



Universidad Nacional Autónoma de México



Escuela Nacional de Música

Trabajo que presenta

Elias Israel Morado Hernández

para obtener el grado de

Licenciado Instrumentista -guitarra-.

Opción de titulación:

Notas al programa.

Asesor: Salvador Rodríguez Lara

México, D.F. a 4 de junio de 2008

REGLAMENTO DEL H. CONSEJO UNIVERSITARIO.

Capítulo I:

De las Elecciones e Instalación del Consejo Universitario.

Sección 3º, Artículo 16.

...y, habiendo quórum, el rector ante la concurrencia puesta de pie, tomará la protesta de los miembros del Consejo Universitario en los siguientes términos:

“¿Protestáis solemnemente cumplir, y hacer cumplir las leyes de la Universidad y bajo vuestra palabra de honor que en el desempeño de vuestro encargo, se inspirará vuestra actitud en el propósito inquebrantable de que las cuestiones universitarias sean resueltas por los universitarios dentro de la Universidad para el bien de México y de la Universidad y con medios y procedimientos dignos de la Universidad, teniendo siempre en cuenta el bien común universal dentro de los inmutables dictados de la moral?”



Ocupación de la Escuela Nacional de Música por parte de la Policía Federal Preventiva en abril de 2000. Fotografía premiada por la revista universitaria *Punto de Partida* en el año 2002.
Autor: Elias Morado

Índice	Página
Introducción.....	1
Programa del recital.....	2
I. PULSIÓN MATERIALISTA DE LO BARROCO.....	3
1.1 LO BARROCO Y LA MODERNIDAD SEGÚN BOLÍVAR ECHEVERRÍA.....	3
1.2 LO BARROCO Y SU MATERIALIZACIÓN.....	5
1.3 EL DRAMA BARROCO DE LA MATERIA.....	6
1.4 LO BARROCO EN MÚSICA.....	8
1.5 SUITE BWV 997 EN DO MENOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH: CONSIDERACIONES ANALÍTICAS.....	11
1.5.1 <i>Preludio</i>	13
1.5.2 <i>Fuga</i>	28
1.5.3 <i>Sarabande</i>	37
1.5.4 <i>Gigue y Double</i>	41
1.5.5 Simbología del análisis musical y partituras de <i>Fuga, Sarabande, Gigue y Double</i>	45
II. EL CONCIERTO PARA GUITARRA DE MANUEL M. PONCE.....	53
2.1 LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO DURANTE EL SIGLO XX.....	53
2.2 LA MÚSICA PARA GUITARRA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX.....	54
2.3 ANÁLISIS DEL <i>CONCIERTO DEL SUR</i> PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MANUEL M. PONCE.....	57
2.3.1 <i>Allegro moderato y Cadenza</i>	58
2.3.2 <i>Adagio</i>	78
2.3.3 <i>Allegro moderato e festivo</i>	88
2.3.4 Esquemas para la comprensión formal del <i>Concierto del sur</i>	112
III. <i>CANTICUM</i> DE LEO BROUWER.....	120
3.1 LAS FORMAS ABIERTAS EN LA MÚSICA DE LEO BROUWER.....	120
3.1.1 <i>Canticum</i> : análisis de su apertura.....	126
3.2 LA COMPOSICIÓN MODULAR EN BROUWER.....	135
3.2.1 <i>Canticum</i> : aspectos modulares.....	136
3.3 ESTABLECIMIENTO DE PROPORCIONES TEMPORALES EN LA OBRA ABIERTA...	139
3.2.1 Esbozo de una metodología para el establecimiento de proporciones temporales en <i>Canticum</i>	140
3.2.2 <i>Canticum</i> : partitura de estudio.....	144

Anexos.....	152
Bibliografía.....	161

INTRODUCCIÓN

Los textos que aquí se reúnen son, como cualquiera, perfectibles. El lector detectará entre ellos una cierta asimetría pero, principalmente, grandes omisiones. Su hechura abarcó casi un año, debido a los cuestionamientos a los que me enfrenté al momento de plasmar mis ideas por escrito, mismas que tardaron en hallar su forma definitiva.

Me pregunté, en primer lugar, si era posible satisfacer los requisitos formales que la modalidad de titulación *notas la programa* precisa y, a la vez, conseguir que este trabajo me fuera trascendente más allá del mero proceso de titulación, en el sentido de que pudiera ser, por ejemplo, la base de nuevos proyectos artísticos y/o académicos.

En segundo lugar, las particularidades de las piezas me condujeron a poner en duda si éstas, tan diferentes entre sí, admitían una misma metodología de análisis y, si no era el caso, cuál era entonces la que le correspondía a cada una. En otros términos: no me pareció que aquello que se me pedía saber sobre las obras, era lo que me interesaba, por lo tanto, dependiendo de la metodología empleada habrían de ser los resultados de ésta.

Por último, la conformación de estas notas se vio enfrentada a dos preguntas casi existenciales: *¿qué me aporta este trabajo?*, y *¿qué puedo yo aportar con el mismo?*

Todas estas precauciones condicionaron mi proceder durante las horas de consulta, análisis y redacción.

Evité, así, la definición de diccionario, el lugar común, la fecha memorable, es decir, evite las frases repetidas hasta el cansancio. Aquellos que se garantizan si no un salario al menos una buena acogida dentro del cenáculo de entendidos repitiendo de viva voz que Johann Sebastian Bach era un hombre profundamente religioso, simplemente les recuerdo que lo mismo se dice del cardenal Norberto Rivera.

Ya en eso de los nombres, merecen una mención especial tres teóricos que, lejos de atenuar mis preocupaciones, volvieron todavía más compleja mi labor: Bolívar Echeverría, Pierre Bourdieu, Umberto Eco.

Bajo estas condiciones y con el tiempo en cuenta regresiva fue realizado este trabajo. Todo lo aquí dicho y lo que se dirá responde a mis convicciones éticas.

PROGRAMA QUE PRESENTA ELIAS ISRAEL MORADO HERNÁNDEZ. PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA –GUITARRA–.

Suite BWV 997 en do menor

(interpretación basada en la versión para guitarra en la menor de Frank Koonce)

Johann Sebastian Bach.

(1685-1750)

Preludio
Fuga
Sarabande
Gigue
Double

Duración: 27 minutos.

Concierto del Sur

(versión para guitarra y piano)

Manuel María Ponce.

(1882-1948)

Allegro moderato
Andante
Allegro moderato e festivo

Duración: 26 minutos.

Canticum

(guitarra)

Leo Brouwer.

1939

Eclosión
Ditrambo

Duración: 4 minutos.

I. PULSIÓN MATERIALISTA DE LO BARROCO.

Abrió la maletita de de Sierva María y puso las cosas una por una sobre la mesa. Las conoció, las olió con un deseo ávido del cuerpo, las amó, y habló con ellas en hexámetros obscenos, hasta que no pudo más.

Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*.

1.1 LO BARROCO Y LA MODERNIDAD SEGÚN BOLÍVAR ECHEVERRÍA.¹

“El concepto de barroco –afirma el filósofo Bolívar Echeverría– ha salido de la historia del arte y la literatura en particular, y se ha afirmado como una categoría de la historia en general”². Él mismo sugiere, además, que lo barroco, puesto que no queda circunscrito a las expresiones artísticas, puede ser definido como un *ethos* particular insertado en un *ethos* general o histórico: lo barroco dentro de la modernidad. Esta concepción es posible por la identificación de “una serie de comportamientos y objetos sociales que en medio de su heterogeneidad, muestran sin embargo una copertenencia entre

¹ Bolívar Echeverría nació en Riobamba, en 1941. Obtuvo el título de *Magister artium* en Filosofía en la Freie Universität Berlin (1968). En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) termina su licenciatura en Filosofía (1974). Tiempo después, en la misma Universidad, realiza una Maestría en Economía (1991) y un Doctorado en Filosofía (1995). Desde 1973 es docente e investigador en la UNAM y otras instituciones culturales. Desde 1968 traduce y edita libros para la industria editorial mexicana (Siglo XXI, FCE, ERA, El Equilibrista, Itaca). Ha preparado y editado diferentes revistas culturales: *Pucuna* (Quito, 1961-1964), *Latinoamérica* (Berlín, 1962-1967), *Cuadernos Políticos* (México, 1974-1989), *Palos* (México, 1980-1981), *Economía Política* (México, 1976-1985) y *Ensayos* (México, 1980-1988) y *Theoría* (México, desde 1991).

Entre las instituciones a las que ha sido invitado a dar cursos y conferencias están las siguientes: Fundación Quito (1987), Centro de Investigaciones y Estudios Sociales del Ecuador (CIESE, Quito, 1992), Religionswissenschaftliches Institut (Freie Universität Berlin, 1993), Centro de Estudios Economicos e Sociais (Universidad de Coimbra, 1996), Universidad Autónoma de Puebla (1997, 1998), Universidad Andina “Simón Bolívar” (1995, 1999), University of New York, “Fernand Braudel Center” (1998), Lateinamerika Institut (Freie Universität Berlin, 2000), University of Pittsburgh (2001), La Salle University of New Orleans (2001), Kunsthochschule Braunschweig (2002) Harvard University (2004) y West Ontario University (2006).

Desde 1988 es profesor titular de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras, en la Licenciatura y el Posgrado, de la UNAM. Entre los premios que ha recibido están: Premio Universidad Nacional a la Docencia (México, 1997), Premio Pio Jaramillo Alvarado (FLACSO-Quito, 2004) y Premio Libertador al Pensamiento Crítico (Caracas, 2007). Bolívar Echeverría es filósofo, escritor e investigador. Además de entregarse al trabajo académico ha formado parte de grupos intelectuales en la creación de revistas culturales y políticas. Sus investigaciones recurrentes parten del estudio de la obra de Heidegger y Sartre, de una relectura de *El Capital* de Marx y de un desarrollo de la Teoría Crítica de Frankfurt; se extienden a los campos temáticos de la teoría de la cultura, la definición de la modernidad y la interpretación del barroco latinoamericano. Coordina actualmente, en la UNAM, el Seminario Universitario “La modernidad: versiones y dimensiones”.

² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998. p. 32.

sí, un cierto parentesco difuso pero inconfundible”³. Esta serie de comportamientos y objetos que especifican a un *ethos* son la respuesta a una situación histórica específica:

Por *ethos* de una época, entendemos la respuesta que prevalece en ella ante la necesidad de superar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica; respuesta que se da lo mismo como el uso o costumbre que *protege* objetivamente a la existencia humana frente a esa contradicción, que como la personalidad que identifica a la misma subjetivamente⁴.

Se trata de un comportamiento social estructural al que podemos llamar “*ethos* histórico”. [...] El *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida⁵.

Bolívar Echeverría explica que la peculiaridad dramática que le da a los distintos momentos históricos su carácter contradictorio, radica en la existencia de dos propuestas antagónicas de forma para un mismo objeto: una que es progresiva y ofensiva, y otra conservadora y defensiva. La forma resultante de su enfrentamiento es una síntesis de ambas propuestas⁶.

Es bajo esta concepción que el *ethos* posrenacentista de lo barroco puede ser comprendido como una reelaboración y una reinterpretación del mundo conocido (Copérnico no inventó un concepto de Universo: lo reinterpretó).

En la siguiente cita se ejemplifica cómo lo barroco es una tentativa por sintetizar esas dos propuestas antagónicas:

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias [...] La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional –entendiendo *canon* más como un “principio generador de formas” que como un simple conjunto de reglas–, se desencanta frente a las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno⁷.

³ Ídem, p. 33.

⁴ Ídem, p. 89.

⁵ Ídem, p. 162.

⁶ Ídem, p. 47.

⁷ Ídem, p. 44.

1.2 LO BARROCO Y SU MATERIALIZACIÓN.

El hecho capitalista es un aspecto innegable de la modernidad. A la vida cotidiana moderna, el hecho capitalista le impone la contradicción que emana de lo que se ha dado en llamar *valor de uso* (proceso de trabajo y disfrute referido al uso de ese valor) y *plusvalor* (acumulación de capital, valor abstracto del valor) –el primero sometido por el segundo. Sintetizar e interiorizar en la cotidianeidad esa condición contradictoria, causante de una suerte de escisión metafísica, es propio del *ethos* general de la modernidad⁸. Para ello, es posible diferenciar cuatro estrategias o vías representadas por cuatro *ethos* particulares del modernismo, a saber: el naturalista, el clásico, el romántico y el barroco. Así está definida la vía barroca:

No mucho menos absurda que las otras, la estrategia barroca para vivir la inmediatez capitalista del mundo [...] consiste en vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida⁹.

El *ethos* barroco es, así, una vía de interiorización de las contradicciones de la modernidad capitalista. Mas lo barroco, por ser moderno, es heterogéneo, tanto por sus estrategias de interiorización, como por las de exteriorización. La realidad –paradójicamente material (valor de uso) y a la vez insustancial (plusvalor)– se desmaterializa por obra de la interiorización para después materializarse bajo el aspecto de nuevas y heterogéneas creaciones formales.

La plusmaterialización (materialidad rematerializada) es el esfuerzo que subyace en toda actividad distintiva del ethos barroco, en tanto que éste es vindicación del valor de uso y su goce.

Sin embargo, evadir la plusvalía abstracta del mundo, actitud propia del *ethos* barroco, es aceptar a la modernidad pero negativamente, ya que lo barroco, lejos de ser la negación de la modernidad es, en todo caso, el dramático sostenimiento de su aspecto más evanescente: la materia. De ahí que a lo barroco se asocien obras materialmente abusivas e

⁸ “La Edad Moderna, desde el Renacimiento, ha sido la de la ruptura: hace ya más de quinientos años que vivimos la discordia entre las ideas y las creencias, la filosofía y la tradición, la ciencia y la fe. La modernidad es el periodo de la escisión. La separación comenzó como un fenómeno colectivo; a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como lo advirtió Nietzsche primero que nadie, se interiorizó y dividió a cada conciencia. Nuestro tiempo es el de la conciencia escindida y el de la conciencia de la escisión.” Octavio Paz, *Ideas y costumbres* (volumen IX de las obras completas del autor). México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 216.

⁹ Echeverría, p. 171.

intolerables, contrarias a toda idealización, cual la abrupta realidad de la quijotesca señora Dulcinea: “que es moza de chapa, hecha y derecha, y de pelo en pecho” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo...*, primera parte, capítulo XXV)¹⁰.

¿Podríamos, entonces, alcanzar a vislumbrar porqué la variación ornamental es una práctica musical barroca por excelencia? Lo es, porque esta práctica es la puesta a prueba de la capacidad de rematerialización que posee una idea musical; es la materia musical, con todo su peso, vuelta en el acto sobre sí misma.

1.3 EL DRAMA BARROCO DE LA MATERIA.

Declara el filósofo Arnold Hauser que el estilo barroco entraña un problema de *abarcabilidad*, el cual se da frente a lo inagotable y caprichoso de sus formas:

Las frecuentes y violentas superposiciones, las diferencias de tamaño en desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación dadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación.

.....
[...] junto al estímulo de lo nuevo difícil y complicado se expresa aquí también, ante todo, el afán de despertar en contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco¹¹.

Esta desmesura del lo barroco, que no es anárquica, debe ser comprendida de dos maneras: a) como un elogio estetizante de la materia; b) como el anhelo de revitalizar o redramatizar –reconstituir y resemiotizar– aquello que es que es proveedor de sentido: el canon.

Los innumerables métodos y procedimientos que el barroco se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación –los mismos que producen una apariencia rebuscada, ornamentalista y formalista que lo distingue– están encaminados a despertar en el canon grecolatino una dramatizidad originaria¹².

Debemos comprender que lo que se denomina canon o principio generador de formas estructurantes no es sólo un concepto abstracto, sino un principio materializado o

¹⁰ Nótese como en esta breve cita, la idea a la que pretende remitirnos está apuntalada con la textura áspera del sonido de la letra che: chapa, hecha, derecha, pecho.

¹¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Debate, 1998. p. 501-2.

¹² Echeverría, p. 45, 93-95.

potencialmente materializable, incluso un mero objeto o cosa con capacidad para ser intervenido y reinventado. La presencia del canon, entonces –rematerializado (primero interiorizado y luego devuelto a la realidad bajo un nuevo aspecto) o metamorfoseado (variado sobre la marcha del tiempo)– será el que le otorgue a las formas barrocas el distintivo de lo orgánico, así mismo determinará su unidad:

La obra barroca pasa a ser en su totalidad como un organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e interrumpida; cada una contiene la ley del todo y en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu¹³.

Esta cualidad de organismo unitario, no se explica sin la presencia del principio unificador que –a la vez que soporte de sí mismo en su propio despliegue– ha de otorgar sentido al vértigo al que induce la ornamentación abusiva propia de las formas barrocas. Por la existencia de este principio es que las formas barrocas se dejan sentir antes que comprender¹⁴. Sin embargo, un drama subyace en todo esto: el *drama barroco del contacto* –anunciado por Miguel Ángel en la *Creación de Adán*.

Aquello que en la obra barroca resulta ser un principio estructurante, antes fue una mera cosa; por una necesidad imperante de revitalizar al mundo, la cosa fue trastocada en su esencia y desplegada su materialidad. Pero no es posible la interacción humana con la materia sin que medie el tacto –al menos no lo fue para las sociedades barrocas de los siglos XVII y XVIII. El contacto con la materia implica la experiencia de lo inmediato, experiencia imposible sin la intervención de nuestros sentidos.

Si el ethos barroco es una vindicación del sentido material del mundo y su disfrute, entonces del mismo modo es la reinstauración del Yo sensual, a través de quien lo material transcurre.

Desacralizado el mundo por obra de los científicos renacentistas; cuestionados los principios del catolicismo que devino en la escisión protestante, el hombre barroco no tuvo más remedio que recrear desde su humanidad al mundo. E inició a tientas – *como un hombre en su primer día de muerto*¹⁵. El mundo, antes divino, se hizo humano y carnal: lo duro fue sacado de su dureza para volverse cosa blanda¹⁶, y lo blando se volvió cambiante; se vitalizó lo estático al otorgársele movimiento, movimiento cuya sinuosidad trastocó la

¹³ Hauser, p. 507.

¹⁴ El musicólogo Adolfo Salazar sugiere que los estilos decorativos se prestan más a la contemplación sintética que a la analítica. Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach: un ensayo*. México: Colegio de México, 1951. p. 88

¹⁵ Este conocido verso es de Jaime Sabines.

¹⁶ Esta revolucionaria noción barroca de la materia blanda, sólo pudo ser comprendida nuevamente, dos siglos después, por Salvador Dalí.

correcta linealidad del tiempo¹⁷. En actitud primigenia, la antigua aceptación intelectual de mundo no podía sino ser sustituida por de la compresión sensual que, apenas se experimenta, otorga placer físico. Tal fue el drama de lo barroco y de quienes lo encarnaron: humanizada y anhelante, la materia –fruta o intervalo¹⁸– se desbordó voluptuosamente de sí misma al menor contacto. Por primera vez, la mano del hombre no petrificaba las cosas aurificándolas¹⁹. Desde entonces, el hombre es moderno.

Por el *ethos* de lo barroco, al *Yo intelectual* renacentista y al *Yo sagrado* catolicista, se antepuso el *Yo sensual*: su drama fue el éxtasis de contacto.

1.4 LO BARROCO EN MÚSICA.

En toda tentativa de creación musical barroca subyace un anhelo por el goce palpable. El musicólogo Adolfo Salazar señala que una de las prácticas musicales barrocas por excelencia, a saber, la improvisación instrumental, es producto de lo que él llama “juego del sentido del tacto”²⁰, que no es otra cosa que el consentimiento por parte del instrumentista de que sus manos exploren a placer sobre su instrumento, en base a una idea musical o a un estilo. Nada más natural al *ethos* de lo barroco que esa búsqueda de sentido por y para las manos y el oído, ese anhelo por la aprehensión dactilar de formas: juego de la permisividad táctil.

Ahora bien, el *ethos* sobre el que descansa una práctica musical específica como lo es la improvisación, se hará sentir en otras expresiones musicales derivadas directamente de esta práctica (el tiento, la fantasía, el *ricercare*, el preludio, incluso la fuga²¹) o en aquellas composiciones que incorporan recursos que los improvisadores barrocos explotaron genuinamente, es decir, la variación ornamental y el contrapunto imitativo –ambos son recursos distintivos de la música barroca.

Cabe señalar que el goce táctil no siempre es la principal premisa compositiva musical. Anteriormente se anotó que lo barroco es algo que se expresa bajo aspectos

¹⁷ A propósito de la concepción renacentista del tiempo ofrezco este breve comentario que resume uno de los límites históricos de la revolución copernicana: “Los planetas giran ahora alrededor del sol, pero todavía lo hacen en círculos perfectos”. El comentario forma parte del estudio preliminar (p. 124) escrito por José M. Ruano de la Haza sobre la siguiente obra: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

¹⁸ “Toda sucesión de intervalos lleva implícita cierta capacidad de expresión”. Salazar, p. 95

¹⁹ El oro que cubre algunas formas barrocas típicas de América, no es más que una adherencia posterior útil a los fines propagandísticos de los valores de la iglesia católica.

²⁰ Salazar, 104.

²¹ “El *ricercar* politemático conducirá a las fugas dobles, triple, etc.” Salazar, 108.

heterogéneos. Esto es así porque lo barroco como *ethos* entraña un cierto proceso de interiorización del mundo, mismo que se ve condicionado por aspectos históricos de tipo material e ideológico. Además, para algunas expresiones culturales, fue determinante de su variedad el uso social que a éstas se les dio. Tal es el caso de la música.

Cuando la música fue usada para la propaganda religiosa, la materialización de su aspecto barroco quedó supeditada a variables propias del culto, como puede ser un texto considerado sagrado del cual pueden extraerse ideas rítmicas y simbólicas, entre otras cosas. En este caso, el compositor barroco hubo de definir la instrumentación de la obra, su carácter, su duración, incluso su contenido interválico, teniendo como referencia no sólo el texto sino además las convenciones estilísticas pertinentes a determinado credo²².

Diferentes de este tipo de obras son aquellas en las que esa finalidad propagandística no existía, aquellas en las que lo barroco se expresa, diríase, desinteresadamente, sin la pretensión de suscitar la adoración o el miedo, obras en donde lo barroco se revela emancipado de todo servicio que no sea el de deleitar a los sentidos. A esta tipo de manifestación la llamaré: *barroco naturalista laico*.

Esta definición es posible porque bajo el nombre de naturalismo se agrupan obras que redimen el sentido profundo de la constitución material de la vida cotidiana:

No es sólo la sencilla, honrada y piadosa objetividad en la representación, ni únicamente el esfuerzo por describir la existencia de modo inmediato, en su forma cotidiana y comprobable por cualquier observador, sino que es la capacidad personal de vivir el aspecto lo que da a esa pintura (la naturalista) su especial carácter de verdad. El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo²³.

Por el naturalismo, lo barroco pudo expresarse a través de obras de corte intimista, muy alejadas de la grandilocuencia propia de la política o la fe. El naturalismo barroco, a diferencia del barroco contrarreformista, no pretendió brindar luz por la instrucción o la edificación de nuevos mundos; se limitó a sacar de las sombras al mundo conocido: una

²² El economista Jacques Attali, escribe lo siguiente: “el 21 de febrero de 1706, el consorcio de Arndstadt dirigía al organista de su nueva iglesia, J. S. Bach, las siguientes recriminaciones acerca de su conducta privada: ‘El mismo fue interrogado para saber donde estuvo recientemente, porqué se quedó allí tanto tiempo, y quién le dio permiso para irse. Éste ha respondido que estuvo en Lubeck para perfeccionarse en su arte, y que había avisado al superintendente. El superintendente dice que Bach le habló de tres semanas y estuvo fuera un tiempo cuatro veces más largo [...]. Nosotros le reprendimos por haber introducido numerosas variaciones extrañas en la coral y por haber mezclado entre ellas tonalidades incompatibles, y por tal hecho la congregación ha experimentado una gran confusión. En lo sucesivo si desea introducir un tono *peregrinus*, se le suplica que lo haga durar, y que no pase enseguida a cualquier otra cosa, como es su costumbre’”. Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Editorial Siglo XXI, 1995. p. 31-32.

²³ Hauser, p. 540.

pera, una copa de vino, una canasta de pan, un laúd –objetos que se observan en la pintura de caballete holandesa del siglo XVIII²⁴. De esta forma, los objetos adquirieron cualidades excepcionales, a la vez que reivindicaron las ya conocidas, consiguiendo con ello que la vista, el gusto, el olfato, el tacto y el oído del contemplador, en estado de goce primigenio, se vieran deleitados. La vitalidad de estos objetos, antes meros útiles, no fue menor que la de la suntuosa arquitectura barroca erigida en nombre del poder político y religioso, pues ¿acaso la ornamentación barroca que abigarra, por ejemplo, un retablo, no es la acumulación de formas cuya redondez y gravedad nos evoca a la de aquellos frutos del bodegón y que, al igual que éstos, nos invitan a ser tomadas con ambas manos para ser llevadas a la boca?²⁵

Por el naturalismo barroco laico, incluso el sonido y sus posibilidades combinatorias fueron explorados cual si fueran objetos táctiles, poseedores de todas las cualidades de éstos: olor, sabor, volumen, peso, evidenciando con ello una profunda relación de sensualidad entre el sonido, el instrumento y las manos que lo tañían.

Para poder seguir abundando sobre el tema me resulta necesario tomar como referencia una obra musical concreta y hacer el análisis de ésta. Por lo pronto, quiero cerrar esta parte del escrito con una cita más de Bolívar Echeverría, ya que la resume:

El arte barroco es profundamente laico; fiel al *ethos* barroco que lo inspira, se distancia de manera sutil pero inconfundible de todo uso religioso de la estetización. Para él, su “religión” es el arte. Pone la estetización por encima de la ritualización de la vida cotidiana; la integración de lo imaginario en la vida prevalece en él sobre la huida, fuera de la vida, hacia lo imaginario²⁶.

²⁴ Aunque no es posible omitir que alrededor de este tipo de obras en particular se armó una trabazón mercantil que devino en la producción serial de pinturas, la obra de caballete no deja de ser una prueba de la inclinación sensualista de lo barroco. Al respecto, léase el capítulo titulado *El barroco protestante y burgués*, del libro ya citado de Arnold Hauser.

²⁵ En el siglo XX, huevos fritos y salchichones serán puestos en escena por Salvador Dalí, quién dirá: “La belleza será comestible o no será” –luego entonces: *el perrito será rectal o no será* (Nota del editor).

²⁶ Echeverría, p. 219.

1.5 SUITE BWV 997 EN DO MENOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH:

CONSIDERACIONES ANALÍTICAS.

Antes de iniciar el análisis, considero útil hacer algunos comentarios acerca de los aspectos estructurales de la obra musical barroca. Me apoyaré en textos de Carlos Chávez y Adolfo Salazar.

Se habló anteriormente acerca del sentido de unidad de la obra barroca, su organicidad; en términos formales y estructurales, la unidad se alcanza mediante la repetición. El compositor Carlos Chávez escribe:

La repetición es el recurso principal en la búsqueda de unidad. Es cierto que la repetición logra la unidad en el mismo sentido en que nada se parece más a una mesa que una mesa.. [...] Por más que la disfracen los artificios de la composición (variación, inversión y retrogradación; expansión, fragmentación, secuencia), la repetición será siempre repetición²⁷.

Un anhelo de comprensión subyace en el acto de hacer repetir una idea musical. Adolfo Salazar señala:

En la monodia eclesiástica se había apelado a la repetición de pequeños grupos de sonidos que, melódicamente, presentaban un sentido especial, valedero por sí propio, es decir, un valor temático. Si al tratar polifónicamente una monodia así, se repetía ese grupito temático en las diversas voces, a cada cual distinguía su timbre propio, el tejido polifónico adquiriría una capacidad para ser comprendido mejor, una inteligibilidad que fue inmensa en sus perspectivas, porque la síntesis total de la polifonía se desdoblaba en la percepción analítica de las voces que cantaban el grupo temático²⁸.

La consecuencia de esta práctica musical específica basada en la repetición fue la conformación de los criterios del contrapunto imitativo, expresión distintiva del arte musical barroco. Sugiere Salazar que en la polifonía la imitación es la repetición semejante pero no idéntica. Me atrevo a decir, entonces, que la obra barroca es unida porque recurre a la imitación –que es variada; la obra barroca es unida porque se sirve de su propia e inexacta repetición.

Destaca Chávez una relación de interdependencia entre la repetición, la simetría y la forma:

²⁷ Carlos Chávez, *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. p. 66.

²⁸ Salazar, p. 103.

La repetición y la simetría son así una cuestión de equilibrio y proporción en el juego de los elementos y son, por consiguiente, condiciones esenciales para integrar una forma²⁹.

Así mismo, Salazar indica que *el Barroco* busca su equilibrio tectónico en la simetría.

Periodos simétricamente colocados en la sucesión temporal en que se desarrolla toda música y cuya simetría puede ser simple repetición, o repetición adornada (variación), o repetición glosada (fantasía sobre un *canto fermo*).

.....

La forma simétrica reina, en toda la música instrumental de Bach, en sus sistemas más elementales de equilibrio.

Salazar ve una relación íntima entre lo estructurante y lo decorativo, casi de dependencia, una relación de mutua determinación; para él, la ornamentación define el sentido de la tectónica que, a su vez, es su indispensable soporte. Él mismo expresa esto de la música de Johann Sebastian Bach:

Bach es arquitectura y dinámica: decoración múltiple de las líneas de la polifonía y palpitación en el juego del motivo [...] Equilibrio supremo entre las dos fuerzas contradictorias de la Naturaleza: el movimiento de las líneas decorativas en que el juego del motivo es el elemento cohesivo, y reposo periódico, el gran ritmo tectónico en la columna del acorde³⁰.

Por esta cita podemos incorporar dos nociones más: la del ritmo y la del motivo, el primero como elemento estructural y el segundo como elemento cohesivo. El ritmo, al ser estructural, implica la repetición, la simetría y la variedad que conllevan a la unidad. Por su parte, el motivo y sus mutaciones temporales, las cuales se ciernen sobre cada una de las partes del todo –incluso me atrevería a decir que en su natural expansión barroca las invade y las infesta³¹–, lleva a un segundo nivel de unidad a la obra. El motivo, en la potencia de su variedad, une, emparenta, funde y, además, texturiza, da relieve, agrega materia a la materia. Finalmente, en esa servidumbre, decora³².

Intrínseco al ritmo, el motivo no puede ser sino estructurante, dador de forma, principio generador o canon. Que el *ethos* de lo barroco tendiera a llevar hasta el límite las posibilidades de rematerialización de una idea u objeto, queda de manifiesto en la fuga, cumbre formal del contrapunto imitativo, y también en el hecho de que, por ejemplo, todas

²⁹ Chávez, p. 65

³⁰ Salazar, p. 89.

³¹ El decir esto tengo en mente la noción del barroquismo selvático americano de Alejo Carpentier.

³² Que la decoración es medio y fin de lo barroco, es explicado por Echeverría en el libro de su autoría ya referido (p. 207-14). Esta explicación retoma la idea de *decorazione assoluta* de Theodor W. Adorno.

las danzas que conforman una suite barroca pudieran haber sido concebidas a partir de una sola idea musical melódica o incluso meramente interválica. Adolfo Salazar corrobora esto:

[...] una sucesión melódica podía transformarse en alemanas, corrandas pavañas, gallardas, etc. Por el hecho de ajustar simplemente sus intervalos melódicos a los ritmos de estas danzas. Vemos así una especie de suite que participa de lo propio a la variación, solo que ya no se trata de variación ornamental ni improvisada, sino, al contrario, de un tipo nuevo de variación de carácter, esta vez basado en las transformaciones rítmicas³³.

He querido ofrecer estos comentarios para justificar el hecho de que mi análisis de la Suite BWV 997 de Johann Sebastian Bach, indague por aquellos elementos que determinan el sentido de unidad en la obra, simetría, rítmica, haciendo hincapié en el las distintas formas de despliegue de lo temático a lo largo de ésta. A lo largo de éste, resultará evidente el empleo de las nociones del análisis schenkeriano.

La Suite BWV 997 en do menor fue compuesta para un instrumento de tecla llamado *Lautenwerk* entre la década de 1730 y 1740. Está conformada por cinco movimientos: Preludio, Fuga, Sarabanda, Gigue y Double³⁴.

1.5.1 Preludio.

El preludio es una forma musical libre de carácter improvisatorio, no exenta de aspectos de simetría, si bien, éstos no están predeterminados al mismo nivel como sí lo están en las formas cerradas, como es el caso de las danzas. En el preludio de esta suite se alcanza a entrever un grado de simetría formal en el hecho de que cada una de las tres secciones que lo conforman consta de 16 compases; existe, además, un puente de dos compases entre la segunda y la tercera secciones, y una breve coda de seis compases, lo que hace un total de 56 compases.

³³ Salazar, p. 131.

³⁴ Debe ser aclarado que el análisis de la obra se hará sobre la partitura de teclado y no sobre la partitura de guitarra. Esto porque se pondrá mucha atención a los motivos que dan forma a la obra. Siempre que se transcribe a la guitarra es necesario efectuar cambios con respecto a la versión original, algunas veces porque el registro de la guitarra lo demanda. Así, muchas resoluciones deben cambiarse de sentido y esto implica cambios interválicos que cobran doble importancia cuando para el compositor o el intérprete cada intervalo posee un valor, incluso, simbólico.

Sección I: c. 1-16. Do menor.	Sección II: c. 17-32. Sol menor.	Puente: c. 33-35. Re menor.	Sección III: c. 36-50. Do menor y sol mayor	Coda: 51- 56 Cadencia V/V-V-I
--	---	--	--	--

Las tres secciones, el puente y la coda, están contruidos partiendo de la misma noción temática, misma que es sometida a distintos procesos de variación –como más adelante se verá. Sin embargo, entre las tres secciones principales existen citas, paráfrasis o repeticiones de movimientos melódicos y estructurales. En el cuadro no. 1 muestro mediante colores aquellos compases en los que el movimiento de las voces es prácticamente el mismo, salvo que están en otras tonalidades. Por ejemplo: la exposición temática de la obra, que abarca del compás 1 al 5 de la sección I y la cual está señalada con rojo, se repite sobre el quinto grado de la tonalidad original en los compases que van del 17 al 21, con lo que se da inicio a la sección II. Por su parte, la sección III principia con una breve cita no del todo rigurosa del compás 4. Lo indicado con azul, se trata de una pequeña progresión melódica que aparece en las tres secciones principales. La progresión del compás 25 en la sección II conduce a una progresión un poco mayor, indicada con color amarillo, del mismo modo que lo hace la progresión del compás 36 en la sección III. Una de las progresiones más largas e interesantes la observamos en color verde en los compases que van del 9 al 14. Esta progresión se repite en los compases que van del 45 al 50, ya muy cerca del final de la obra en la sección III.

Cuadro no. 1.

Sección I	Sección II	Puente	Sección III	Coda
1	17	33	35 ***	51
2	18	34	36	52
3	19		37	53
4 ***	20		38	54
5	21		39	55
6	22		40	56
7	23		41	
8	24		42	
9	25		43	
10	26		44	
11	27		45	
12	28		46	
13	29		47	
14	30		48	
15	31		49	
16	32		50	

Quien repite lo que ya dijo, lo hace para asegurarse de haber sido comprendido. En este caso, Bach no solo propone un tema que, como se verá más adelante, repite en tres

ocasiones al inicio del preludio y tres veces más al inicio de la sección II, sino que además nos hace volver a escuchar las fórmulas de despliegue que él utilizó en este movimiento de la suite. La repetición, sin embargo, no se agota si decimos que la parte en color verde de la sección III es análoga a la de la sección I, ya que en la sección I el compás 14 repite la estructura del 13, el 13 la del 12, etc., y por lo tanto, en la sección III el compás 50 repite al 49, el 49 al 48, etc.

El análisis que presento a continuación tiene por objetivo ver hasta qué punto es llevada la idea de la repetición y el agotamiento de las fórmulas de despliegue a lo largo de este movimiento inicial de la Suite BWV 997³⁵. Es, además, el modelo en que se basa el análisis de los movimientos siguientes.

Observemos el ejemplo número 1a, que es el primer compás del Preludio (la voz del bajo no se ha transcrito por completo)³⁶. Éste se muestra espontáneo en la exposición de su elemento temático, el cual da la impresión de poseer dos momentos: uno modal (indicado con la letra m en el ejemplo) y otro de dominante o cadencial (indicado con la letra d); lo modal se expresa con un rápido trazo lineal que se apoya en la brevedad de dos dieciseisavos que del primer grado conducen al tercero; en contraste, para afirmar la noción de dominante, ha sido colocada una sensible artificial en la parte fuerte de tercer tiempo del compás, precedida por el quinto grado y antecediendo al primero, al cual resuelve. Por el uso de esta sensible, se genera la sensación de suspensión e ingravidez momentánea, por la cual un sonido, aquel que será reposo de la suspensión y fin de la ingravidez, se hace *desear*. De manera idéntica, la exposición temática m-d se repite dos veces más en los compases 2 y 3.

Ejemplo 1a

³⁵ Refiere Adolfo Salazar que el preludio, por convención, antecede a una fuga, y que, por tanto, cumple primordialmente una función de esclarecimiento tonal sin demasiadas pretensiones polifónicas: “el preludio no solamente fija la tonalidad en el oído, sino también muchas veces el movimiento, y, a veces, el carácter mismo de la fuga. El hecho más interesante del preludio consiste en la manera de escritura, o modo de improvisación, que contrasta con la trabazón polifónica de lo que va a seguir, pues que el estilo de aquel trozo depende netamente del juego de los dedos sobre las teclas en figuras propiamente nacidas del teclado, incluso cuando se trata de sucesiones de acordes en un movimiento homofónico” (Salazar, p. 111-112). Solo en un aspecto no concuerdo con lo aquí expresado, ya que, como lo veremos a continuación, la *trabazón polifónica* de este preludio no se queda lejos, en cuanto a complejidad, de las características polifónicas del movimiento siguiente, una fuga.

³⁶ Sugiero que se intenten ubicar los compases en cuadro no. 1 para ver las correspondencias ya explicadas.



Una segunda exposición temática m-d la observamos en los compases que van del 17 al 19, cuando la obra se instala en la tonalidad de sol menor (ejemplo 1b):

Ejemplo 1b



A lo largo de todo el prelude, estos dos motivos que conforman el tema inicial se repetirán, mas no siempre de manera textual o idéntica, sino que observarán variaciones que modificarán su ritmo, su dirección y su duración –y, por ende, su función dentro del discurso musical–, así mismo, serán objeto de ornamentaciones o agregaciones materiales. En sí, más que motivos deben ser considerados nociones de movimiento o gestos en relación dialéctica, ya que uno implica movimiento y el otro apela a su negación. Entonces, de lo temático derivamos la presencia de:

- a) Un movimiento lineal creado por la sucesión de grados conjuntos directos o indirectos, al cual se le llamará gesto A.
- b) Un momento de suspensión creado por una sensible o varias, al que llamaremos gesto B.

A continuación mostraré cómo son representados o puestos en escena a lo largo de la obra los gestos A y B, es decir, cómo estas nociones con una cierta identidad musical se expresan como mutaciones temporales de lo temático. Según este análisis, los gestos A y B se configuran bajo lo que he llamado *fórmulas de despliegue*, éstas pueden ser de distintos modos:

- a) Directo: cuando los gestos A o B se expresan a través de grados conjuntos consecutivos diatónicos o cromáticos.
- b) Indirecto: cuando se interpone un sonido ajeno a la representación de los gestos A o B (cabe entenderse esto como ornamentación o agregación material)
- c) Estructural: cuando la expresión de los gestos A o B supera el espacio de un compás, también cuando los sonidos que los representan forman parte de progresiones armónicas o melódicas.
- d) No estructural: cuando la expresión de los A o B no supera en duración de la unidad de compás³⁷.

Continúo entonces con el análisis.

Existe, sobre la triple exposición temática m-d ya referida, un expresión del gesto A directa y estructural, que consiste en un descenso por grados conjuntos que abarca tres compases, el cual puede entenderse como el despliegue estructural, descendente y por aumentación, del motivo temático m. En el esquema del ejemplo 2a, indicado con la letra A, aparece el descenso en la voz del bajo que abarca los primeros tres compases de la obra. Sobre éste, hay un acorde que expresa el contenido armónico de la exposición temática m-d, con respecto del cual A genera contrastes armónicos y de sentido del movimiento.

Ejemplo 2a

The image shows a musical score for Example 2a. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The bass line starts with a red bracket labeled 'A' under the first three measures. Above the bass line, there are four chords labeled I, II6, V7, and I. Measure numbers 4 and 5 are indicated above the treble staff. A red dashed line connects the end of the 'A' bracket to the start of the II6 chord.

Este descenso lo observamos nuevamente en los compases 17, 18 y 19, sobre la segunda exposición temática m-d. Obsérvese el ejemplo 2b.

³⁷ En los ejemplos se utilizaran letras mayúsculas para los movimientos estructurales y minúsculas para los no estructurales.

Ejemplo 2b

Cabe señalar que cada uno de estos dos descensos concluye en una cadencia II6-V7-I, la primera en la tonalidad de do menor y la segunda en la de sol menor. La primera cadencia (ejemplo 2a), conduce a dos apariciones estructurales y a dos no estructurales del gesto A, mismas que serán explicadas a continuación. (En el cuadro no. 1 los compases 1-5 y sus correspondientes 17-21 fueron marcados con color rojo.)

En el ejemplo 3 aparecen solamente los primeros tiempos de los compases 5, 6 y 7. Existen ahí dos expresiones del gesto A de tipo estructural, las cuales son indicadas en el ejemplo con las letras A y A'. Cada una de ellas es un movimiento ascendente por grados conjuntos indirectos, que se forma con la primera nota de cada uno de estos dos compases en ambos pentagramas del sistema.

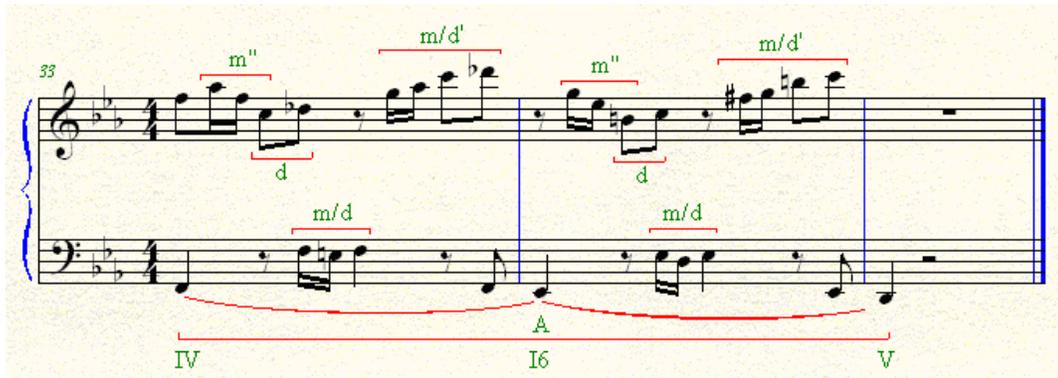
Ejemplo 3

Ahora observemos lo indicado con la letra m', que es una variación del motivo m de la exposición temática. En m' cambia el sentido (de ascendente a descendente) y el ritmo (el par de dieciseisavos ahora aparece en tiempo fuerte), sin embargo, mantienen un parentesco evidente. En la exposición temática, m cumplía una función de acomodo modal exenta de todo dramatismo. Sin embargo, ya variado, ya sea m' o m'', ocupará un papel de relevancia

y será un motivo que a lo largo de este preludio podremos escuchar en al menos 19 ocasiones. Aclaro que cuando se indica como m', debe entenderse que el motivo se expresa melódicamente y por grados conjuntos (compases 5, 21, 23, 29); cuando se indica como m'', este motivo está cumpliendo por arpegiación una función armónica (compases 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 29, 33, 34, 45, 46, 48, 49 y 50).

Vale la pena adelantar la exposición de los compases 33 y 34 –el puente entre la sección dos y tres– ya que ahí podemos observar con claridad los usos armónico y melódico del motivo m, incluso combinaciones de éste con el motivo d:

Ejemplo 4

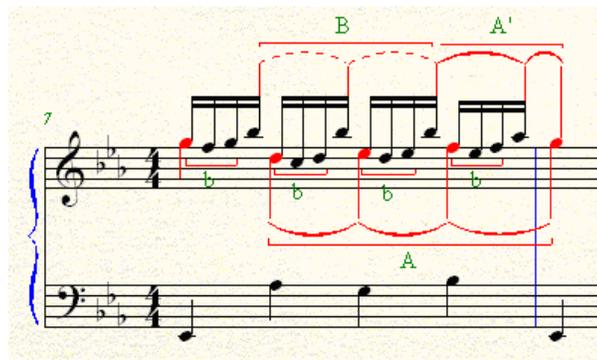


En lo indicado como m'' se observa el ritmo que caracteriza a m (dos dieciseisavos más un octavo), pero en este caso, en vez de trazar una línea melódica, como en m y m', con ese ritmo se hace una arpegiación –primero del acorde de IV grado y luego del acorde I6 con séptima de la tonalidad de do menor. Encadenado a m'', observamos un intervalo de segunda menor –mismo que caracteriza al motivo d. Lo indicado como m/d, sugiere que se trata de formas que sintetizan el tema m-d, ya que utiliza elementos de los motivos que lo conforman. La síntesis m/d del pentagrama inferior, que tiene el aspecto de un bordado, suma a la noción de sensible del motivo d, el ritmo propio del motivo m. Así mismo, cada síntesis del pentagrama superior es muy parecida al encadenamiento de m'' y d anterior a éstas, sin embargo, en estos casos no se trata de arpegiaciones y, además, en ellas pesa más la noción de sensible, pues cada síntesis contiene dos intervalos de segunda menor separados por un intervalo de tercera mayor. Por último, aparte de los usos ya explicados del motivo m, existe uno más de tipo estructural, indicado con la letra A. La ligadura une las notas que forman un descenso indirecto por grados conjuntos.

En resumen, en este pasaje de dos compases más un tiempo, existen: tres apariciones del gesto A: una estructural (A) y dos no estructurales (m''); dos apariciones del gesto B no estructurales (d); cuatro combinaciones o síntesis de ambos gestos (m/d).

Aunque es muy breve la progresión melódica del compás 7 que explicaré a continuación, tiene mucho de interesante –por algo Bach decidió que ésta se repitiera en los compases 25 y 36 (marcados con color azul en el cuadro no. 1). Esta progresión muestra por primera vez en la obra el movimiento de tres voces simultaneas: un bajo, un movimiento melódico por grados indirectos ornamentados en registro medio y un pedal anacrúsico agudo. (Ejemplo 5).

Ejemplo 5



Señalado con la letra A observamos un ascenso indirecto estructural melódico formado por la primera nota de los tiempos 2, 3 y 4 del compás 7 y primer tiempo del compás 8. Como podemos ver, alrededor de las notas que conforman este ascenso, existen otras que las bordean. La nota que hace el bordado, al regresar a la nota de la que partió, solo habrá producido la ficción del movimiento, ya que oscila alrededor de un punto y no propone una dirección; en sí, el bordado no hace más que prolongar la duración de la nota principal (en color rojo en este ejemplo), de ahí que a estos bordados los asocie al gesto B – que remite a lo estático– y, por ende, los agrupe con la letra b. Por encima de estos dos movimientos, un pedal con la nota si (letra B) prepara la aparición de un segundo trazo lineal indirecto descendente (letra A') contrario al primero. La coexistencia de los gestos A y B, emparentados dialécticamente, queda aquí expuesta; Como veremos más adelante, esta doble presencia será la constante característica a lo largo de la suite completa.

Observemos ahora lo que ocurre en los compases 10-13. En el cuadro no. 1 se puede ubicar dentro de la sección uno y la sección tres (compases 46, 47 y 48) en color verde. En el ejemplo 6 muestro con qué elementos está construida.

Ejemplo 6



En la progresión del ejemplo 6 hallamos expresiones de los gestos A y B, tanto directas como indirectas. Nótese el equilibrio de esta progresión: dos letras a (una en cada extremo), tres letras b en la parte central, dos letras mayúsculas (estructurantes), una en el pentagrama superior y otra en el inferior. La letra a con que da inicio esta progresión, nos remite al motivo m del tema inicial. La letra b, por el uso del semitono (en este caso se trata de bordados alrededor de la nota re, bordados más complejos que en el ejemplo anterior), nos remite al motivo d. En contraste, en el bajo hallamos una expresión indirecta del gesto B (se trata de bordados alrededor de la nota sol) desplegada a lo largo de dos compases, expresión sobre la cual el gesto A, un trazo lineal indirecto ascendente, transcurre. La tensión que se genera es clara por la oposición A-B.

Vale la pena ver qué ocurre inmediatamente después de esta progresión, ya que observaremos cómo la tensión que se genera por el ascenso estructural A del ejemplo 6, se libera mediante un proceso descendente construido con los mismos elementos (gestos A y B), no obstante, observaremos cómo se agrega complejidad al tejido polifónico.

Ejemplo 7a

En el ejemplo 7a, en el nivel más inmediato de los compases 13 y 14, hallamos tres expresiones lineales directas del gesto A, estas son: a, a' y a''. Así mismo, hallamos dos tipos de síntesis de los motivos temáticos m y d, indicadas en el ejemplo como: m/d y m/d'. Las síntesis m/d, se expresan a través de la inversión del ritmo del motivo m (o sea, dos dieciseisavos más un octavo) produciendo una arpegiación (similar a las del ejemplo 4) a la cual se le ha agregado la noción de sensible (propia del motivo m), que en este caso de trata de un descenso melódico con intervalo de segunda menor. En el caso de la síntesis m/d', se trata de un movimiento ascendente por grados conjuntos (expresión del gesto A, del cual se deriva el motivo temático m) que concluye con un descenso; por éste, el ascenso acaba por ser un bordado sobre la nota mi (en el caso de la síntesis m/d' del compás 13-14) y otro sobre la nota do (en la síntesis m/d' del compás 14).

En el ejemplo 7a, indicado con la letra A en el pentagrama inferior, se observa un solo descenso directo estructural por grados conjuntos, que es expresión del gesto A. Existen, sin embargo, dos movimientos más con prácticamente las mismas características en el mismo pasaje musical: ambos descendentes y estructurales pero en este caso son indirectos. En el ejemplo 7b, hay dos pentagramas que expresan lo que ocurre en el pentagrama superior del ejemplo 7a. En este caso, lo indicado como A' es un movimiento estructural que se puede escuchar gracias a que está conformado por los vértices agudos (notas más agudas) de las síntesis m/d y m/d' observadas en el ejemplo anterior; claro, nos percatamos de que A' inicia con lo que, también en el ejemplo 7a, está indicado con la letra a, así mismo concluye con el motivo a'' colocada –por congruencia a la lógica del descenso– una octava más abajo de como aparece realmente el compás 14.

Conformada por los vértices graves de las síntesis m/d y m/d' observadas en ejemplo 7b, observamos el tercer descenso estructural del pasaje. Para dar claridad a este movimiento, se ha hecho un ajuste rítmico que implicó colocar en tiempo fuerte la nota más aguda del vértice grave.

Ejemplo 7b



Para darnos cuenta de la deliberada saturación de este pasaje, hagamos notar que a lo largo de tres compases (13-15) el gesto A aparece, bajo distintos aspectos, once veces: tres expresiones lineales directas (a, a' y a''); cinco veces más de manera implícita en las síntesis motivicas m/d, en las que el gesto A, bajo el aspecto de motivo m, se combina con el gesto B, bajo el aspecto de motivo d; finalmente, tres expresiones estructurales, una explícita (A) y dos implícitas (A' y A''). (En los compases 47-50, en color verde en el cuadro no. 1, hallamos sobre el quinto grado de la tonalidad original, una reaparición de las progresiones comentadas.)

Finalmente muestro lo que ocurre en los compases 26-29 (en color amarillo en el cuadro no. 1) y con ello termino de explicar aquellos pasajes que Bach ha decidido repetir en este preludio. Se trata de una progresión relativamente sencilla en términos armónicos: la obra se halla en fa menor e inflexiona hacia su quinto grado armónico, es decir, el modo mayor de la tonalidad original. En el ejemplo 8a hay una reducción armónica de este pasaje.

Ejemplo 8a



Algo más interesante es el tejido polifónico³⁸, el cual se muestra a continuación, en su versión original y que más adelante es analizado.

³⁸ Se dice que en la música barroca la armonía es circunstancial, es decir que es consecuencia de los movimientos melódicos en los cuales el compositor pone su mayor interés. A mi juicio, esto es cierto.

Ejemplo 8b



Ejemplo 8c

Musical score for Ejemplo 8c, annotated with red brackets and letters 'A', 'a', 'm', and 'b' to highlight structural processes. The score is in 4/4 time and features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a complex rhythmic accompaniment, and a bass staff with a more rhythmic line. The annotations include large red brackets labeled 'A' spanning across the top and bottom staves, and smaller red brackets labeled 'a', 'm', and 'b' highlighting specific melodic and rhythmic elements.

Como lo representa el ejemplo 8c, se trata de un pasaje con dos voces melódicas interdependientes y un bajo estructurado en dos niveles: cuatro conducciones melódicas simultáneas –todo un reto para cualquier instrumentista de cualquier época. Existen dos procesos estructurales indicados con letras mayúsculas, al interior de estos ocurren 10 procesos menores: nueve son expresiones del gesto A (ocho letras a y una letra m) y uno que es expresión, particularmente sutil, del gesto B (letra b). Debe decirse que en el ejemplo se ha dado una interpretación de los procesos ocultos, los cuales he vuelto explícitos sumando valores, eliminado notas (ornamentales) y agregando otras (funcionales). En el ejemplo 8d mostro este proceso de *discriminación* –como actualmente se dice.

Ejemplo 8d

Las líneas punteadas indican la prolongación de un sonido, mientras que las no punteadas señalan su desplazamiento. Las líneas que están colocadas por encima de las notas unen el proceso melódico que se observa en el pentagrama superior del ejemplo 8c; así mismo, la indicación *br* (bordado) sobre la nota sol pertenece a este mismo movimiento melódico. Por otra parte, las líneas colocadas por debajo de las notas, así como la segunda indicación de bordado (por debajo de la nota do) unen el proceso melódico que se observa en el pentagrama central del ejemplo 8c. En cuanto a la voz del bajo, la nota entre paréntesis no existe en la partitura original (tampoco ninguna nota entre paréntesis del ejemplo 8c). Por una suerte de gestaltismo, el escucha podrá comprender que esa nota (si índice 4), si bien obedece a la lógica del diseño armónico (progresión descendente) de la que forma parte, también es cierto que esa nota da inicio a un segundo comportamiento de la voz del bajo, el cual se distingue del primero por sus características melódicas plenamente vinculadas a la noción gestual A, en este caso, de tipo directo no estructural (primera letra a en el pentagrama inferior del ejemplo 8c).

Creo haber tocado un punto importante: el escucha. Véase hasta qué grado esta obra lo involucra apelando a sus capacidades auditivas en función de las cuales se logra o no la tentativa formal de la obra barroca de *ser Uno en lo Vario*. Pero no solo eso. Si en el compás 26, el escucha logra entender que existía una nota bipolar que diferencia a la vez que encadena dos comportamientos en la voz del bajo, entonces alcanzará a escuchar la repetición de este hecho en los compases 27 y 28. Luego, si entonces lo logró por su capacidad gestáltica de agrupar en una sola unidad puntos distantes entre sí, tendrá el privilegio de escuchar y comprender no sólo los procesos menores, es decir, los no estructurales, sino, además, aquellos que en su despliegue ocurren en un espacio de tiempo superior a la duración de un compás y que poseen significado motivico.

Observemos nuevamente los procesos estructurales del ejemplo 8c. El de la voz superior es, si bien indirecto, explícito; el de la voz del bajo, está incompleto, carece de una

nota –la que yo he colocado entre paréntesis (como quien coloca al final del libro de crucigramas las respuestas de cada juego y cuya consulta no precisa el habilidoso)–que, a decir verdad, es como si brillara por su ausencia. Quiero decir que esa nota, con la que acabaría de completarse el trazo gestual A, no tenía que ser escrita para poder ser escuchada, pues para ese momento Bach ya nos ha dado la información suficiente como para suponer, dar por implícita o incluso escuchar aquella nota cuya existencia *es sin estar* (re bemol índice 3 del compás 28).

Me atrevo a sugerir una hipótesis: en la medida que uno logra interiorizar la obra barroca a través de su persistente devenir temporal, hasta el punto de que ésta –al saturar nuestros sentidos con formas que hasta el hartazgo reproducen aquella que, matriz, las ha engendrado (suerte de obsesión edípica)– nos conduzca o al éxtasis –al *éxtasis del contacto*– o a la locura³⁹, entonces la obra barroca gradualmente podría desvanecerse, prescindir gradualmente de cada una de sus notas de forma tan sutil que, una vez alcanzado el silencio, éste no implique para el escucha la finitud de la obra...“El silencio mismo está poblado de signos” (Octavio Paz).

Se sabe que la obra barroca existe en lo claroscuro, esto, desde luego, no es característica exclusiva de la plástica. De la obra musical barroca, por el natural velado de sus procesos, puede decirse lo mismo que de los autorretratos rembrandtianos, es decir, que basta alcanzar a ver la frente y la nariz para tener la certeza de que el resto de la cara existe. De esto derivó un aspecto que hace equiparables a la obra instrumental de carácter intimista como lo es esta suite con una obra musical monumental como puede ser cualquiera de las misas compuesta por Bach: ambas son obra inacabadas, en el sentido de que sus procesos más sutiles no están escritos; escribirlos, exhibirlos a la luz, atentaría contra lo natural barroco: el claroscuro.

El claroscuro es seductor: “no afirma, insinúa”⁴⁰. Entre más claroscuro, más seductor y, por ende, más barroco. Adolfo Salazar traza una asociación, a mi juicio bastante acertada, entre lo barroco, lo laico y lo instrumental cuando hace referencia a la música de Johann Sebastian Bach:

³⁹ No he escrito al azar la palabra locura, ni creo que tampoco sea casual la evocación que hace de ella Jorge Luis Borges al intentar escudriñar la personalidad germánica en un cuento suyo: *Deutsches Requiem*: “un rostro, una palabra, una brújula, un anuncio de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona si ésta no logra olvidarlos”. Si a lo ya expuesto a propósito de la repetición variada de un solo motivo en una obra barroca alemana, se agrega lo que dice Carlos Chávez al respecto de que los recursos de los que se valió el contrapunto dodecafonista schönbergiano son meras formas de repetición, creo que irremediablemente llega a nuestra mente el tan aclamado *tatatán* beethoveniano. En éste, los panegiristas de Goethe creen escuchar al “destino llamando a la puerta”; mientras que sus detractores escuchan la poca capacidad melódica del compositor nacido en Bohn. Yo alcanzo a percibir la risa de Borges detrás de las sombras.

⁴⁰ Es lo que escribe Octavio Paz acerca del mexicano en *El laberinto de la soledad*.

Si era un músico religioso en sus obras vocales, lo era tanto como era un músico seglar en su música instrumental. Luterano en el primer caso, barroco en el segundo⁴¹.

Lo interpreto de este modo. La obra barroca instrumental aspira a un tipo de comprensión que no precisa de palabras; al no haber sido compuesta con fines morales o didácticos, se sitúa en un terreno de mayor apertura interpretativa. La obra barroca instrumental asoma a la luz únicamente algunos de sus rasgos, para que el goce de su completud sea privilegio de quien sabe escucharla; privilegio lejano cuando el impío instrumentista, al ornamentar, sumerge aún más en las sombras los rasgos constitutivos de ella. Me atrevo a sugerir que lo que la partitura barroca consigna, en comparación proporcional con el cuerpo humano, equivale a una nariz⁴², el resto es un tejido que habrá de configurarse, acaso, en otro nivel de percepción.

Apenas escribo esto, vienen a mi mente dos paradojas que, en su carácter dialéctico, me confirman el sentido modernista de lo barroco. La primera confronta a la materialidad de la obra barroca con el espacio inmaterial de conclusión –situación que cual ya se explicó en el párrafo anterior. La segunda, confronta su cualidad de ser sombría con el grado de apertura interpretativa que ofrece. Es decir, la obra es potencialmente interpretable en la medida que es una obra inacabada. Vale parafrasear a Umberto Eco: la obra barroca es, entre más oscura, más abierta.

A continuación presento un análisis general de los siguientes movimientos de la Suite BWV 997 de Johann Sebastian Bach.

⁴¹ Salazar, p. 91.

⁴² ¿Alguna vez se imaginaron que lo que archivan las bibliotecas de mundo es una basta colección de narices en formol? (*Nota del editor.*)

1.5.2 Fuga.

Al igual que el tema inicial del preludio, el sujeto de la fuga es de carácter dialéctico en el sentido de que posee las dos nociones de movimiento que ya han sido explicadas: una direccional y otra que estática u oscilatoria. Desde luego, en la fuga no hallaremos una reproducción textual de los movimientos melódicos que en el preludio representaron a los gestos A (direccional) y B (estático), lo que encontraremos será, en todo caso, una recreación de éstos o, por evocar al filósofo Echeverría, una nueva puesta en escena o dramatización de la materia sonora que representa tales nociones de movimiento contradictorias y complementarias.

Ejemplo 9: Fuga: presentación temática.

The image shows a musical score for the thematic presentation of a fugue. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff begins with a treble clef and a first ending bracket labeled '1'. The second staff begins with a bass clef. The score is annotated with red brackets and green text. A large red bracket at the top spans the first four measures of the first staff, labeled 'Dramatización del gesto B'. Below this, smaller red brackets labeled 'b' are placed under the notes of the first staff in measures 2, 3, 4, and 5. A large red bracket at the bottom spans the last three measures of the second staff, labeled 'Dramatización del gesto A'. Above this, smaller red brackets labeled 'a' are placed under the notes of the second staff in measures 2, 3, and 4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Los movimientos melódicos diatónicos son representación del gesto A (que en la exposición temática del preludio es representado por el motivo m). Los desplazamientos de semitono entre notas con valores de tiempo superior a los de las notas que conforman las expresiones del gesto A (con excepción de semitono entre mi bemol y re del compás 4), son representaciones del gesto B (que en la exposición temática del preludio es representado por el motivo d).

Aunque en apariencia son dos voces, las concibo como una unidad tratada bajo presupuesto barrocos que no solo en lo horizontal sino en lo vertical, enfatiza la propagación del los gestos o cánones que dan unidad a la fuga y a la suite en su conjunto.

Claramente se observa en la presentación temática de la fuga, los movimientos zigzagueantes de lo que en esencia son ideas rectolineales. Si simplificáramos la voz superior, obtendríamos una escala menor en forma ascendente que a partir del sexto grado deja ser diatónica para convertirse en cromática hasta alcanzar la octava. Sin embargo, Bach

quiso que en ese preciso lugar se escuchara un salto descendente de séptima mayor cuyo efecto desconcertante, el lento ascenso cromático no hace sino enfatizar, pues de haberse continuado con la lógica de los 5 primeros octavos (do-re-mi bemol-fa-sol), la octava se pudo haber alcanzado mediante tres octavos más (la bemol-si bemol-do), sin embargo, al hacerse el salto descendente de séptima (sol-la bemol), la octava ni siquiera se alcanza, ya que solo se vuelve al punto de partida (do), esto mediante lo equivalente a 13 octavos (cuatro negras con puntillo más un octavo). Bach lo ha trabajado con tanto cuidado que no debe ser casual que sean cinco las notas que transcurren diatónicamente (do-re-mi bemol-fa-sol) y cinco las que lo hacen cromáticamente (la bemol-la becuadro-si bemol-si becuadro-do).

El caso de la voz inferior es similar, en tanto que se trata de la barroquización de una ideal básica rectolineal. Ésta, la voz inferior, claramente se deriva o desprende de la superior.

Primero veamos cómo es que la voz inferior es la inversión retrógrada de las primeras cinco notas de la voz superior, inversión que se hace tomando como nota común el tercer grado, mi bemol, es decir, la nota fundamental de la tonalidad mayor de la que procede la tonalidad de do menor, su relativo.

Ejemplo 10



Si nos detenemos en el examen de los intervalos entre cada uno de los sonidos de la escala ascendente, obtenemos la siguiente serie de intervalos:

2 1 2 2 1 2 2

Mientras que la serie de intervalos de la escala descendente es la siguiente:

2 2 1 2 2 2 1

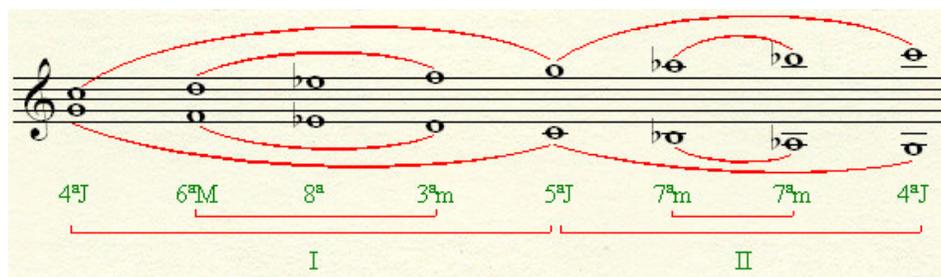
...o sea, la intervállica en orden ascendente de la escala mayor.

En términos modales, la escala ascendente es una escala eólica que parte de la nota do; en el caso de la escala descendente, a pesar de su estructura intervállica, no se trata de un modo mayor, sino de uno menor, frigio de mi bemol. Si anotamos la intervállica de una escala frigia, nos podemos percatar de que se trata del orden inverso de los intervalos de la escala mayor:

1 2 2 2 1 2 2

De hecho, no son pocas las relaciones de complementación y simetría que se generan por este proceso de inversión retrógrada. Observemos algunas.

Ejemplo 11



Lo que puede destacarse en el ejemplo 11 es que los primeros cinco intervalos verticales conforman un primer grupo (I) de inversiones complementarias que orbitan alrededor de un intervalo de octava. El segundo grupo (II), que va del quinto intervalo vertical al octavo, tiene por eje dos intervalos de séptima que se producen por un intercambio de voces. Notemos que el lugar donde se genera el primer intervalo de séptima, corresponde con el momento en que, durante la presentación temática de la fuga, ocurre el primer salto descendente de séptima.

En el ejemplo 12 intento mostrar la correlación y organicidad entre las dos voces que conforman el tema de la fuga -esto sin perder de vista presentación de los gestos A y B.

Ejemplo 12

He colocado en el primer tiempo de los compases 2, 3 y 4 de la voz inferior, una nota entre paréntesis (la bemol, si bemol y do respectivamente) que repite la nota de la voz superior. Siguiendo la lógica del diseño de la voz inferior en el compás 3, coloqué una nota do entre paréntesis al inicio del compás 2; así mismo, una nota anacrúsica a este do, similar al do que antecede al primer re del compás 3, y al re que antecede al mi del compás cuatro de la voz inferior. He prolongado las plicas de algunas notas para señalar los procesos estructurales, así como ligaduras y líneas rectas para explicar algunos movimientos melódicos. Al hacer esto, quedan en evidencia algunas sonoridades que sólo un oído bien entrenado no precisa que se las expliciten visualmente.

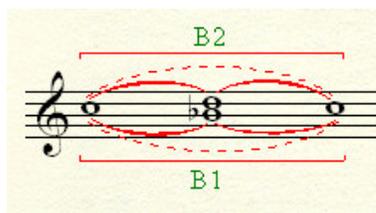
1. La voz inferior es producto de un proceso de bifurcación a partir de una misma nota (la bemol del compás 2, primer tiempo, voz superior) lo que genera dos movimientos en direcciones opuestas, ascendente y descendente.
2. La escritura original acaso no permite descubrir con facilidad (lo cual es propio de lo barroco), los saltos de séptima que suceden al primero que observamos en la voz

superior. Por ejemplo: en la voz inferior, la nota do del compás 2 (último octavo), a la vez que resuelve a la nota re del siguiente compás, con respecto a la cual es un bordado, también se escapa mediante un salto de séptima ascendente a la nota si bemol; lo mismo ocurre con la nota re del compás 3, último octavo, que a la vez que resuelve a mi bemol del compás 4, escapa a la nota do ubicada encima de ese mi bemol. Otra doble resolución se observa en las notas escritas entre paréntesis de los compases 1 y 2, donde una nota de si bemol resuelve a do y escapa a la bemol.

3. A los cuatro saltos de séptima que existen, les sigue una disonancia que se produce por una suerte de retardo. En el compás 2, la nota sol (segundo octavo), es un retardo de la nota fa, es decir, con respecto a la nota de la bemol de la voz superior, se pasa de un intervalo armónico de segunda (la bemol-sol) a uno de tercera (la bemol-fa). Lo mismo ocurre en el compás 3, en el que la nota la bemol retarda la aparición de la nota sol.
4. Opino que existe una compensación entre los intervalos lineales de séptima y los intervalos armónicos de segunda. En el ejemplo 12 los señale de esta forma: $b: 7^a$ y $b': 2^a$, queriendo dar a entender que, en este caso, la puesta en escena del gesto B, que en el preludio de esta suite se expresaba ya sea como sensibles artificiales, bardados estructurales o no estructurales y pedales, en esta fuga, además de expresarse en la voz superior como una suma de intervalos de segunda menor que dibuja el trazo cromático mediante el cual se prolonga o niega el fácil arribo a la nota de reposo (do), también se expresa mediante estos intervalos de segunda y séptima, los que dispuestos verticalmente son disonantes, de modo que se puede decir que, en el caso de la fuga, el gesto B es sometido a un proceso de verticalización armónica.
5. En el ejemplo 12 es posible observar dos expresiones estructurales del gesto A, las cuales, a diferencia de las cuatro apariciones no estructurales del mismo que fueron indicadas en el ejemplo 9, no son explícitas, ya que se forman con las notas que he colocado entre paréntesis y que como tal no existen en la partitura original, sin embargo, como lo sostengo en mi hipótesis, existen suficientes elementos en la presentación temática para inferir su presencia. En este caso se trata de dos movimientos paralelos que ocurren en la voz inferior los cuales están indicados de esta forma: $A1$ y $A2$.
6. Así mismo, existen dos expresiones estructurales del gesto B, si bien conformadas con notas reales, éstas no son explícitas. La primera se forma con las notas do (primer compás)-si bemol (tercer compás)-do (cuarto compás) de la voz superior, es decir, que

se trata de la prolongación de un sonido (do) mediante un bordado inferior (si bemol) que no propone dirección alguna, ya que vuelve al punto de partida. Como hasta ahora, toda negación de movimiento direccional, trátase de pedales, bordados o retardos, se ha asociado al gesto B. La segunda presentación del gesto B tiene el aspecto de bordado superior con respecto a la nota do, el cual ubicamos en la voz superior e inferior: do (primer octavo, primer compás, voz superior)-re (primer octavo, tercer compás, voz inferior)-do (primer octavo, quinto compás, voz inferior). Una síntesis de estos dos movimientos estructurales es la que se observa en el ejemplo 12a, ésta permite observar con claridad la noción de circularidad que se esconde tras un tejido melódico hecho de enfáticos trazos rectolineales.

Ejemplo 12a



7. En el ejemplo 12 también están indicados algunos vértices melódicos con los cuales pueden estructurarse dos movimientos armónicos I-V-I; ello enfatiza la circularidad de esta exposición temática. Las notas que conforman el movimiento armónico I-V-I de la voz superior están unidas mediante una ligadura, así mismo las del segundo movimiento armónico, no obstante, éste transcurre en ambas voces, superior e inferior, y, según se quiera interpretar, se apoyaría en notas estructurales no escritas (entre paréntesis). Por ejemplo, la nota do del compás 1, primer octavo, nos conduce a la nota sol del compás 2, segundo octavo; sin embargo éste sol también puede proceder de la nota do escrita entre paréntesis del mismo compás, primer octavo; como sea, el sol resuelve al do del compás cinco.

A continuación presento una transcripción parcial de los compases 1 a 49 de este movimiento, a través de los cuales la forma musical llamada fuga ocurre como tal. En esta transcripción aparecen en pentagramas separados cada una de las tres voces que hacen la polifonía, sin embargo, de éstas solo he tomado las partes en las que aparecen los componentes característicos, tales como cabeza temática (CT), sujeto (S), respuesta (R),

contrasujeto (CS), motivo episódico 1 (ME1) y 2 (ME2), así como sus variaciones o simulaciones (Sim.) más evidentes.

Fuga

The musical score is organized into four systems, each consisting of three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The score is annotated with several key elements:

- System 1 (Measures 1-6):** The top staff is labeled "Cabeza Tenorista" (measures 1-2) and "Contrabajo" (measures 3-6). The middle staff has a red bracket labeled "Soprano" (measures 1-6) and a green bracket labeled "Módulo Episódico 1" (measures 3-4). The bottom staff has a red bracket labeled "Soprano" (measures 1-6) and a green bracket labeled "MII" (measures 5-6). Roman numerals I, VI, and V are marked below the notes.
- System 2 (Measures 7-12):** The top staff has a purple bracket labeled "CT" (measures 7-8) and a blue bracket labeled "CS" (measures 9-12). The middle staff has a red bracket labeled "Resposta (vrb)" (measures 7-12) and a green bracket labeled "MII" (measures 9-10). The bottom staff has a green bracket labeled "MII" (measures 11-12) and Roman numerals I and VI.
- System 3 (Measures 13-18):** The top staff has a green bracket labeled "MII" (measures 13-14) and a red bracket labeled "MII" (measures 15-18). The middle staff has a green bracket labeled "MII" (measures 13-14), a blue bracket labeled "VI" (measures 15-16), a green bracket labeled "MII" (measures 17-18), and a red bracket labeled "V" (measures 17-18). The bottom staff has a green bracket labeled "MII" (measures 13-14), a purple bracket labeled "CT" (measures 17-18), and Roman numerals I, VI, and CS.
- System 4 (Measures 19-24):** The top staff has a red bracket labeled "V" (measures 19-24). The middle staff has a purple bracket labeled "CT" (measures 21-22) and a blue bracket labeled "CT" (measures 23-24). The bottom staff has a green bracket labeled "MII" (measures 21-22) and a red bracket labeled "Alocución de Sujeto" (measures 23-24). Roman numerals I, VI, and CS are marked below the notes.

25

CT

Sin CS

Derecho de Fa

IV:Cu

Sin CS

MEI

Fin. II

I

Fin. S

CS

Fin. CT

Sin. CS

Fin. CT

Sin. CS

31

MEI

Via MEI

Variación de MEI

Via MEI

Sin CT

CT

I

I

Fa

37

Sin CT

IV:Cu

I

43

CS

MEI

VI

CT

I

s

Cu

1.5.3 Sarabande

Esta zarabanda es la primera de las tres danzas que integran esta suite. Formalmente es binaria. La primera sección consta de 16 compases. Ésta se divide en dos partes de ocho compases cada una. La primera sección inicia en la tonalidad de do menor y concluye en el compás 8 sobre el quinto grado, éste resuelve al primer grado en el compás nueve, donde inicia la segunda parte de la primera sección, misma que finaliza con el acorde de mi bemol mayor, punto donde empieza la segunda sección. Ésta, de igual forma, posee dos partes. La primera abarca los compases 17 al 24, e inicia sobre el acorde de mi bemol mayor y concluye sobre el acorde de sol menor. La segunda parte inicia sobre la dominante del acorde del fa menor, subdominante del destino final, do menor.

Cuadro 2.

Sección I		Sección II	
1 Do menor	9 Do menor	17 Mi b	25 Do mayor
2	10	18	26
3	11 La b mayor	19	27 Fa menor
4	12	20	28
5	13 Fa menor	21	29
6	14 Si b mayor	22	30
7	15	23	31
8 Sol mayor	16 Mi b	24 Sol menor	32 Do menor

En el cuadro anterior se esquematiza la forma de esta danza y parte de su contenido armónico. Mediante los colores se muestran los compases en los que existen citas, paráfrasis o repeticiones de algún diseño melódico en especial. En este caso, el rojo representa los lugares donde el tema principal es expuesto, mientras que los otros son diseños secundarios.

Mucho se ha dicho al respecto de que el tema inicial de la zarabanda de la suite BWV 997 inicia con una paráfrasis del número 78 (coro) de la segunda parte de *Matthäus-Passion* (BWV 244): *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, cuyo aspecto temático es el siguiente:

Ejemplo 13

Musical score for 'Wir setzen uns mit Tränen nieder'. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: Wir se - tzen uns mit Trä - nen nie - der. A measure number '12' is written below the first measure.

Comparémoslo con el tema de la zarabanda en cuestión:

Ejemplo 14

Musical score for a zarabanda theme. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of two flats. It consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a bass line.

Procedamos al análisis y veamos hasta qué punto es cierto aquella relación temática.

Ejemplo 15

Musical score with thematic analysis annotations. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of two flats. It consists of two staves. The annotations include:

- Red dashed lines connecting notes in the upper staff across measures.
- Red solid lines connecting notes in the lower staff across measures.
- Green labels 'a', 'b', and 'c' on the left side of the staves.
- Green labels 'B' and '7-' above the upper staff in the second system.
- Green labels 'B' and '2-' above the lower staff in the third system.
- Green labels 'by' above the upper staff in the second system.

En el sistema *a* están indicados con ligaduras rojas todos los movimientos melódicos direccionales, existen siete en la primera exposición temática (compás 1) y han sido obviadas las ligaduras en la segunda en registro grave (compás 2), salvo la última, la cual destaca el único intervalo que las hace diferentes. Estos trazos direccionales se ubican en medio de ligaduras punteadas que representan la prolongación de ciertas notas, alrededor de las cuales las demás orbitan. En este sentido, los desplazamientos indicados con ligaduras no punteadas son en esencia ficticios, ornamentales.

En el sistema *b* se han eliminado en ambas exposiciones temáticas las notas de menor valor rítmico (mi bemol) y se ha señalado la función de bordado que las notas re y si cumplen; así mismo la letra B representa el gesto que atañe a la suspensión o no direccionalidad.

Eliminadas estas notas ornamentales, en el sistema *c* se ha hecho una suma y síntesis de los valores de las notas unidas por líneas punteadas, de modo que queda evidenciado que lo que en esencia existe es un solo sonido cuyo único desplazamiento real es descendente: de séptima menor en la primera presentación del tema y de segunda menor en la siguiente, ambos intervalos, tal y como se demostró en el análisis temático de la fuga, expresiones del gesto B.

Veamos ahora qué ocurre con el tema de *Wir setzen uns mit Tränen nieder*:

Ejemplo 16

The image displays three systems of musical notation (a, b, and c) for the piece 'Wir setzen uns mit Tränen nieder'. Each system is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. System 'a' shows a melodic line with red dashed lines indicating directional movements. Green labels 'br' and 'an' are placed below the staff. System 'b' shows a simplified version of the melodic line with red dashed lines and green labels 'br' and 'r'. System 'c' shows a further simplified version with red dashed lines and green labels 'A', '4d', 'B', and '3+'.

En el sistema *a* se ha hecho la señalización de los movimientos direccionales y no direccionales (oscilatorios); se ha establecido la función de bordado (*br*) y anticipo (*an*) que cumplen algunas notas.

En el sistema *b* se han eliminado los bordados y los anticipos, lo cual deja en evidencia la existencia de dos notas ornamentales más: un bordado a la nota mi bemol inicial y un retardo de la nota la bemol. Se han agregado dos ligaduras más, aquella que indica el descenso indirecto de la nota mi bemol hacia la nota re, y aquella, punteada, que sugiere que las notas do y re bemol en realidad no le proponen dirección alguna a la nota mi bemol, pues regresan a ésta haciéndola sonar por segunda vez consecutiva en tiempo fuerte, sin embargo, no es ella el destino final de la frase sino la nota la bemol –con respecto a la cual es un retardo (*r*).

En el sistema *c* las ligaduras superiores unen el descenso estructural por grados conjuntos (A) que subyace bajo la realidad barroca de la versión original del tema. Por ser menos explícito, el segundo descenso estructural deslumbra por ser un lento trayecto cromático (B), el cual inicia antes de que el primero concluya.

En mi opinión, solo en una primera instancia los temas analizados pueden ser asociados: al inicio comparten una nota larga más dos breves ornamentales. Son más profundas sus diferencias:

El tema de la zarabanda es una doble afirmación del mismo gesto, el gesto B, esto por carecer de movimientos direccionales y porque en sus resoluciones escuchamos los intervalos característicos de éste. Por el contrario, el tema de *Wir setzen uns mit Tränen nieder* es de tipo dialéctico, en él se confrontan los gestos que implican movimiento o lo niegan –incluso uno se desprende sutilmente del otro.

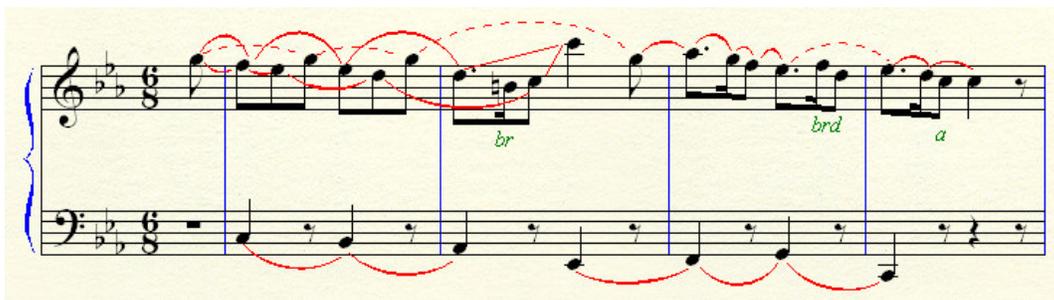
En todo caso son más las coincidencias entre el tema coral analizado y el de la fuga, pues este último no solo es de naturaleza doble sino que en él observamos, también, un proceso de bifurcación del cual se desprende una línea cromática, descendente en aquel, ascendente en aquella⁴³.

⁴³ El tema de esta zarabanda también puede escucharse en la danza del mismo nombre perteneciente a la Suite no. 1 en la mayor, BWV 806, de las Suites inglesas (1725).

1.5.4 *Gigue y Double.*

Una giga y un *double* son las dos últimas danzas de la Suite BWV 997. Refieren los diccionarios que *double* es el término francés para la palabra variación, incluso se habla de *la variación temática*⁴⁴. De ser así, el *double* de esta suite podría ser una variación de la giga. El análisis nos permitirá saber cuáles son las características del tema, de qué tipo es (armónico o melódico), o si, más bien, responde a la noción de un gesto identitario o canon rematerializado bajo las normas rítmicas de estas danzas ternarias.

Ejemplo 17



En el esquema de arriba es posible observar la división tripartita, en un contexto rítmico ternario, de una sola nota en la voz superior: sol. Con ligaduras rojas superiores se indica un descenso por grados conjuntos indirectos en tiempos fuertes que van de sol a do –a ésta última nota se llega por el ya característico salto de séptima. Imposible no escuchar este descenso ya que las notas que lo conforman armónicamente son retardos con respecto a la armonía que plantea al bajo. Con las notas a la que resuelven estos retardos se forma un segundo descenso por grados conjuntos indirectos que va de la nota sol a la nota do, trazo que se indica con ligaduras rojas inferiores –notemos al final de este trayecto el salto de séptima. En tercer lugar observamos una muy sutil suspensión de la nota sol señalada con ligaduras punteadas, así como su posterior resolución a la nota la y su conducción a la nota final (do) del tema de esta giga. Por debajo de este proceso, el bajo dibuja dos trazos lineales por grados conjuntos directos, el primero descendente y el segundo ascendente.

Si anotáramos la nomenclatura que distinguiera los gestos, obtendríamos dos A estructurales en la voz superior, sobre la que se despliega una B estructural que posteriormente se tornará A. Por debajo de esto, dos letras A no estructurales corresponden a la línea de bajo.

⁴⁴ *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Ed. Labor, 1994. p. 756.

Desde mi interpretación, no estamos ante una propuesta temática, si no ante una nueva propuesta formal-temporal de los cánones puestos a prueba en esta suite, entendidos aquí como gestos A y B. La esencia de éstos soportó ser usado dentro del contexto formal libre de carácter improvisatorio del preludio, soportó el rigor contrapuntístico de la fuga, soportó la dramática estática de la zarabanda y, al parecer, soportará el ritmo “vivo y saltarán” (Diccionario Labor) que, se dice, caracteriza a la giga⁴⁵.

Veamos qué sucede con el *double*...

Ejemplo 18

The image shows a musical score for a double bass line. The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Annotations 'A' are placed under the bass line, and 'B' is placed above the treble line. The annotations 'A' are placed under the bass line, and 'B' is placed above the treble line. The annotations 'A' are placed under the bass line, and 'B' is placed above the treble line.

...prácticamente nada interesante después de haber analizado lo anterior. Observamos la reiteración de motivos armónicos (letra B superior) y ornamentales (letras B inferior). Por debajo, dos gestos A por grados conjuntos directos.

Esta exposición temática es el elemento menos barroco que hallaremos en esta suite. Conserva, desde luego, su parentesco con el resto de la obra por el empleo de los gestos propios de esta suite, pero se halla lejos de proponer una dialéctica tan intrincada como la ya vista en los otros movimientos. Frente a éstos, parece más un agregado, como si lo necesario ya hubiera sido dicho y esta última danza solo respondiera al tipo de convención que demanda, hacia el final, algo más o menos deslumbrante. Habla Adolfo Salazar de danzas *discrecionales*: “danzas de creación o divulgación más reciente y, por la tanto, de mayor novedad e interés que las tradicionales”⁴⁶. Acaso sea ésta la causa –el fácil agrado– por la cual, en este *double*, Bach renuncia a su obscura propuesta poética.

Al parecer, Bach tenía concebido un plan armónico que despliega contrapuntísticamente en la giga y, digamos, arpegiadamente en el *double*. En el cuadro no.

⁴⁵ Nada tan poco esclarecedor como las definiciones de los libros de consulta. Agradezca el lector mi comprensible desconfianza hacia éstos.

⁴⁶ Salazar, p. 133.

3 (página 42) están confrontados los contenidos armónicos de ambas danzas, las cuales son idénticas en su número de compases. Tal es su forma: A (16 compases) – B (20 compases) – A' (12 compases).

Como podrá observarse, los compases de que consta cada una de estas danzas fueron desplegados verticalmente y numerados a la izquierda; sus tres secciones, separadas por barras amarillas. Los rectángulos coloreados de la izquierda resaltan aquellos compases en los que armónicamente existen coincidencias entre las danzas. El resultado de esta comparación es el siguiente: de los 48 compases que conforman las danzas, en 33 de ellos existen coincidencias armónicas, lo cual significa que en un 68 % el *double* reproduce el plan armónico propuesto por la giga, y solo en un 32 % se diferencia.

No puede decirse, entonces, que el *double* sea, con respecto a la giga, una variación temática, pues en tal danza, la giga, ni siquiera existe un tema como tal: existe una puesta en escena de la noción canónica utilizada por Bach para componer esta suite. Es verdad, sin embargo, que la giga le sirve de referencia armónica al *double*, en el cual la subdivisión en dieciseisavos de un ritmo ternario brinda fluidez al despliegue, mediante constantes arpegiaciones, del oleaje armónico.

Posteriormente al cuadro no. 3, podrán observarse las partituras que conforman el resto de la suite y sobre las cuales he hecho algunas indicaciones. Antes aparecerá una hoja con la simbología pertinente.

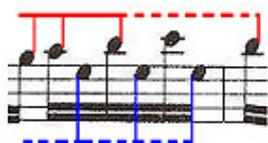
Cuadro no. 3

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

1.5.5 Simbología del análisis musical y partituras de *Fuga, Sarabande, Giga y Double* ⁴⁷.



Líneas rojas: indican las expresiones del gesto A.
Líneas azules: indican expresiones del gesto B



Líneas punteadas: indican carencia o suspensión de movimiento.



Líneas diagonales: unen saltos melódicos y por el color determinan el tipo de gesto que habrá de continuar.



Líneas moradas: unen notas que podrían determinar un cierto contenido armónico.
Asteriscos morados: aparecen sobre las notas con alteraciones artificiales que podrían determinar alguna inflexión o modulación. El nombre del acorde aparece regularmente sobre la nota que podría ser tónica⁴⁸.



Líneas verdes: unen arpegiaciones estructurales locales.

⁴⁷ La simbología aquí mostrada excluye la que es propia de la parte A de la fuga. Ésta se explica al inicio del análisis correspondiente a dicha parte.

⁴⁸ No se hacen indicaciones al respecto de la inversión de los acordes, ya que la armonía se infirió agrupando notas no sincronizadas a un tiempo de compás preciso. Debe decirse, también, que en algunos casos el tipo de intervalo se indica con un número y un signo de más o menos, según sea mayor o menor, y la letra *d* para los disminuidos y la *a* para los aumentados.

Fuga

System 1: Treble clef contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Annotations include 'V7:Cb' above the first measure, 'Cb' above the second measure, and 'VII' above the third measure. Red and purple brackets group notes in both staves.

System 2: Treble clef continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef continues the accompaniment. Annotations include 'V' above the first measure, 'VII:Cb' above the second measure, and 'Cb' above the third measure. Red and purple brackets group notes in both staves.

System 3: Treble clef continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef continues the accompaniment. Annotations include 'Cb' above the first measure, 'V:Cb' above the second measure, and 'VII:Cb' above the third measure. Red and purple brackets group notes in both staves.

System 4: Treble clef continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef continues the accompaniment. Annotations include 'VII:Cb' above the first measure, 'Cb' above the second measure, and 'VII:Cb' above the third measure. Red and purple brackets group notes in both staves.

System 5: Treble clef continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef continues the accompaniment. Annotations include 'VII:Cb' above the first measure, 'Cb' above the second measure, and 'VII:Cb' above the third measure. Red and purple brackets group notes in both staves.

Musical score system 1, featuring treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The bass clef contains a bass line with chords and slurs. Annotations include "CS" in the treble staff, "VI" and "VII" in the bass staff, and "VIIb" with a dashed line below it. A red bracket spans across both staves.

Musical score system 2, featuring treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accidentals. The bass clef contains a bass line with slurs. Annotations include "Dua" in the treble staff, "C#m", "III", and "V" in the bass staff. A red bracket spans across both staves.

Musical score system 3, featuring treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accidentals. The bass clef contains a bass line with slurs. Annotations include "I", "V7Ab", "Ab", "V7Cb", and "Cb D" in the bass staff. A red bracket spans across both staves.

Musical score system 4, featuring treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accidentals. The bass clef contains a bass line with slurs. Annotations include "IV", "Vana", and "Dal segno." in the bass staff. A red bracket spans across both staves.

Gigue

Double

The score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The music features intricate harmonic textures with various chords and melodic lines. Annotations in purple include Roman numerals (I, IV, V, VII, VIII) and chord symbols (e.g., Cm7+, Eb7+, Gm7+, V7/Ab, V7/Eb). Red and blue dashed boxes highlight specific melodic and harmonic segments across the systems.

The image displays four systems of piano sheet music, each with a treble and bass staff. The music is annotated with various harmonic analysis elements:

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Green boxes highlight specific measures in both staves. Blue boxes highlight other measures. Chord labels include VII7/Cm, Cm, VII7/Fm, Fm, and V/Cm.
- System 2:** Similar notation to the first system. Blue dashed boxes highlight a sequence of chords in the bass staff. Chord labels include Cm(I), I, IV, Vaux, and I+.
- System 3:** Shows a continuation of the melodic and bass lines. A red box highlights the entire system. Chord labels include Fm, Ad, V7/Eb, VIId/Eb, Eb, Gd, Ab, and Cm.
- System 4:** The final system, ending with a double bar line. Blue dashed boxes highlight a sequence of chords in the bass staff. Chord labels include Dd, Fm, Bd, V7, I, V, and I.

II. EL CONCIERTO PARA GUITARRA DE MANUEL M. PONCE.

2.1 LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO DURANTE

EL SIGLO XX.

Durante la primera mitad del siglo XX, la guitarra se consolidó como instrumento de concierto en países de Europa y América.

Los protagonistas de este proceso de consolidación fueron músicos originarios de países donde la guitarra es uno de los medios de expresión musical más representativos: España y México. Por parte de España deben ser citados: Francisco Tárrega (1852-1909), Manuel de Falla (1876-1946) y Andrés Segovia (1893-1987); mientras que por parte de México son importantes las figuras de Julián Carrillo (1875-1965), Manuel María Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1899-1978) y Rafael Adame (1906-1963).

Este momento histórico es relevante porque significó el acceso de la guitarra a un campo cultural específico en el cual instrumentos como el piano o el violín gozaban ya de una larga tradición. Este campo cultural es el de música académica.

Dentro de este contexto, los compositores, intérpretes y pedagogos que se acercaron a la guitarra se dedicaron a confeccionarle un nuevo perfil. Esto implicó, entre otras cosas, el enriquecimiento de su repertorio, mismo que asimiló elementos estilísticos y formales distintivos de la música culta europea. Recordemos, por ejemplo, la *Suite I* (1929) en el estilo de Silvius Leopold Weiss de Manuel M. Ponce, la *Sonata para guitarra en cuartos de tono* (1931) de Julián Carrillo. Actualmente el repertorio de la guitarra es relativamente amplio gracias a compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Hanz Werner Henze (1926), Benjamin Britten (1890-1974), Leo Brouwer (1939), Toru Takemitsu (1930-1996) y Luciano Berio (1925), entre otros.

A lo largo del siglo XX, además del repertorio, también se amplió el número de agrupaciones instrumentales que precisaron de la guitarra. Ejemplos de ello son el *Sexteto místico* (1917) de Heitor Villa Lobos que además de la guitarra incluye flauta, oboe, saxofón, arpa y celesta; *Le Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez (1925) para voz contralto, flauta contralto, viola, vibráfono, xilófono, percusión y guitarra; y *Los negros brujos se divierten* (1985) para violín, violoncello, contrabajo, flauta,

flauta piccolo, clarinete, fagot, piano, percusión y guitarra de Leo Brouwer. De igual manera, el compositor mexicano Julio Estrada utiliza una guitarra dentro de la instrumentación de su ópera *Murmullos del páramo*, cuyo estreno en México se realizó en septiembre de 2006.

2.2 LA MÚSICA PARA GUITARRA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX.

En México, la consolidación de la guitarra como instrumento de concierto tiene mucho que agradecerle a la previa aceptación que había de ella en la vida social rural y urbana. Desde luego, Manuel M. Ponce (1882-1948) fue conciente de esta situación. En su primer obra para guitarra, *Sonata no. 1*, escrita a mediados de 1923 a petición de Andrés Segovia, Ponce desarrolla temas musicales de claro origen popular, como aquel que aparece en el primer movimiento de esta sonata y que recuerda al villancico *Salve, niño hermoso*, procedente de Guanajuato, o la cita que hace en el tercer movimiento de *Jarabe Tapatío*. La evocación del ámbito sonoro que Andrés Segovia tuvo con la interpretación de esta obra, se vuelve casi explícita si anotamos que él se encargó de bautizar al primero, segundo y cuarto movimientos de la *Sonata no. 1* con los nombres de *Bailecito del rebozo*, *Lo que sueña el ahuehuete*, y *Ritmos y cantos aztecas*, respectivamente¹.

Es sabido que Ponce es una figura central en el tema de la guitarra en nuestro país. Su catálogo de obras para guitarra –cuya composición inicia hacia 1923 y concluye el mismo año de su muerte en 1948– incluye: seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, 24 preludios, un estudio, dos sonatinas, otro seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto con acompañamiento de orquesta, y piezas sueltas originales o arregladas como *Valentina*, *Estrellita*, *Pajarera*, *Cuiden su vida* y *Por ti mi corazón*².

Aparte de Ponce, otros compositores mexicanos son imprescindibles para comprender como fue que en México la guitarra afianzó su lugar no sólo en las salas de concierto antes reservadas a la música europea para piano, violín u orquesta sinfónica, sino también en el ámbito académico. Dos músicos, no posteriores a Ponce

¹ Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. p. 18-22.

² *Idem*, p. 8.

sino contemporáneos de él, abundaron el repertorio de la guitarra, ellos son Julián Carrillo y Rafael Adame.

Por parte de Carrillo, deben citarse las siguientes obras: *Preludio a Colón para soprano, flauta, guitarra, violín, octavina y arpa* (1924); *Sonata para guitarra en cuartos de tono*, *Estudios para guitarra en tercios de tono* y *Sonata para guitarra en cuartos de tono* (1931); *Estudios para guitarra de siete cuerdas* (1962)³.

Rafael Adame –guitarrista, violonchelista y compositor egresado de Conservatorio Nacional de Música en la década de 1920, así como discípulo de Julián Carrillo– fue el primer guitarrista en componer y tocar las primeras obras para guitarra en cuartos de tono: *Preludio y Capricho* (1924-1925); así mismo, es el autor del primer concierto para orquesta y guitarra compuesto durante el siglo XX, el cual se estrenó en el edificio que hoy conocemos como el Anfiteatro Simón Bolívar el 19 de julio de 1930, adelantándose por 2 años al inicio de composición del concierto para guitarra y orquesta de Ponce. Para cuando esta obra de Ponce se estrenó en 1941, Adame ya tenía dentro de su catálogo una obra más: su *Concierto No. 2* para guitarra quinta y orquesta de 1933⁴.

Es importante la mención de estos dos músicos, Carrillo y Adame, porque demuestran cómo se va afianzando en México un ambiente guitarrístico **autosuficiente** –en el sentido de que existen compositores e intérpretes mexicanos de música nueva– y **autónomo** –en el sentido de que no se precisaba de la validación europea o concretamente de la del gran certificador de música para guitarra de esa época: Andrés Segovia, quien, por ejemplo, en no pocas ocasiones le solicitó a Ponce cambiar pasajes enteros de sus composiciones⁵, así mismo, jamás se interesó por tocar las *Tres Piezas para guitarra* (1923) de Carlos Chávez⁶.

³ *Primera copia del catálogo por orden cronológico de las composiciones musicales de Julián Carrillo* (San Ángel, D.F.: 1989) elaborado por Miguel Carriedo: <http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/works.html> (18, agosto, 2006).

⁴ *Rafael Adame y el primer concierto para guitarra y orquesta del siglo XX*, por Alejandro L. Madrid: http://www.orphee.com/madrspan.htm#N_8_ (18 de agosto de 2006).

⁵ Al respecto de esto, pues revisarse los artículos: “*Mi querido Manuel*”: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce de Mark dale, y *De México, concierto para Andrés Segovia: una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce* de Alejandro L. Madrid, publicados ambos en: *Heterofonía: revista de investigación musical*, CENIDIM, México, enero-diciembre 1998, pp. 86-105 y 106-117.

⁶ “La escribí por sugestión de Andrés Segovia y Pedro Enríquez Ureña. La primera quedó a medio terminar, y las restantes las mostró al guitarrista español, quien parece que no las encontró muy a su gusto; y la obra quedó así. Muchos años más tarde un guitarrista mexicano, Jesús Silva, le pidió a Chávez una obra para su instrumento, y entonces el compositor recordó esas antiguas piezas. Silva las estudió, declarándolas completamente guitarrísticas; Chávez decidió entonces terminar la primera pieza, que estaba a medias, y lo hizo en pocos días (1954), sin problemas, pues existiendo el principio

Del interés que estos cuatro músicos mexicanos despertaron en las siguientes generaciones de compositores, dan prueba las siguientes obras y sus autores: *Tres movimientos para guitarra* (1963) de Salvador Contreras (1910-1882); *Poemario* (1976) y *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1985) de Manuel Enríquez (1926-1994); *Cante, para dos guitarras amplificadas* (1980) y *Natarayah* (1997) de Mario Lavista (1943); *Elegía* (1993), de Hebert Vázquez (1963); el abundante repertorio de autores como Julio César Oliva (1947), Ernesto García de León (1952) y Jorge Ríter (1957). Compositores pertenecientes a la *Liga de compositores de música de concierto de México* han hecho sus respectivas aportaciones. Incluso, el compositor Julio Estrada (1943) ha mostrado su interés por componer para este instrumento⁷.

estaba ya todo en potencia”. Roberto García Morillo, *Carlos Chávez, vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p.28-29

⁷ El 31 de octubre de 2004, en la Sala Carlos Chávez, fuimos testigos de la interpretación que hiciera el guitarrista sueco Magnus Anderson de una obra para guitarra en versión no definitiva de Julio Estrada.

2.3 ANÁLISIS DEL *CONCIERTO DEL SUR* PARA GUITARRA Y ORQUESTA DE MANUEL M. PONCE.

Esta obra fue estrenada en Montevideo, Uruguay, el 4 de octubre de 1941, con Andrés Segovia como solista y Manuel M. Poce como director.

Consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Andante* y *Allegro moderato e festivo*. La instrumentación de la orquesta es la siguiente: flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot, timbal, violines primero y segundos, viola, violoncello y contrabajo.

Para el análisis del concierto me he valido de las siguientes ediciones:

- *Peer Internacional Corporation* reducción para piano (1970).
- Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. p.271-83

Los ejemplos musicales han sido imágenes tomadas de ambas ediciones. Considerando las diferencias que existen entre ellas, solo me permití tomar de la edición de Alcázar aquellos compases que no presentan diferencias con respecto a la edición de *Peer*. Otros ejemplos fueron elaborados con el programa de edición de partituras *Finale* 2006.

Para tener una noción general de cada uno de los movimientos, véanse los esquemas que aparecen en la sección intitulada Esquemas para la comprensión formal del Concierto del Sur.

2.3.1 *Allegro moderato y Cadenza.*

Inicia con la siguiente presentación temática:

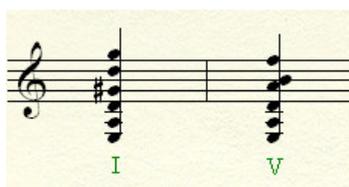
Ejemplo 1



En el tema a, el intervalo característico será el de cuarta justa (mi-la) con el cual da inicio. La variación aa es una expansión temática, que se vale de las notas de paso fa y sol para alcanzar el intervalo de cuarta y repite con valores de dieciseisavos el bordado la-si que escuchamos en a. La variación a' es una transposición de a, que se da por la contracción interválica mi-sol (un intervalo de tercera y no de cuarta), de modo que tanto a' como la expansión temática aa' terminan en una nota más grave (re y no mi como el tema original). En términos modales podríamos hablar de un tema que es presentado en frigio y después en modo dórico. Finalmente, una coda temática restituye a la nota mi como nota fundamental melódica, así mismo sirve de anacruza a la primera intervención de la guitarra.

En esta primera aparición del instrumento solista escuchamos una superposición de cuartas que dan la impresión de ser el acorde de mi con séptima menor, el cual posee dos terceras, una mayor y otra menor. Este acorde se traslada a otro en el cual predominan los intervalos de cuarta y que funciona como acorde de dominante con séptima y novena. Véanse los siguientes ejemplos:

Ejemplo 2a

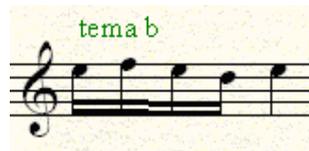


Ejemplo 2b: compases 5-10 (guitarra).



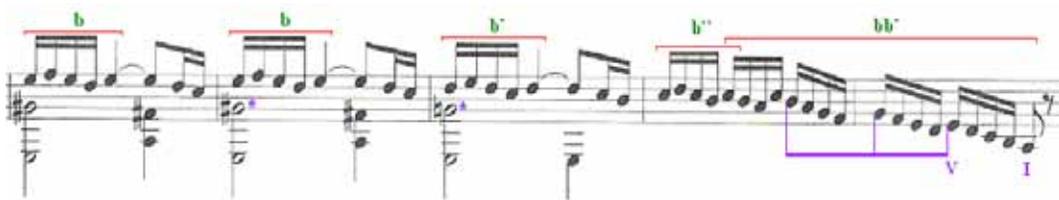
Sobre esta armonía se escucha un segundo tema que abarca del compás 7 al 10, y cuyo aspecto esencial el siguiente:

Ejemplo 3



La guitarra, en su segunda intervención, desarrolla este tema de la siguiente forma:

Ejemplo 4⁸



Como se puede observar en el ejemplo, en el primer compás aparece el tema en su forma original (b); en el compás 2 éste se repite textualmente (b), en el compás 3 aparece una primera transposición (b') y, finalmente, en el compás 4 aparece una

⁸ En algunos ejemplos de la parte de la guitarra no aparece la clave; debe entenderse que siempre es clave de sol. A veces tampoco aparece el compás, pero siempre es tres cuartos –salvo en una sección de la cadencia.

segunda transposición (b'')⁹ y una expansión temática cuyo contenido armónico es de dominante (las líneas moradas unen las notas que determinan el contenido armónico de este pasaje)

Notemos el cambio modal en el tercer compás de este ejemplo donde aparece un sol becuadro en la voz intermedia y que en el compás anterior fue sol sostenido (junto ambas notas hay asteriscos morados). Este tipo de cambio modal será una constante a lo largo del concierto.

Hacia el compás 1 del número de ensayo (NE)1¹⁰, vuelve a ser expuesto el tema inicial en la parte del piano; después, en el NE 2, la guitarra interviene con una suerte de síntesis de los temas a y b, la cuál será llamada síntesis ab. La anacruza inicial se convertirá en un breve motivo que será citado posteriormente.

En la primera frase de la síntesis ab aparece una variación del tema b (ver ejemplo 4) y una expansión motívica del tema a (ver ejemplo 1):

Ejemplo 5



En el ejemplo 6 se muestra cómo Ponce desarrolla en la guitarra la síntesis ab:

Ejemplo 6



⁹ En este caso las transposiciones también pueden interpretarse como cambios modales a los que es sometido el tema original. En la transposición b' el tema aparece en modo dórico, mientras que en la transposición b'' lo escuchamos en modo jónico.

¹⁰ Los números de ensayo son citados para que el lector pueda ubicarse si es que cuenta con la partitura. No en todos los ejemplos aparecen los números de ensayo.

En el ejemplo 6 se observa:

- a) Una exposición de la síntesis ab en modo mixolidio (anacruza y compás 1 del número 2 de ensayo);
- b) Un repetición textual sin anacruza (compás 2)
- c) Una repetición textual parcial (primer tiempo del compás 3 que corresponde al motivo “b” del ejemplo 5) y una expansión motívica (tiempos 2 y 3 del mismo compás).
- d) Transposición al modo frigio del motivo b’ (ver ejemplo 5) y expansión motívica (compás 4).
- e) Transposición al modo jónico del motivo b’ y expansión motívica (compás 5).
- f) Repetición (casi) textual del compás 5 (compás 6).

A esto le siguen una serie de transposiciones y cambios modales de la variación b’, las cuales corresponden al NE 3. En el ejemplo 7 observamos dos líneas melódicas de tres compases separadas por un silencio de negra en el tercer tiempo del tercer compás. A lado izquierdo de este silencio observamos cuatro dieciseisavos que, con una leve variante modal, se repetirán de lado derecho:

Ejemplo 7



Lo denominado *escala 121*, se trata de una escala con la interválica semitono- semitono (ver ejemplo 8). Con ésta se ha elaborado una variación más del tema b. Esta escala será utilizada posteriormente.

Ejemplo 8



En el NE 4 –al cual introduce una cita más del tema a en el piano– encontramos un motivo que se desprende del tema a, el cual incorpora el intervalo de cuarta característica (ver ejemplo 1), sin embargo en este caso se trata de un intervalo aumentado, así mismo, observamos el desplazamiento del acento a la parte débil del primer tiempo (edición *Peer*), lo que lo emparenta rítmicamente con la síntesis ab. Así mismo, la repetición enfática de una nota (en este caso fa sostenido) es un motivo que Ponce utilizará en la elaboración del tema principal del tercer movimiento de este concierto:

Ejemplo 9



En el NE 5 por primera vez escuchamos en la guitarra el tema principal de este primer movimiento, lo que representa el retorno a mi, la tonalidad inicial, sin embargo la expansión motivica hace que la obra se sitúe en el quinto grado:

Ejemplo 10



Nótese la compresión interválica que existe en la entrada de la variación a' y en la de la expansión temática aa' con respecto de a: en esta última el intervalo inicial es de cuarta justa (mi-la), posteriormente escuchamos en a' un intervalo de tercera menor (mi-sol) y en aa' escuchamos un intervalo de segunda mayor.

Durante el compás 6 del NE 6, escuchamos una vez más el tema a en la parte del piano, posteriormente en el compás 5 del NE 7, escuchamos un tema-puente (ver ejemplo 11). Este tema puente lo podremos escuchar dos veces más, primero en la guitarra y luego en el piano, en los compases 1, 2, 3 y 4 del NE 25. Esta intervenciones anteceden a la presentación del tema f (ver ejemplo 21).

Ejemplo 11



Éste tema dará entrada a uno siguiente: el tercero en aparecer, pero segundo en importancia, ya que con él inicia una segunda sección de este primer movimiento. (El tema b fue creado solo para interactuar con el tema a). El tema c lo escuchamos a partir del NE 8:

Ejemplo 12



Como se observa en el ejemplo 12, este tema consta de dos frases, una en modo locrio y otra en modo eólico.

En la edición *Peer* existe una nota pedal (si) que hace contrapunto con la melodía y que, además, genera un contraste rítmico, ya que éste se agrupa de forma ternaria, mientras que aquella de forma binaria. En el ejemplo 13, hay una síntesis rítmica:

Ejemplo 13



En el NE 9, la guitarra acompaña con rasgueos una presentación más del tema *c*, ahora en los modos locrio original y eólico a partir de mi, pero no es sino hasta el NE 10 cuando escuchamos una primera utilización variada de éste, si bien es cierto que solo ha sido empleada la primera frase del tema. Véase el ejemplo 14:

Ejemplo 14



En esta variación es posible escuchar el intervalo de cuarta justa que en el tema original se da entre la nota inicial (sol sostenido) y la nota más alta de la primera frase (do sostenido), así mismo el salto de tercera después del cual el descenso de la melodía (notas unidas por una línea rosa) es casi idéntico al de la versión original.

En el NE 11 la guitarra da a conocer un tema (*d*) que contiene elementos de los temas anteriores:

Ejemplo 15



En el tema *d* encontramos:

- Dos repeticiones de notas (mi y si) que nos recuerda al tipo de repetición que encontramos en dos variaciones temáticas: la del NE 2 (ejemplo 5) y la del NE 4 (ejemplo 9).
- Intervalos de cuarta y de su complementario (quinta) propios del tema *a*.
- El ritmo de octavo más dos dieciseisavos (segundo tiempo del segundo compás de este ejemplo) que aparece en el tema *a*, en el tema-puente (ejemplo 11) y en el tema *c*.

En el ejemplo 16¹¹ observamos las cuatro variaciones del tema d (d'1, d'2, d'3 y d'4) en las cuales Ponce traslada al primer tiempo de cada una de éstas la figura rítmica de octavo más dos dieciseisavos, mientras que en los dos tiempos posteriores colocó los intervalos de cuarta ya característicos. En la última variación (compás 6) Ponce utiliza cuatro dieciseisavos en el último tiempo para ir preparando la escala final, sin embargo, debe notarse el cambio modal que existe generado por el cambio de fa sostenido a fa natural en compás 6 de este pasaje. Hacia el final de éste escuchamos una gran escala de mi menor que resuelve en un acorde de mi mayor.

Ejemplo 16

The image displays a musical score for Example 16, consisting of four staves of music. The first staff is marked with a box containing the number '11' and the text 'C II'. Above this staff, a red bracket labeled 'd' spans the first two measures. The second staff is marked with red brackets labeled 'd'2', 'd'3', and 'd'4' above the first three measures. The third staff shows a sequence of eighth notes with various fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5) and slurs. The fourth staff is marked with a box containing '12' and the text 'Più animato' above the first measure. The final measure of the fourth staff is marked with the number '10'.

Durante los NE 12, 13 y 14 escuchamos al piano. En el NE 12 aparece el tema d utilizado en el NE 11. Después, en el NE 13, escuchamos el desarrollo por imitaciones de un motivo derivado del tema que apareció por primera vez en el NE 4. En el ejemplo 15a se muestra éste último en calidad de motivo, sin embargo, en el ejemplo 15b se muestra el uso que le dio Ponce no como motivo sino como tema. Se le llamará tema e y observaremos el original y cinco variaciones:

¹¹ En algunos ejemplos tomados de *Peer Internacional* aparecen las digitaciones de Andrés Segovia.

Ejemplo 15a



Ejemplo 15b

En el NE17 la guitarra desarrolla del tema e, no sin que antes, en el compás 5 del NE 14, nos haga escuchar 2 veces el tema a, en los modos locrio original y locrio sobre sol. Después, en los NE 15 y 16, escuchamos el tema c en cuartas paralelas en la parte del piano.

Previa cita del tema a en el piano, la guitarra desarrolla el tema e de la siguiente manera:

Ejemplo 16

The image displays four lines of musical notation for guitar. The first line shows a sequence of arpeggios with fingerings: 2 4 1 1 3 4, 1 2 4 1 4 2 1 4, 2 1-3. The second line, labeled '17', continues with fingerings: 2 4 2 4 2 1 4, 2 1 2 4 1 3 4 2 4, 4, 4, 4, 4, 4 1 4 3 1 0. A red bracket labeled "e"1 spans the last four notes. The third line has fingerings: 2 4 2 1 0, 3 4 1, 3 4 1, 4 2. A red bracket labeled "e"2 spans the last four notes. The fourth line, labeled '18', has fingerings: 3, 4, 1. A red bracket labeled "e"3 spans the first three notes.

Debe observarse que en este uso del tema e ha sido suprimido el intervalo de cuarta que sí aparece en la versión original de e, motivo por el cual en el ejemplo 16 se ha escrito entre comillas esta letra.

Hacia el NE 18 escuchamos en la guitarra dos arpegiaciones de acordes en los que predominan los intervalos de cuarta (compases 2 y 4) y, finalmente, una segunda gran escala cuya interválica inicial posee algunos elementos de simetría al espejo. Véanse los ejemplos 17a y 17 b:

Ejemplo 17a: interválica de la escala simétrica

1 3 1 2 1 3 1

mi - fa - sol# - la - si - do - re# - mi

Ejemplo 17 b

18

1

3

Escala simétrica de 2 octavas

19

ff

Hacia el final de la escala al parecer Ponce renuncia a la simetría y a partir de la nota la (sobre el que hay un asterisco morado) emplea una escala de la menor melódica¹².

Durante el NE 19 escuchamos en la parte del piano el tema a nuevamente. Así mismo la guitarra lo retoma en el NE 20:

Ejemplo 18

La reexposición nos brinda dos materiales más, uno motivico y otro temático, derivados de los temas ya conocidos. Hacia el segundo compás del NE 22 escuchamos el motivo que se muestra en el ejemplo 19. En éste es posible percibir el ritmo de octavos más dos dieciseisavos propios del tema a, así como la relación interválica de cuarta entre las notas con valor de octavo, que en este caso se trata de las notas si-mi-si-fa sostenido:

¹² No se puede afirmar del todo si esto lo decidió Ponce o fue una alteración de Segovia. Sabemos que las partituras de Ponce editadas por *Peer Internacional* son las que más alteraciones presentan con respecto a los originales que se han podido rescatar. (Todo este pasaje también es diferente en la edición de Alcázar). Para ver hasta que punto Segovia alteró los manuscritos del compositor mexicano, léase el artículo “El otro Ponce” escrito por Gonzalo Salazar y publicado en la revista *Heterofonía* ya citada.

Ejemplo 19



Dos compases más adelante, el motivo a2 lo escuchamos transpuesto una tercera menor ascendente, y después hacia el número 26 de ensayo es desarrollado de forma más larga, tal y como se muestra en el ejemplo 20 (en el tercer movimiento escucharemos un desarrollo más de este tema, véase ejemplo 67):

Ejemplo 20

Musical notation for 'Ejemplo 20' showing measures 26 and 27. Measure 26 is marked with a box containing the number 26. The notation is divided into three groups by purple brackets labeled A, B, and C. Group A covers measures 26-27, Group B covers measures 26-27, and Group C covers measures 26-27. Dynamics include mf and f. Asterisks are placed above notes in measures 26 and 27, indicating modal changes. Measure 27 is marked with a box containing the number 27.

En el ejemplo 20 se han distinguido con líneas moradas los tres grupos de repeticiones de las distintas variantes del motivo a2. Observemos, entre el grupo B y C, el cambio modal que indican los asteriscos. El estilo con que Ponce desarrolla este motivo es casi minimalista, ya que del motivo a2 bien se puede decir que es una célula cuyo uso en este pasaje solo admite muy sutiles cambios.

En el NE 25 escuchamos un tema muy breve (f), presentado en mi mayor, después en su relativo menor, do sostenido, para concluir con un corto pasaje escalístico. Difiere de los otros temas porque su rango de alturas jamás alcanza siquiera el intervalo de cuarta:

Ejemplo 21



Antes de la cadencia, es posible escuchar el tema *c* una vez en la parte del piano (NE 27) y en la guitarra cuatro veces más (NE 28 y 29).

Cadenza

La primera sonoridad de la cadencia nos remite a la primera intervención de la guitarra, pues se trata de una serie de acordes rasgueados que concluyen con un acorde elaborado por superposición de intervalos de cuarta que da la impresión de ser un acorde de mi con dos terceras una mayor y otra menor. Compárese el ejemplo 22 con los ejemplo 2a y 2b:

Ejemplo 22



Después de estos acordes rasgueados, escuchamos otro desplazamiento acórdico pero que ya no se toca de forma rasgueada sino arpegiada:

Ejemplo 23



Este pasaje de acordes concluye con un pasaje escalístico y con la repetición del tema *a* en el registro grave de la guitarra:

Ejemplo 24



Una síntesis armónica de todo este pasaje, desde los rasgueos con que inicia la cadencia hasta la escala final y la presentación del tema *a*, puede ser la siguiente:

Ejemplo 25



Tres variaciones del tema *a* las hallamos imbricadas en un pasaje de arpeggios en treintaidosavos de 16 compases, concretamente en los compases 2, 7 y 13:

Ejemplo 26

The image shows three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is labeled 'c.2' and 'a"1', the second 'c.7' and 'a"2', and the third 'c.13' and 'a"3'. Red lines connect notes across staves to highlight intervals. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Comparemos los intervallos entre las notas unidas con líneas rojas en el ejemplo 26 y aquellas que unen las líneas del ejemplo 27, donde aparece una parte del tema a. Como podemos ver, en ambos casos se trata de una cuarta justa ascendente, una segunda mayor ascendente y una segunda mayor descendente:

Ejemplo 27

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a 3/4 time signature. Red lines connect notes to highlight intervals. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Después escuchamos una variación del tema *c*, la cual está presentada a través de sucesiones de cuartas paralelas:

Ejemplo 28

The image displays a musical score for Example 28, consisting of four staves of music. The first staff is a single melodic line with a red bracket above it labeled "c"1. The second staff is a more complex arrangement with multiple voices and a red bracket above it labeled "c"2. The third and fourth staves continue the musical development with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers below the notes.

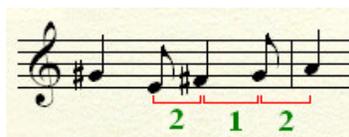
Como se ve en el ejemplo 28, existen dos variaciones del tema c y después su posterior desarrollo. Revisemos las características de esta variación, cuya esencia melódica es la siguiente:

Ejemplo 29

The image shows a single melodic line for Example 29 in 3/4 time. The notes are quarter notes. Below the notes, there are green numbers representing intervals: 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2. A red bracket is drawn under these numbers, indicating the intervallic structure of the melody.

Lo primero que salta a la vista es que esta variación posee elementos de simetría, así lo muestran los números que representan la interválica de esta melodía, los cuales se pueden leer de izquierda a derecha como en sentido opuesto. Curiosamente no es esta simetría lo que emparenta a esta variación del tema c con su original. Comparten, sin embargo, la misma dirección en sus primeras cinco notas (un intervalo descendente y tres ascendentes seguidos) y la misma interválica a partir de la segunda nota a la quinta (2 1 2). Esto puede corroborarse si se compara el ejemplo anterior con el ejemplo 30, donde aparece un fragmento del tema c:

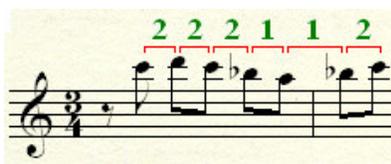
Ejemplo 30



El tema original aparece en el ejemplo 12, allí se comprobará que tanto el original como la variación están en modo locrio.

Después de lo anterior aparece una variación del tema *a* (ver ejemplo 31a) Ésta carece del intervalo inicial de cuarta, así mismo, con respecto al tema original, cambia su sentido en el momento en que la quinta nota va a la sexta (en la variación, al contrario de su original, asciende) y su ritmo es otro, pero bastan cuatro intervalos en la misma dirección (uno ascendente y tres descendentes) tres de los cuales son del mismo tipo (segundas mayores) para descubrir la sutil relación existente entre el tema original y su variación. Esto puede corroborarse si se observa el ejemplo 31b, donde aparece un fragmento del tema *a*:

Ejemplo 31a



Ejemplo 31b



En el ejemplo 32 se observa la forma en que Ponce utilizó el tema *a* y lo varió en esta sección de la cadencia:

Ejemplo 32

En el ejemplo superior descubrimos que la variación del tema a está apoyada en una sucesión de acordes paralelos. Esto, aunado a la regularidad del ritmo, provoca que este pasaje se haga sentir en estilo impresionista, en el cual es difícil establecer, a la hora de interpretarlo al instrumento, una conducción armónica única. En el ejemplo 32, han sido unidas con líneas moradas las notas alrededor de las cuales, después de presentada la variación del tema, las demás orbitan. Acaso identificarlas puede servir a hacer una propuesta de conducción. Ahora bien, recordemos que la conducción melódica puede estar en contradicción con la conducción armónica. (Los asteriscos morados y rosas se hallan sobre los inmediatos cambios modales.)

A continuación escuchamos una aparición del tema c, el cual transcurre entre un pedal de mi y una línea cromática que va de mi a la y que regresa a mi; el contraste entre ambas líneas se acentúa porque, como ya se dijo, el tema c se agrupa rítmicamente de forma binaria, mientras que el cromatismo transcurre de forma binaria. Finalmente escuchamos el tema a en armónicos y una variación de éste. Véase el ejemplo 33:

Ejemplo 33

Cerca del final escuchamos una sucesión de acordes arpegiados sobre los cuales escuchamos un pedal de mi y una línea cromática ascendente. Una síntesis armónica de este pasaje puede ser la del ejemplo 34, en la cual primero se observa un desplazamiento paralelo de triadas (compases 1 y 2) y después una sucesión de intervalos de cuartas justas, quintas justas y quintas disminuidas, principalmente. En el ejemplo 35 aparece el aspecto de este pasaje según la edición *Peer*.

Ejemplo 34

The image shows a single staff of music in C major, 4/4 time. It consists of seven measures. The first two measures show a parallel displacement of triads: the first measure has a C major triad (C-E-G) and the second has a D major triad (D-F-A). The third measure has a C major triad (C-E-G) and the fourth has a D major triad (D-F-A). The fifth measure has a C major triad (C-E-G) and the sixth has a D major triad (D-F-A). The seventh measure has a C major triad (C-E-G). A blue line is drawn under the notes of the last six measures, indicating a chromatic line. Below each measure, there is a red circle containing a letter: C, D, C, D, C, D, C.

Ejemplo 35

The image shows a multi-staff musical score for Example 35. It is in 4/4 time and starts with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic marking 'pp'. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a treble clef. The score includes various markings such as 'C I', 'C III', 'C V', 'Rit.', and 'Harm.'. The music features a sequence of arpeggiated chords and a chromatic line. The final measure of the fourth staff is marked '12°' and '7°'.

Al final de la cadencia, escuchamos nuevamente el tema c el cual transcurre entre un pedal de mi grave y una línea cromática aguda. Nuevamente un pasaje con tres voces cuyos movimientos entran en contradicción:

Ejemplo 36



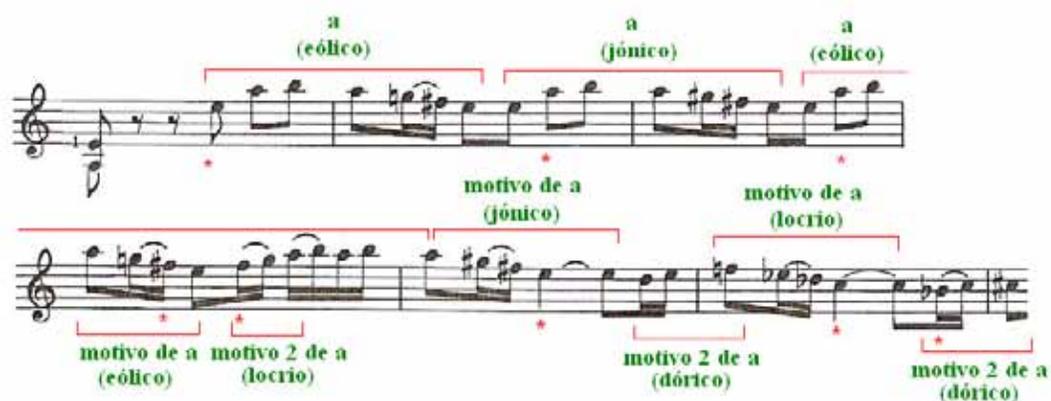
En el final de la cadencia, predominan los acordes construidos con superposiciones de cuartas o aquellos que se desplazan paralelamente, por ejemplo aquellos que aparecen en el compás 11 del NE 32 (ver ejemplo 37). Las notas que introducen a estos, son una cita más del motivo anacrúsico que apareció por primera vez en el NE 4 (ver ejemplo 9) y en el NE 13 (ver ejemplo 15a y 15b):

Ejemplo 37



Antes de esto todavía es posible escuchar una utilización casi abusiva en cuanto a cambios modales se refiere del tema a:

Ejemplo 38



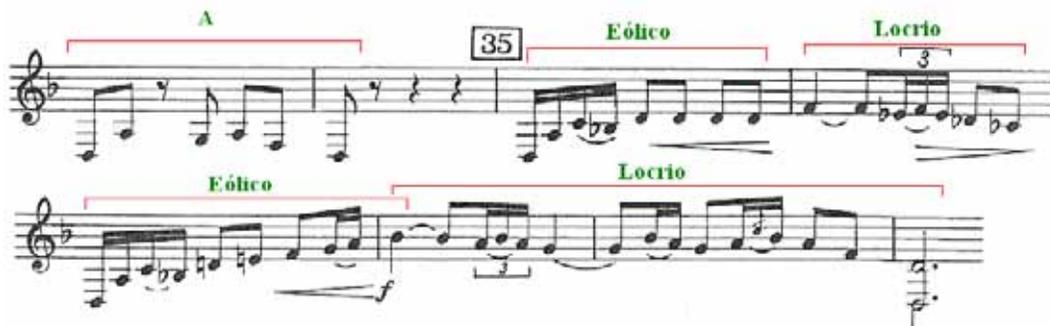
abruptamente. Sobre esta melodía, observamos una arpegiación del acorde de re menor. La resolución de ésta aparece en el siguiente compás, se trata de un acorde de re con séptima menor cuyo ritmo es una variante del motivo rítmico b (otras variantes de éste aparecen el NE 37 en la parte del piano). (Este motivo estará presente en no poco momentos del segundo movimiento hasta llegar a convertirse en el tema B)

Ejemplo 41



En el compás 6 la guitarra retoma el tema A presentándolo en modo eólico y no en modo frigio como en el original, esto desde luego suscita algunas variantes interválicas. En el NE 35 se observa un desarrollo de este tema el cual también inicia con un intervalo de quinta justa y después transita por los modos eólico y locrio.

Ejemplo 42



Cuando la guitarra concluye esta parte, el piano hace dos variaciones del mismo tema, después de las cuales aparece una breve línea cromática que en el NE 36 resuelve en un acorde de sol bemol con séptima menor (ver ejemplo 43), sobre el cual la guitarra evoca el tema a del primer movimiento (ver ejemplo 44). (En el compás 9 del NE 41 aparece una segunda evocación de este tema.)

Ejemplo 43

Musical score for Ejemplo 43. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff has a red bracket labeled 'A'2' covering the first two measures and a blue bracket labeled 'Cromatismo' covering the last two measures. The bottom staff has a red bracket labeled 'A'1' covering the first two measures. The music is in a minor key and 3/4 time. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Ejemplo 44

Musical score for Ejemplo 44, starting with measure 36. It shows a single staff with a treble clef. The music is in a minor key and 3/4 time. The first measure is marked with a box containing the number '36'. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Tema a del primer movimiento

Musical score for the theme of the first movement. It shows a single staff with a treble clef. The music is in a minor key and 3/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Si comparamos las dos melodías del ejemplo superior, descubrimos que comparten los primero cuatro intervalos.

Durante el NE 36 el piano repite y varía el tema A. Sobre esto escuchamos la repetición constante del motivo melódico a (ver ejemplo 41). Con respecto al modelo original, podemos decir que su ritmo ha sido compactado ya que se han sustituido dieciseisavos por treintaidosavos, sin embargo, ambas presentaciones conservan la suma de una nota larga más dos breves. (Esta variación del motivo melódico a debe tomarse en cuenta ya que en los NE 39, 40 y 41 será utilizada como uno de los motivos que Ponce utilizará para darle cohesión al pasaje contrapuntístico central).

Ejemplo 45

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is labeled 'Motivo melódico a (Variaciones)' and 'Tema A'. Red boxes highlight specific melodic and rhythmic motifs in both staves. The second system shows a continuation of the piano part with a more complex melodic line in the right hand. The third system shows a simpler melodic line in the right hand over the same bass line.

En el NE 37 hay un cambio de tonalidad y el si bemol de la armadura es suprimido. En esta parte central de la obra el piano presenta el motivo rítmico a, y una variación del motivo rítmico b, así también podemos escuchar en el compás 3 un breve trazo melódico de cuyo contenido armónico podría decirse que va de sol mayor a sol menor (ver ejemplo 46). Mientras tanto la guitarra hace un acompañamiento mediante la arpegiación del acorde de sol mayor con el cuarto grado aumentado, es decir, do sostenido (ver ejemplo 47). En el compás 6 de este mismo número de ensayo, hay una transposición de los compases 1 al 5 a la tonalidad de do mayor. Me llama la atención cómo Ponce enfatiza el contraste entre lo rítmico y lo melódico en este pasaje: obsérvense en el pentagrama superior de la parte del piano las notas que repiten la disonancia si-do sostenido, que más adelante se convertirán en las notas sol-fa sostenido. Esto dificulta la posibilidad de escuchar una altura precisa y hace que se impongan en el oído con mayor facilidad las características rítmicas de este pasaje, con ello Ponce genera una sensación casi percusiva (ejemplo 46). En este contexto, la melodía puede destacarse con mayor naturalidad.

Ejemplo 46

Ejemplo 47

Un compás antes del NE 38, escuchamos en la guitarra la presentación de un tema melódico sobre el cual será desarrollada la parte central de este segundo movimiento; se le llamara tema B. Éste alcanza a transitar en su brevedad a través de los modos lidio y frigio, y retoma el motivo melódico a –éste último, que hasta entonces había sido mero presagio de algo, ahora se configura o se solidifica en una noción temática. Una vez presentado el tema B, escuchamos: dos fragmentos temáticos en modo frigio, b1 y b2; dos motivos temáticos, (b)1 y (b)2, en modo lidio y en modo frigio respectivamente; una expansión temática. (Los asteriscos se colocan sobre la nota a partir de la cual se definió el modo. Se ha usado el color rosa para identificar la presencia del modo lidio, y el color morado para el modo frigio). La parte del piano, reproduce los elementos rítmicos del NE 37 y sólo hasta el NE 39 retoma la idea temática presentada por la guitarra.

Ejemplo 48

En el NE 39 aparece el pasaje contrapuntístico más elaborado de todo el concierto, incluso cuenta con mínimos aspectos de imitación. Se apoya en una clara progresión armónica de acordes paralelos que parte de un acorde de si mayor (compás 1), va hacia el quinto grado (compás 5) y asciende gradualmente (en el bajo observamos un ascenso por grados conjuntos) hasta llegar a acorde de sol mayor con el sexto grado aumentado (compás 13), a partir del cual regresa al acorde de si mayor inicial, no sin haberse detenido en todos los acordes que van del de sexto grado hasta el de primero. Este pasaje da inicio con el piano, cuando retoma el tema B y la expansión temática que en el número de ensayo anterior presentó la guitarra. En función de este tema y su expansión será construida la parte melódica de este pasaje tanto en la parte del piano como de la guitarra. La progresión armónica brevemente explicada se apoya en el motivo rítmico a, mismo que escuchamos en el piano. Sobre este ritmo Ponce ha colocado la nota fundamental de cada uno de los acordes y ya no una sonoridad más o menos indefinida como lo era la disonancia (intervalo de segunda) que anteriormente acompañaba a este mismo ritmo.

En el ejemplo 49 (siguiente página) aparecen completos los NE 39 y 40. Observamos las dos apariciones del tema B y una expansión motivica similar a la del NE 38. En recuadros rojos están encerrados aquellos motivos melódicos que al repetirse o imitarse con una cierta regularidad le dan unidad a este pasaje contrapuntístico. Los motivos en común comparte la misma letra en cursivas, a ninguno le he asignado una jerarquía en especial. Sólo he identificado 10 motivos diferentes, algunos de ellos ya se han utilizado en pasajes anteriores (por ejemplo, los motivos *c* y *f*).

Ejemplo 49

39

Trama B

Expansión motivica

B

Motivo rítmico a

1-3

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper treble staff with many slurs and ties. The grand staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Red boxes highlight specific melodic phrases in the upper treble staff and corresponding chords in the grand staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Measure numbers 40, 41, and 42 are boxed in the upper treble staff.

Musical score for measures 43-45. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex melodic lines and accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 43, 44, and 45 are boxed in the upper treble staff.

41

Musical score for measures 46-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex melodic lines and accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 46, 47, and 48 are boxed in the upper treble staff.

El NE 41 es un pasaje elaborado, principalmente, con dos de los elementos melódicos presentados a lo largo del contrapunto anterior. En el ejemplo 50 aparecen solo dos compases de este pasaje, el cual se apoya sobre el motivo rítmico a.

Ejemplo 50

The image shows a musical score for Example 50. It consists of two staves. The top staff has two measures of music. The first measure has a note marked 'h' and the second measure has a note marked 'c'. The bottom staff contains a rhythmic motif labeled 'Motivo rítmico a' and is marked 'p'. Red boxes highlight specific melodic elements in both staves.

Al final de este número de ensayo escuchamos, sobre los acordes de sol menor y sol bemol mayor el tema a del primer movimiento.

Ejemplo 51

The image shows a musical score for Example 51. It consists of a single staff with a melodic line and a bass line. The melodic line starts with a quarter note, followed by a series of eighth notes, and ends with a quarter note. The bass line consists of a series of chords.

En el NE 42 la guitarra se abre paso con un trazo melódico sobre el acorde de re bemol mayor, al final de éste un cromatismo nos conduce a la tonalidad de re mayor (ver ejemplo 52).

Ejemplo 52

The image shows a musical score for Example 52. It consists of a single staff with a melodic line. The melodic line starts with a quarter note, followed by a series of eighth notes, and ends with a quarter note. The staff is marked 'p'.

En este punto inicia el pasaje de mayor contraste en este movimiento, durante el cual se suspende el *ostinato* basado en el tema rítmico a. A diferencia del pasaje

contrapuntístico de los NE 39 y 40, no está elaborado a partir de melodías a las que se supeditan determinados motivos, sino utiliza los motivos de manera aislada para amalgamarlos en una suerte de *collage*¹³ que en manos de cualquier otro compositor no alcanzaría, acaso, la organicidad que sí logra Ponce. En el ejemplo 53 aparecen los doce compases en los que Ponce emplea al menos seis motivos para dar forma su pensamiento musical (los motivos aparecen indicados con letras algunas de las cuales fueron designadas según su parentesco, no siempre explícito, con los motivos vistos en el ejemplo 49, así mismo se han agregado los motivos *k*, *l*, *m* y *n*). En el ejemplo 53 también aparecen algunas indicaciones armónicas que revelan una estructura armónica esencial básica, a la cual son adheridos los componentes motívicos¹⁴.

Ejemplo 53

Para finalizar el análisis de este segundo movimiento del concierto:

¹³ Pienso en los *collages* de Pablo Picasso elaborados entre 1910 y 1920. No sería casual que Ponce tuviera en su mente nociones de la plástica de su tiempo.

¹⁴ Motívicos y, al final, de cuentas ornamentales. Cuánto se antoja una tesis que pudiera llamarse *Lo barroco en Ponce*.

El NE 43 el piano imita lo ya hecho por la guitarra, sin embargo, se trata de un pasaje que inicia en la tonalidad de sol bemol mayor y hacia el final modula concluye a sol menor.

En el NE 44 nuevamente la obra se instala en la tonalidad de re menor y hay una repetición de los primeros 11 compases después de los cuales escuchamos por última vez una presentación en el registro agudo de la guitarra del tema B y después escuchamos al tema A intercaladamente entre el piano y la guitarra.

2.3.3 *Allegro moderato e festivo.*

Inicia con la presentación del tema principal (A) en la parte del piano. Este tema es presentado en modo eólico y después transpuesto al modo dórico (en todos los casos el tema inicia con una anacruza sobre el quinto grado). La transposición no imita del todo las características melódicas del tema original (transposición incompleta), ya que su curso es interrumpido por algunas arpegiaciones de un acorde elaborado con cuartas superpuestas a partir de la nota mi:

Ejemplo 54

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a red bracket above it labeled 'A' and a red bracket above it labeled 'Transposición de A'. The bass staff has a 'p' dynamic marking and a 'cresc.' marking. The second system is highlighted with a blue rectangular box. It also consists of two staves, with a 'p' dynamic marking in the treble staff.

Inmediatamente después y recurriendo a lo que podrían ser inversiones del acorde de cuartas superpuestas, la guitarra aparece en el NE 46 con una serie de rasgueos y desplazamiento paralelo de acordes (rectángulo azul) Después le corresponderá presentar el tema principal:

Ejemplo 55

La presentación del tema A en la parte de la guitarra (ver ejemplo 56) será, como la original, en modo eólico y su transposición (compás 5) en modo dórico, aunque ésta última, además de poseer una expansión temática, será acompañada de una segunda voz por la cual será escuchada una sucesión de cuartas paralelas (encerradas en rectángulos morados). Como en el inicio de la obra, la transposición es interrumpida –en este segundo caso– por una progresión de acordes disonantes que en su voz mas grave dibuja una línea cromática descendente y cuyas tónicas siempre escuchamos en la voz más aguda con excepción del último acorde. Por esta progresión, que inicia en el compás 11 del ejemplo, escuchamos una sucesión de intervalos de cuarta (rectángulos morados) y tercera (rectángulos verdes) intercalados entre sí:

Ejemplo 56

En el compás 13 del NE 47 el piano vuelve a presentar el tema principal sobre los mismos modos (eólico y dórico).

En el NE 48 (ver ejemplo 57) escuchamos intercaladamente a la guitarra y al piano. La guitarra rasguea el acorde de mi mayor, a lo cual el piano responde repitiendo tres veces la nota mi –lo que recuerda la anacruza del tema principal, sin embargo bajo esta nota escuchamos otra con respecto a la cuales se genera un acorde disonante que parece ser la mera superposición de dos intervalos de segunda mayor (recordemos los intervalos de segunda de carácter percusivo del segundo movimiento (NE 37, ejemplo 46)) Todo esto preludia una suerte de variación de tipo escalístico del tema principal.

Ejemplo 57

Como podemos ver en el compás anterior al NE 49 (ejemplo 58), el pasaje escalístico que aquí se inicia, principia con una paráfrasis del tema A (“A”). Después escuchamos tres escalas diferentes: la primera (i) en modo dórico inicia con la nota sol, la segunda (ii) en modo locrio inicia con la nota mi pero modula en su penúltima nota para permitir que la tercera escala (iii) sea en modo lidio a partir de mi bemol:

Ejemplo 58

The image displays a musical score for Example 58, consisting of three staves of music. The top staff begins with a boxed number '49' and a label '"A"' below it. A red bracket spans the first two measures of this staff, with a green circled '(i)' above it. The middle staff has a red bracket spanning its first four measures, with a green circled '(ii)' above it. The bottom staff has a red bracket spanning its first two measures, with a green circled '(iii)' above it. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols.

En el NE 50 (ejemplo 59) escuchamos un pasaje de 16 compases en el que abundan las tensiones y distensiones tanto rítmicas como melódicas. La tensión rítmica se genera por el uso de la emiola en la parte de la guitarra, lo que genera un desajuste de acentos con respecto al piano, el cual rigurosamente suena en el primer tiempo de cada compás de 3/8. Esto tiene por consecuencia algo más que anticipos y retardos, ya que se trata de la producción de sonoridades desplazantes e invasivas con respecto a otras con quienes se disputan el dominio del espacio. En el ejemplo inferior, al delinear los acordes según su duración se generaron 4 formas, diferentes entre sí por su contorno y color: a) desplazantes: rojo; b) desplazadas: azul; c) invasivas: rosa; d) invadidas: verde. Observemos cómo las sonoridades *beligerantes*, desplazantes e invasivas, duran 4 octavos cada una, lo que reduce la duración de las otras hasta por dos octavos en algunos casos.

Ejemplo 59

The image displays a musical score for Example 59, consisting of two systems of music. The top system features a guitar part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The guitar part includes a callout for measure 50, which shows a specific melodic phrase. The piano accompaniment is annotated with various chords: G#7-9+, C#, Am7-, B, B7-9+, Em, Cm7-, and D. The bottom system continues the piano accompaniment with chords: D7-9-, Gm, D7-9-, Gm, D7-9-, Gm, G, and B. Colored boxes (red, blue, green, purple) highlight specific musical elements across both systems.

Cerca del final del NE 50 escuchamos en la parte del piano una presentación más del tema A en modo lidio.

Ejemplo 60

The image shows a musical score for Example 60, featuring a piano accompaniment on two staves. The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. A red box highlights a specific melodic motif in the right hand, which consists of an octave followed by two sixteenth notes.

En el NE 51 observamos en la guitarra el uso de un motivo rítmico tomado del tema principal (se trata de un motivo que consta de un octavo más dos dieciseisavos

más un octavo, al cual llamaré motivo rítmico a (m.r. a), mismo que observamos encerrado en un rectángulo en el ejemplo 60) así como el uso de una escala pentáfona repetida tres veces a partir de distintas notas. La estructura interválica de esta escala pentáfona es:

0 2 3 2 2

Con esta estructura escuchamos las escalas siguientes:

	0	2	3	2	2
i	fa#	sol#	si	do#	re#
ii	la	si	re	mi	fa#
iii	do	re	fa	sol	la

Veamos la parte de la guitarra en el NE 51:

Ejemplo 61

A partir del compás 19 del NE 51 y hasta el inicio del NE 52 transcurre un pasaje donde abunda el desplazamiento paralelo de acordes (ver ejemplo 62a). El primer grupo de acordes (i) inicia con un acorde de si bemol menor en primera inversión, este acorde es desplazado descendentemente por grados conjuntos

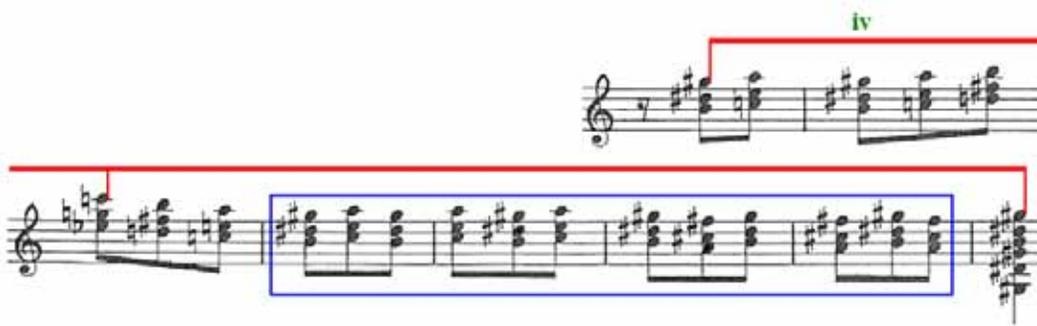
indirectos hacia un acorde de do sostenido menor en primera inversión; antes de resolver a este último acorde, escuchamos cuatro compases de oscilación armónica (acordes encerrados en un rectángulo azul). En el segundo grupo de acordes (ii), los movimientos direccionales se apoyan en las notas do sostenido, fa sostenido y mi, sobre esta melodía observamos acordes menores en primera inversión. El tercer grupo de acordes (iii) es una imitación del segundo pero transportado una tercera menor ascendente. El cuarto grupo de acordes (iv) (ver ejemplo 62b) nos remite tanto a los movimientos direccionales de los grupos dos y tres, como a los movimientos oscilatorios del grupo uno. Los tres primeros grupos aparecen en la parte del piano, el cuarto en la parte de la guitarra. (Recordemos que en el NE 46, ejemplo 55, ya había sido señalado un desplazamiento paralelo de triadas similar a éstos)

Ejemplo 62a

The image displays a musical score for Example 62a, consisting of three systems of staves. The first system shows a piano part with a treble and bass clef, featuring a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A red horizontal line is drawn above the first four measures, with a green 'i' above it. The second system continues the piano part, with a blue rectangular box highlighting the first four measures of the right hand. A red horizontal line is drawn above the first four measures, with a green 'ii' above it. The third system shows the guitar part, with a red horizontal line above the first four measures and a green 'iii' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.



Ejemplo 62b



Durante el NE 52 (ejemplo 63) escuchamos únicamente al piano, el cual hace sonar acordes que en la mano izquierda deben sostenerse hasta por ocho compases, mismos que son ambiguos en su naturaleza debido a las sonoridades oscilatorias (bordados) que produce la mano izquierda. Por ejemplo, en el compás uno del NE 52 aparece en el piano un acorde de sol sostenido mayor, este acorde es *infectado* por la nota mi, con la que se borda la nota re sostenido (sistema superior); en el siguiente compás la nota mi *quita su atención* de la nota re sostenido y *mira* hacia la nota fa sostenido alrededor de la cual oscila. Este protagonismo de la nota mi y la aparición del fa sostenido hace pensar que aquella podría ser considerada la nota fundamental del acorde y no el sol sostenido. Algo similar sucede con el siguiente acorde (compás 3), un re mayor con séptima mayor *agredido* por un sol sostenido que o borda el quinto grado del acorde (la) o en realidad es la nota fundamental de un acorde de sol sostenido con quinta disminuida (re), séptima menor (fa sostenido), novena menor (la), y docena (do sostenido), pero sin tercera. En el siguiente compás desaparece el sol sostenido, con lo cual el acorde de re mayor con séptima mayor podría coronarse

como el acorde real, sin embargo aparece una nota si, bordado superior de la quinta del acorde o, acaso, la nota fundamental de un acorde de si menor con séptima y novena. El acorde que aparece en el compás 5 es un poco más claro que los anteriores, en el sentido de que parece ser que el re es la nota fundamental de un acorde que abarca hasta su docena (sol). Este número de ensayo finaliza con un breve trazo escalístico no exento de bordados.

Ejemplo 63

The image shows a musical score for Example 63. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction starting at measure 52, marked with a dynamic of *p*. The second system continues the piano part with a dynamic of *mf*. The third system shows the guitar part, which consists of arpeggiated chords that mirror the piano accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

El NE 53 (ver ejemplo 64) escuchamos nuevamente el tema principal en la parte del piano, en este caso en modo frigio, después aparece una transposición en modo dórico y después algunos juegos con el motivo rítmico a. Mientras tanto la guitarra hace un acompañamiento con arpeggios similares a los que escuchamos en el inicio de este movimiento (ejemplo 54); en ambos, la presencia del m.r. a es evidente:

Ejemplo 64

The image shows a musical score for piano. The top system consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. A red bracket labeled 'A' spans the first two measures of the piano accompaniment. The bottom system also features a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. A blue box labeled 'm.r. a' highlights the first two measures of the melodic line. A red bracket labeled 'A'' spans the first four measures of the piano accompaniment. A blue line connects the 'm.r. a' box to the 'A'' bracket. The text 'etc.' appears at the end of the piano accompaniment line.

En el NE 54 (ver ejemplo 65) aparece un segundo tema principal (B) en la parte del piano. Tiene como vértices las notas sol sostenido, mi, si y do sostenido (unidas en el ejemplo por una línea roja) y está elaborado sobre la escala de mi mayor. Este nuevo tema comparte con el tema A la inclusión del m.r. a. Además, no está exento de momentos de oscilación melódica (línea azul):

Ejemplo 65

The image shows a musical score for piano. The top system is labeled '54' in a box and features a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. A red bracket labeled 'B' spans the first three measures of the melodic line. The bottom system also features a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. A blue box labeled 'm.r. a' highlights the first two measures of the melodic line. A red bracket labeled 'B' spans the first three measures of the melodic line. A blue line connects the 'm.r. a' box to the 'B' bracket.

En el NE 55 la guitarra repite el tema B pero lo hace sobre la escala de la mayor.

Ejemplo 66



Lo que observamos en el NE 56 (ver ejemplo 67) es un desarrollo del motivo rítmico a (m.r. a). Lo primero que debe hacerse notar de este pasaje de 36 compases es su aspecto rítmico, ya que está modificada la acentuación convencional del compás ternario, de modo que podemos observar la alternancia de compases en los que existen dos tiempos fuertes (primero y tercero) y compases en los que existen dos tiempos débiles (primero y tercero), esto es porque el motivo rítmico aquí empleado es de tipo binario y su constante repetición dentro de un esquema rítmico ternario conlleva a este desplazamiento de acentos. (Algo similar sucedió en el NE 50, ver ejemplo 59). En términos armónicos existe un cambio modal constante, unas veces guiado por el piano y otras por la guitarra. Esto es claro al menos en los primeros 12 compases, después ya no es posible determinar quién precede a quién y empieza a haber una suerte de bitonalidad hacia el final del pasaje.

En el siguiente ejemplo aparecen los primeros doce compases del NE 56. En él agrupo mediante colores las sonoridades que podrían estar emparentadas. En la parte del piano escuchamos las triadas de ciertos acordes con respecto de los cuales la guitarra anticipa las sonoridades de éstos o las posterga.

Ejemplo 68a

57 "A"1

"A"2 "A"2

"A"3 "A"3

"A"4 "A"4

"A"4 ... etc.

"A"4 "A"4 "A"4 "A"4

58

0
2
1
2

Ejemplo 68b

The image shows a musical score for Example 68b, consisting of three staves of music. The music is written in a 3/8 time signature and features a series of chords and melodic lines. Seven red brackets are placed above the staves, numbered 1 through 7, indicating specific segments of the music. The first staff contains brackets 1, 2, and 3. The second staff contains brackets 4, 5, and 6. The third staff contains bracket 7. The music is primarily composed of chords, with some melodic lines interspersed.

Esta síntesis toma en cuenta tanto la parte de la guitarra como la de piano; este último retoma el m.r. a que en el número de ensayo anterior era utilizado por la guitarra, si bien el piano lo hace con otra función armónica, o sea, la de apuntalar el desplazamiento armónico de la guitarra.

Una vez concluido este pasaje, inmediatamente el piano hace una presentación más de tema A –esto en el NE 58. A la voz que lleva el tema, dos voces más le hacen contrapunto:

Ejemplo 69

The image shows a musical score for Example 69, consisting of three staves of music. The top staff is a vocal line, the middle staff is a piano accompaniment, and the bottom staff is a guitar line. The music is written in a 3/8 time signature and features a series of chords and melodic lines. The piano accompaniment and guitar line provide counterpoint to the vocal line. The piano accompaniment consists of a series of chords, while the guitar line consists of a series of chords and melodic lines. The vocal line consists of a series of notes and rests.

En el NE 59 hay un sorpresivo cambio de intensidad, prácticamente el piano desaparece por al menos 8 compases, mientras que la guitarra se limita a arpeggiar casi de forma minimalista. Es a partir de compás 17 (ver ejemplo 70a) cuando el piano presenta una melodía con una relativa importancia en este número de ensayo, aunque no presenta ningún parentesco claro con los temas de mayor importancia en este tercer movimiento. Su contenido armónico transita de re menor a si bemol menor, ello en concordancia con el desplazamiento armónico de la guitarra y la mano izquierda en el piano. Este pasaje culmina en el NE 60 (ejemplo 70b), cuando la guitarra nos hace escuchar una escala que asciende como escala de re menor y sol menor y descende como una de si menor armónica; en su parte central, su contenido armónico es de fa menor y mi menor.

Ejemplo 70a

The musical score for Example 70a is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piano part with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part features a melodic line with eighth-note patterns and some triplets, while the guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The second system continues the piano melody with more complex rhythmic patterns and triplets. The third system is marked with a box containing the number '60' above the first measure, indicating the start of a new section. The piano part continues with a melodic line, and the guitar part provides harmonic support with chords.

Ejemplo 70b

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains three measures of music with chords Dm, Gm, and Fm indicated above them. The bottom staff contains five measures of music with chords Em and Bm arm. indicated above them. A measure marker '61' is present at the end of the second staff.

En el NE 61 escuchamos dos veces el tema B, primero en el piano y después en la guitarra, si bien es cierto que en la parte de la guitarra a este tema se le han agregado 12 compases más. En el ejemplo 71 aparece la parte de la guitarra:

Ejemplo 71

The image shows three staves of musical notation. The top staff is marked with a red line and the letter 'B'. The middle staff is marked with a blue line and the text 'Expansión temática'. The bottom staff contains a measure marker '62'.

En el NE 62 escuchamos un pasaje de 17 compases en el cual el tema A es presentado casi en forma de canon. En su forma original el tema dura cuatro compases incluyendo la anacruza, sin embargo, aquí no siempre es presentado de forma completa, y a veces existen algunas variaciones interválicas. En el ejemplo inferior se han usado dos colores solo para distinguir cada una de las entradas:

Ejemplo 72

The image displays a musical score for Example 72, consisting of three systems of piano and guitar parts. The first system, labeled '62', shows a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The guitar part is shown in the bass clef. The second system continues the piano part with a treble clef and a bass clef, and the guitar part in the bass clef. The third system, labeled '63', shows the piano part with a treble clef and a bass clef, and the guitar part in the bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation, and phrasing marks. Red and blue lines are drawn over the score to highlight specific musical elements.

En el NE 63 tres voces se amalgaman para hacernos escuchar el tema A (este aparece en la voz más aguda de la parte del piano). En esta presentación encontramos que las voces recurren a movimientos contrarios melódicos o a generar contraste cuando una voz permanece estable mientras que las otras se desplazan (ver ejemplo 73a). La presentación de tema A por parte de la guitarra al final de este número de ensayo comparte esta característica (ver ejemplo 73b):

Ejemplo 73a

Ejemplo 73b

Luego de esta saturación –porque al final del número en ensayo anterior el piano volvió a presentar el tema en cuestión, con lo que sumarían 10 presentaciones seguidas aproximadamente, sumando las de los NE 62 y 63– hay un momento de contraste (NE 63, compás 16) en el que la guitarra se establece en el ámbito de dos acordes (la mayor y sol mayor (con bajo de la)) de cuya arpegiación se desprende un movimiento melódico que oscila entre las notas do sostenido y si. En el ejemplo 74 (página siguiente) aparece un fragmento de este pasaje:

Ejemplo 74

The image shows a musical score for Example 74. At the top right, there is a section titled "Più lento" (More slowly) with a dynamic marking of *mf*. This section consists of three staves: the top staff has a treble clef and contains three groups of eighth notes, each marked with a "3" above it, indicating triplets; the middle staff has a treble clef and contains a single eighth note followed by a dotted half note; the bottom staff has a bass clef and contains a single eighth note followed by a dotted half note. Below this, the main score is presented in a grand staff (treble and bass clefs). The right-hand part (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns, while the left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The score concludes with the text "...etc." on the right side.

El NE 63 culmina con un acorde de re bemol mayor en la guitarra, lugar donde inicia el NE 64 y el piano irrumpe con otra presentación del tema A (voz más aguda) reforzado por tres voces (ejemplo 75). Por debajo de éstas, otra voz transita por los grados de la escala de la bemol mayor, aunque en realidad este pasaje pertenece al ámbito de re bemol mayor como lo demuestran las alteraciones de la parte temática superior. Esta presentación del tema A será la última:

Ejemplo 75

The image shows a musical score for Example 75, starting at measure 64. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right-hand part (treble clef) begins with a chord in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes. The left-hand part (bass clef) features a bass line with eighth notes, including fingerings such as "3" and "1". A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The score is marked with a box containing the number "64" at the top left.

En el NE 65 (ejemplo 76) aparece la que será la última presentación del tema B, (esto en la voz más aguda de la parte del piano) la cual contiene una expansión temática similar a la escuchamos en la guitarra a partir de en el compás 8 del NE 61. Es decir, a los 4 compases de duración del tema, se suman otros 15 compases. Por su parte, la guitarra hace un acompañamiento con rasgueos que apela al carácter festivo de este tercer movimiento del concierto. Los rasgueos, así como los movimientos armónicos que oscilan entre dos o tres acordes, será algo recurrente en la guitarra a partir de este momento:

Ejemplo 76

The image shows a musical score for Example 76, consisting of guitar and piano parts. The guitar part is written in a single staff with a rhythmic pattern of rasgueos (strums) marked 'RASG.' and 'simile'. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The piano's right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. A pink box highlights a specific melodic phrase in the piano's right hand. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'etc.'.

A partir del compás 20 del mismo número de ensayo, hay un breve pasaje de imitaciones entre el piano y la guitarra, basado en un motivo tomado del tema B (este motivo aparece encerrado en un rectángulo en los ejemplos 76 y 77). En este pasaje también abundan los acordes elaborados mediante la superposición de intervalos de cuarta:

Ejemplo 77

The image shows a musical score for Example 77, consisting of two systems of staves. The top system has a single treble clef staff for guitar and a grand staff (treble and bass clefs) for piano. The bottom system has a single treble clef staff for guitar and a grand staff for piano. The guitar part features a sequence of chords and melodic lines, with a specific four-note chord highlighted by a pink box in the first measure of the top system. The piano part provides harmonic accompaniment, with dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

El NE 66 solo consta de nueve compases, al guitarra vuelve a presentar rasgueos sobre los acordes de mi menor y la mayor, así mismo, el piano reproduce estas sonoridades armónicas. A partir del cuarto compás su oscilación se da entre los acordes de la mayor y sol mayor. En el ejemplo siguiente se observa un fragmento de este pasaje:

Ejemplo 78

The image shows a musical score for Example 78, focusing on a specific passage. It features a guitar staff and a piano grand staff. The guitar part is marked with a box containing the number 66 and the instruction "RASG." (rasgueo). The notation includes a red "V" above the first measure and a red "I" above the last measure. The piano part provides accompaniment, with dynamic markings such as *f* (forte) and *etc.* (etcetera). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

El NE 67, la guitarra va y viene de los acordes de la mayor y mi menor; después, por seis compases, despliega una sonoridad en la que abundan las cuartas y las quintas. Por su parte, el piano traza líneas ascendentes y descendentes pertenecientes a la armonía de mi menor pero asentadas en una nota grave (la) sobre el que se observan algunos acordes de cuartas superpuestas:

Ejemplo 79

The musical score for Example 79 consists of three systems of music. The first system shows the guitar part with four measures of chords (F major and E minor) and the piano part with four measures of a bass line and chords. The second system shows the guitar part with six measures of a melodic line with fingerings (1, 5, 2, 2, 5, 1, 2, 1, 2, 5, 1, 5) and the piano part with six measures of a complex melodic line with fingerings (1, 2, 3, 1, 5). The third system shows the guitar part with two measures of a melodic line and the piano part with two measures of a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 1, 5).

En el NE 68 la guitarra abre su sonoridad tal cual es con las seis cuerdas al aire. Sobre esto, el piano sostiene una nota de sol que desciende a mi:

Ejemplo 80

The image displays two systems of musical notation for Example 80. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The first system is marked with a box containing the number '68' and the word 'RASG.' above the treble staff. The second system is marked with 'RASG.' above the treble staff. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The music appears to be in a minor key, given the presence of a flat in the key signature.

En el NE 69 (ejemplo 81, página siguiente) existe un acorde de de fa sostenido menor en primera inversión que cromáticamente desciende hasta un acorde de mi menor (rectángulos azules), entonces este desplazamiento armónico deja de ser paralelo y solo la voz más aguda desciende por semitonos hasta la nota la, reforzada por el acorde de la mayor (recuadros rojos). Una cadencia que IV-V-I en la guitarra mediante rasgueos y la obra concluye.

Ejemplo 81

69

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 69-71) shows a guitar melody in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. A blue box highlights the first two measures of the guitar melody, and a red line indicates a continuation of the melody. The second system (measures 72-75) features a 'RASGUEO' (strumming) technique, with red Roman numerals IV, V, I, V, and I marking the chords. A red box highlights the first measure of this system. The third system (measures 76-78) continues the guitar melody and piano accompaniment.

2.3.4 Esquemas para la comprensión formal del *Concierto del sur*.

A continuación se muestra una serie de esquemas en los cuales se representa la aparición, a través de los compases y números de ensayo, de algunos de los materiales temáticos que conforman cada uno de los tres movimientos (la cadencia ameritó un cuadro aparte), ello con la finalidad de tener una representación sintética formal del concierto.

En la columna de la izquierda se han indicado los números de ensayo, mientras que en la fila horizontal superior aparecen números ordinales. Al interior de cada casilla se ha anotado el número de compás que le corresponde. Regularmente, a cada número de ensayo se le designó una fila horizontal, salvo en los siguientes casos: cuando Ponce utiliza ostinatos sobre los cuales se escucha algún otro tema, en cuyo caso se emplea una fila para cada uno de éstos; cuando son demasiado los compases que alberga un número de ensayo.

A cada tema se le ha asignado un color que se extiende sobre las casillas que representan los compases en los que éste aparece, ya sea en su forma original o variado (expansión, variación)

Precede a cada esquema (excepto en el caso del cuadro que representa a la cadencia) un catálogo de temas que incluye una referencia de color.

Cabe señalar que estos esquemas no han podido ser del todo rigurosos, no obstante, al ser precedidos por un relato descriptivo –extenso desde mi punto de vista–, estos cuatro esquemas no dejan de aportar más información al respecto del concierto para guitarra de Ponce.

Catálogo de temas y esquema del primer movimiento y la cadencia¹⁵.

The image displays ten musical staves, each with a distinct colored background on the right side. The staves contain various musical notations:

- Staff 1 (Blue): Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5.
- Staff 2 (Olive Green): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5.
- Staff 3 (Light Green): Treble clef, 3/4 time signature, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a second ending bracket and a '2' above it.
- Staff 4 (Magenta): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a fermata over the G5.
- Staff 5 (Orange): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with asterisks under G4 and B4, and a '5' under a group of notes.
- Staff 6 (Red): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a fermata over the G5.
- Staff 7 (Cyan): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a fermata over the G5.
- Staff 8 (Yellow): Grand staff (treble and bass clefs), notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 9 (Purple): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a fermata over the G5.

¹⁵ Estos colores valen para el préstamo de temas entre movimientos cuando se ha dado el caso.

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°	18°	19°	20°	21°
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14							
NE 1	15	16	17	18	19																
NE 2	20	21	22	23	24	25															
NE 3	26	27	28	29	30	31	32														
NE 4	33	34	35	36	37	38	39	40	41												
NE 5	42	43	44	45	46	47															
NE 6	48	49	50	51	52	53	54														
NE 7	55	56	57	58	59	60	61	62													
NE 8	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76							
NE 9	77	78	79	80	81	82	83	84													
NE 10	85	86	87	88	89	90	91														
NE 11	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103									
NE 12	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114										
NE 13	115	116	117	118	119	120	121														
NE 14	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132										
NE 15	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142											
NE 16	143	144	145	146	147	148	149	150													
NE 17	151	152	153	154	155	156	157	258	259	160											
NE 18	161	162	163	164	165	166	167	168	169												
NE 19	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181									
NE 20	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192										
NE 21	193	194	195	196	197	198	199														
NE 22	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220
NE 23	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231										
NE 24	232	333	334	335	336																
NE 25	337	338	339	240	241	242	243	244													
NE 26	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255										
NE 27	256	257	258	259	260	261	262	263													
NE 28	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274										
NE 29	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285										
NE 30	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300						
Cad.																					
NE 31	390	391	392	393	394	395	396	397													
NE 32	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414				
NE 33	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424											

NE 34	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	338						
-------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	--	--	--	--	--	--

Cadencia

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°	18°	19°
Parte 1	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315				
Parte 2	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331			
Parte 3	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350
Parte 4	351	352	353	354	355	356	357												
Parte 5	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367									
Parte 6	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378								
Parte 7	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389								

Catálogo de temas y esquema del segundo movimiento.

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°
	1	2	3	4	5	6	7										
<i>Ost.</i>																	
NE 35	8	9	10	11	12	13	14	15									
<i>Ost.</i>																	
NE 36	16	17	18	19	20	21	22	23	24								
<i>Ost.</i>																	
NE 37	25	26	27	28	29	30	31	32	33								
<i>Ost.</i>																	
NE 38	34	35	36	37	38	39	40										
<i>Ost.</i>																	
NE 39	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53				
<i>Ost.</i>																	
NE 40	54	55	56	57	58	59											
<i>Ost.</i>																	
NE 41	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70						
<i>Ost.</i>																	
NE 42	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	
NE 43	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98					
NE 44	99	100	101	102	103	104											
<i>Ost.</i>																	
NE 45	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121
<i>Ost.</i>																	

Catálogo de temas del tercer movimiento.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* marking is placed below the bass line. The second system shows a single treble clef staff with a melodic line and a bass line with chords. The key signature changes to one sharp (F#) in the second system. The notation is presented within a rectangular frame that has a green vertical bar on the right side of the first system and a pink vertical bar on the right side of the second system.

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°	18°	19°	20°	21°	22°	23°	24°	25°	26°	27°
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11																
NE 46	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28										
NE 47	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51				
NE 48	52	53	54	55	56	57																					
NE 49	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69															
NE 50	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89							
NE 51	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107									
	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128						
	129	130	131	132	133	134	135	136	137																		
NE 52	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149															
NE 53	150	151	152	153	154	155	156	157	258	259	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173			
NE 54	174	175	176	177	178	179	180	181	182																		
NE 55	183	184	185	186	187	188	189	190	191																		
NE 56	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214				
	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227														
NE 57	228	229	230	231	232	233	234	235	236	337	338	339	240	241													
	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264				
NE 58	265	266	267	268	269	270	271																				
NE 59	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296		
NE 60	297	298	299	300	301	302	303	304	305																		
NE 61	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330		
NE 62	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347										
NE 63	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374
NE 64	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384																	
NE 65	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404							
	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415																
NE 66	416	417	418	419	420	421	422	423	424																		
NE 67	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436															
NE 68	437	438	439	440	441	442	443	444																			
NE 69	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459												

III. CANTICUM DE LEO BROUWER.

*El metrónomo sirve para medir
lo que no se puede medir.*
Gonzalo Salazar

3.1 LAS FORMAS ABIERTAS EN LA MÚSICA DE LEO BROUWER

El *Diccionario de la Música Hispanoamericana* afirma que la música de Leo Brouwer¹ abarca la música escénica, sinfónica, para coro y orquesta, para voz y acompañamiento instrumental, para conjunto instrumental, música electroacústica y obras solistas para diversos instrumentos, entre ellos la guitarra².

Así mismo, distingue tres etapas, la última subdivida en dos, en la trayectoria compositiva de este músico cubano, a saber:

1ª. Nacionalista: 1954-1962

2ª. Vanguardia: 1962-1967

3ª. Posmodernista y de la Nueva Simplicidad: 1967/69-1980

Se destacan, además, las técnicas compositivas que han conformado el sólido perfil de Brouwer como compositor, una de éstas es el empleo de las formas abiertas:

¹ Guitarrista, compositor y director, nació en La Habana, Cuba, el primero de marzo de 1939. Fue discípulo de Isaac Nicola, decano de la guitarra en Cuba, y en el campo de la composición fue autodidacta; sus primeras obras fueron: *Música* (para guitarra, cuerdas y percusión) y *Suite No. 1* (para guitarra). En 1959 recibe una beca para hacer estudio de guitarra en el departamento de música de la Universidad de Hartford y de composición en la Julliard School of Music de Nueva York. Su labor en el cine la inicia en 1960 al quedar al frente del departamento de música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); cabe señalar que Brouwer ha colaborado en la composición casi un centenar de películas tanto cubanas como extranjeras. En 1969 participó en la formación del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Además, entre 1960 y 1968 fue asesor musical de Radio Habana Cuba, donde realizó alrededor de 180 grabaciones. En la década de 1960 inauguró junto con el compositor Juan Blanco y el director Manuel Duchesne Cuzán el movimiento de música de vanguardia en Cuba. De 1960 a 1967 fue profesor de materias teóricas en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana Amadeo Roldán. Así mismo, ha impartido cursos y seminarios en universidades de países tales como Australia, Canadá, Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Brasil, Estados Unidos y México, entre otros. En América, Europa y Asia, Leo Brouwer ha participado como intérprete, director y compositor en giras y festivales internacionales. En 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y en 1992 director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, España. Entre otras orquestas, ha dirigido la Filarmónica de Berlín, la Nacional de Escocia y la Sinfónica Nacional de México. (Resumen elaborado a partir de la siguiente bibliografía: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. II). España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 725-726.

² En la página 730 del diccionario ya citado aparece un catálogo completo de este compositor. Otro catálogo aparece en la página 368 de su biografía escrita por Isabelle Hernández (ver bibliografía).

[Brouwer] asume una gran diversidad de concepciones formales que van desde las formas tradicionales puras hasta las formas extramusicales, ocupando un lugar predominante las denominadas formas abiertas, basadas en estructuras geométricas³

Atendamos a esto.

En el libro *Obra abierta (Opera aperta, 1962)*, Umberto Eco (1932) afirma que la dialéctica entre *definitud* y *apertura* resulta fundamental para una noción del arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal. Precisa que el grado de apertura interpretativa es lo que diferencia las concepciones formales artísticas clásicas de las contemporáneas. Univocismo y equivocismo son dos conceptos que se asocian no sólo a cada una de estas nociones de forma, sino al mundo del cual el arte es, si no instrumento de su conocimiento, sí complemento.

Así ejemplifica Eco la definitud univocista de la obra clásica:

La obra concluida y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquías de órdenes claros y prefijados. La obra como mensaje pedagógico, como estructuración monocéntrica y necesaria (incluso en la misma férrea constricción interna de metros y rimas), refleja una ciencia para la cual lo real puede evidenciarse paso a paso sin imprevistos y en una sola dirección, procedente de los primeros principios de la ciencia, que se identifican con los primeros principios de la realidad⁴.

A estas ideas contraponen las siguientes:

El hecho de que una estructura musical no determina ya necesariamente la estructura sucesiva [...] se ve en el plano general de una crisis del principio de causalidad, en el contexto cultural en que la lógica tiene dos valores [...] no es ya aquella el único instrumento posible del conocimiento, sino que la lógica se abre paso a muchos valores que permiten la entrada, por ejemplo, a lo *indeterminado* como resultado válido de la operación cognoscitiva. En este contexto de ideas se presenta una poética de la obra de arte que carece de resultado necesario o previsible, en la cual la libertad del intérprete juega como elemento de esa *discontinuidad* que la física contemporánea ha reconocido no ya como motivo de desorientación, sino como un aspecto insustituible de toda prueba científica y como comportamiento irrefutable y susceptible de comprobación del mundo subatómico⁵.

La claridad del texto de Eco permite resumir las características que definen a las obras clásicas y aquellas que definen a las contemporáneas (abiertas). En el siguiente cuadro están confrontadas algunas de estas ideas.

³ *Diccionario de la música española...*, p. 726.

⁴ Umberto Eco, *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Planeta-De Agostini, 1992. p. 89.

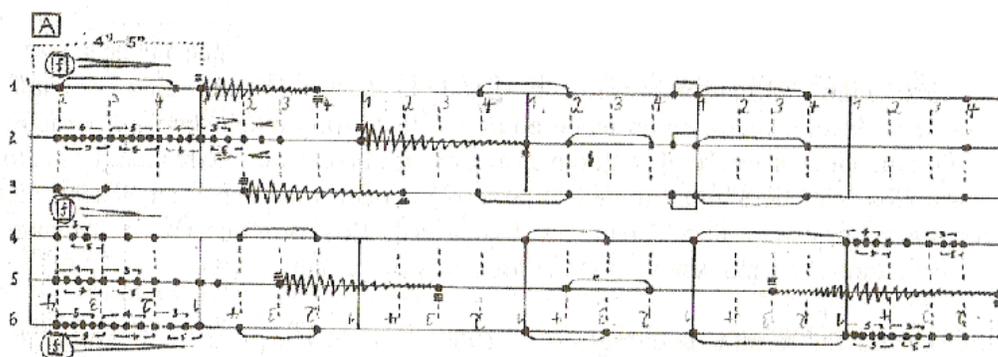
⁵ Ídem, p. 90-91.

Obra clásica	Obra contemporánea (abierta)
Definida, conclusa en su organización estructural e interna.	Se plantea como una obra por acabar. Estructura no sucesiva
Se basa en jerarquías de órdenes claros y prefijados y previamente convenidos.	No se basa en sistemas convenidos.
Se traducen mediante signos convencionales	Su traducción no se limita a los signos convencionales
Es unívoca	Es equívoca
Es monocéntrica	Es policéntrica.
Su dirección se plantea como una necesidad. En ese sentido es unidireccional y previsible.	Carece de resultados necesarios o previsibles. Evidencia una crisis del principio de causalidad
Produce un efecto de continuidad	Produce un efecto de discontinuidad
Su reproducción-interpretación coincide sustancialmente con lo imaginado por el autor.	Tendencia a lograr que cada ejecución de la obra no coincida nunca con una definición última de ella. Lo indeterminado como resultado válido.
La iniciativa del intérprete frente a ésta es limitada.	Le plantean al intérprete un problema de formatividad.

A lo largo capítulo inicial de *Obra abierta*, Umberto Eco hace mención de piezas musicales tales como *Klavierstück XI* (1956) de Karl Heinz Stockhausen (1928-2007), *Sequenza per flauto solo* (1958) de Luciano Berio (1925-2003), *Scambi* (1957) de Henri Pousseur (1929), *Tersa sonata per pianoforte* (1957-58) de Pierre Boulez (1925), ello para referirse a casos concretos de obras que manifiestan un cierto grado de indeterminación o apertura. Por mi parte y con el mismo fin, citaré lo que se dice de una pieza de Leo Brouwer: *Exaedros I* (1969), para seis instrumentos o múltiples o banda magnetofónica:

La obra puede ser interpretada por seis instrumentistas o sus múltiples, es decir 12,18 o 24, en resumen todas sus multiplicaciones posibles. El instrumental es variadísimo y pueden existir grupos de cuerdas, de instrumentos de viento-madera o metal y percusión. Está estructurada en cinco secciones que se pueden intercambiar, y siempre cada vez se logra una nueva interpretación. De este modo en *Exaedros I* pueden tocarse dos ordenamientos seguidos, que están sugeridos por Leo en su partitura. Él propone tres órdenes a escoger: A-B-C-D-AI, AI-BI-CI-DI-A y AI-C-BI-D-A, pero se pueden formar muchos más, claro está, sin variar la posición de las secuencias primera y última que deben mantener sus lugares, lo cual indica que el aleatorismo sigue estando

controlado por el compositor, que da libertad y posibilidades de interpretación, pero con límites⁶.



Debe ponerse atención en aquello que en el fondo expresan en este párrafo las constantes apariciones de la palabra *puede*. A mi juicio, esta palabra deja ver la permisividad que el compositor de una obra abierta le otorga al intérprete. Umberto Eco denomina a esto *poética de la sugerencia*:

Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionalmente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete⁷.

Es decir, la obra abierta no dice, sugiere, pero siempre dentro de un *campo de posibilidades* brindado por el compositor:

[La obra abierta] es suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertamos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor.

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya relacionamente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.

Se entenderán [las obras abiertas] como realizaciones de hecho de una *formatividad* fuertemente individualizada cuyos supuestos estaban en los datos originales ofrecidos por el artista⁸.

⁶ Isabelle Hernández, *Leo Brouwer*. Habana: Editorial Musical de Cuba, 2000. p 138. (Los subrayados sobre la cita son míos.)

⁷ Eco, p. 80.

Cabe decir que las obras concebidas bajo la dinámica de la apertura modifican sustancialmente, incluso a nivel ético, la relación del individuo –intérprete o público– frente a éstas. Quien ha leído *Rayuela* lo sabe: nada más simple y a la vez complejo que no estar obligado a leer el capítulo dos inmediatamente después del uno. Es más, uno ni siquiera está obligado a leer todos los capítulos de que consta tal libro. A este respecto –y como para aliviar de la carga moral a su lector, es decir, aquella que implica ejercer la libre toma de decisiones– su autor, Julio Cortázar, escribe en la advertencia a su libro: “Por consiguiente, el lector prescindirá *sin remordimientos* de lo que sigue”⁹.

Explica Umberto Eco:

La poética de la *obra en movimiento* [abierta] establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad, abre una página de psicología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre *contemplación y uso* de la obra de arte¹⁰.

Sin embargo, se trata de algo que incluso afectaría nuestra concepción del mundo: tiempo, materia y/o forma son, por obra de la apertura, sacados del estado de *dureza* que la tradición les ha otorgado¹¹.

La toma de decisiones frente a las obras abiertas se lleva a cabo, como ya se dijo, frente a un determinado campo de posibilidades, el cual podrá incidir directa o indirectamente en:

- a) Lo temporal: cuando el intérprete decide la duración de la obra o la organización rítmica de sus componentes¹² o formas locales a través del tiempo (por ejemplo, cómo distribuir un grupo de cinco notas en el lapso de un segundo).
- b) Lo material: cuando el intérprete selecciona los componentes según su textura, color, volumen, peso, medidas.

⁸ Ídem, p. 96.

⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*. España: Editorial Alfaguara, 2002. p 7.

¹⁰ Ídem, p. 100.

¹¹ Al respecto léase el Apéndice II.

¹² Componentes es una palabra empelada según lo hace Pierre Boulez en un ensayo sobre la forma publicado en: Pierre Boulez, *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1984. p. 74-80.

- c) Lo formal: forma o formas estructurales que son resultado general de la selección de lo temporal y lo material a nivel local; también cuando la obra está concebida en módulos intercambiables cuyo ordenamiento decide el intérprete.

Para entender cómo se da en lo musical esta intervención, vale la pena observar el siguiente esquema elaborado por Leo Brouwer¹³:

Sonidos dados		Duraciones a elegir
		Matices a elegir
Duraciones dadas		Sonidos a elegir
		Matices a elegir
Matices dados		Sonidos a elegir
		Duraciones a elegir
Secuencias múltiples		a) En orden libre y continuo
		b) Para seleccionar una o algunas de ellas
		c) Para simultanear en varios medios sonoros
		d) Para simultanear por varios ejecutantes
Exploración tímbrica instrumental		Métodos no ortodoxos, cuyo propósito no es sólo a) la ampliación del recurso instrumental, sino b) la transmutación de su funcionalidad en dimensiones sonoras inexploradas.
Tiempo	Aperiódico	Sin ritmicidad fija. Anulación del concepto de periodicidad, como resultante de la visión causal y determinista del universo
	Politemporal	Diversos tiempos sonoros simultáneos
Incorporación de factores extramusicales de tipo sensorial y psicológico		a) Actitud física como actitud creadora
		b) Estado de ánimo prefijados (que genera en la ejecución resultados expresivos)
		Movimiento y desplazamiento del ejecutante, como recurso de especialidad sonora
Juegos de ordenamiento matemático, para la forma prefija de la improvisación aleatoria (control parcial de la improvisación)		

¹³ Tomado de: Leo Brouwer, *Gajes del oficio*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004. p. 61-62. El ensayo donde aparece este esquema se titula *La composición aleatoria*, ahí Brouwer explica que para el compositor de formas abiertas la improvisación es el parámetro elemental de sus estructuras.

Para ejemplificar algunos usos de la apertura temporal, material y formal en la música para guitarra de Leo Brouwer, tomaré como referencia la siguiente obra: *Canticum*, dividida en dos partes: I *Eclosión*, II *Ditirambo*, compuesta en 1968¹⁴.

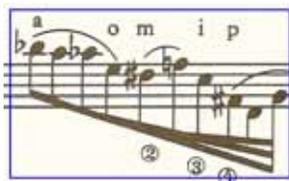
3.1.1 *Canticum*: análisis de su apertura¹⁵.

Canticum expresa apertura temporal en los siguientes aspectos:

- a) La posible duración total de la obra –indicada expresamente en la partitura–, la cual puede ir de los 4 minutos a los 4 minutos con 30 segundos.
- b) La indicación de *tempo libero* y la falta de compases. Brouwer coloca las notas sobre el pentagrama sin darles una espaciación proporcional a su valor. Como mínima referencia específica de espacio aparecen indicaciones de silencio pero encerradas entre paréntesis.



- c) Grupos de notas que deben ser aceleradas sin que se precise la duración exacta de los grupos.



¹⁴ Al final de esta sección aparece la partitura completa en la que se han encerrado en rectángulos de colores todos aquellos que los siguientes incisos expresan. Otros casos de música para guitarra de forma abierta de este compositor cubano son: *La espiral eterna* (1970), *Parábola* (1973) y *Tarantos* (1974).

¹⁵ En la partitura de *Canticum* que aparece al final de esta sección se han encerrado en rectángulos de diversos colores los elementos que a continuación se destacan.



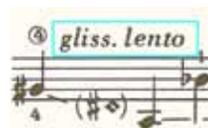
d) Sonoridades de duración indefinida.



e) Notas cuya forma no expresa una duración convenida.



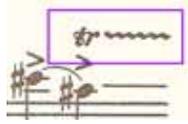
f) Indicaciones de velocidad relativa.



g) Notas y silencios de duración relativa.



- h) Indicaciones de *vibrato* y *trino* en los que no está especificado el ritmo de la oscilación.

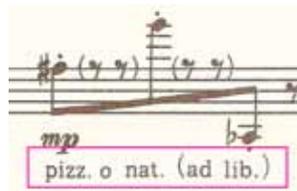


***Canticum* expresa apertura material en los siguientes aspectos:**

- i) Sonidos de altura más o menos indefinida.



- j) Una indicación opcional de timbre.



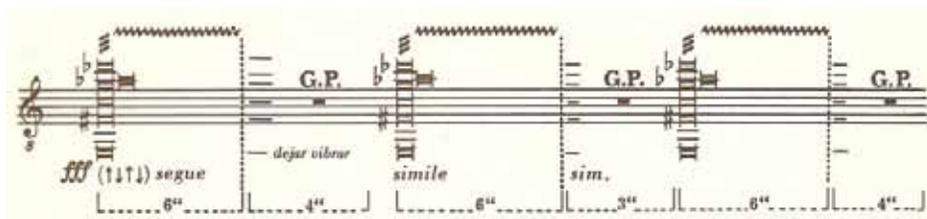
- k) Escaso uso de indicaciones específicas de intensidad en la segunda parte, *Ditirambo*. En la gráfica que aparece en la siguiente página se muestra el uso de indicaciones de dinámica a través de tiempo expresado en segundos.



***Canticum* no es una obra que posea apertura formal estructural, pues no está conformada por módulos intercambiables sino fijos¹⁶.**

Es, por otra parte, muy demandante en todo aquello Brouwer que precisa con sumo rigor, por ejemplo:

- Duraciones expresadas en segundos.



- Uso de indicaciones de timbre en la primera parte.

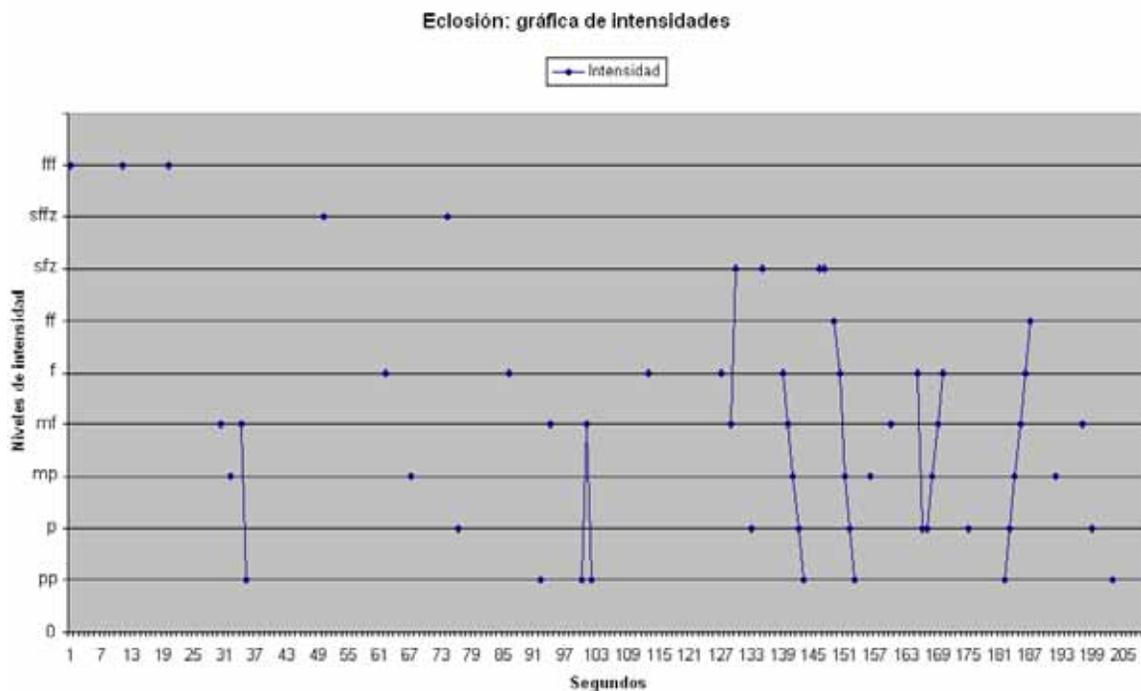
¹⁶ Véase la sección destinada a la composición modular en Brouwer.



- Ostinato sobre el que se han escrito grupos de 5, 7, 11 y 13 notas (Ditirambo).



- Constante uso de indicaciones de intensidad en la primera parte, *Eclosión*. Véase la siguiente gráfica y compárese con la anterior que corresponde al *Ditirambo*.



- No existen notas opcionales.

Qué conclusión sacar al respecto del grado de apertura de *Canticum*:

La obra manifiesta un profundo sentido dialéctico, pues en sí convoca elementos de la más rigurosa tradición y los de su propia ruptura, es decir, los signos más específicos contrastan con los más imprecisos valores incluso bajo presupuestos de simetría¹⁷.

* * *

Salvador Dalí (1904-1989) apeló a la chuleta, la langosta y el hueso, y a la carne y el tuétano que albergan o llevan adherido: lo duro y lo blando, lo cerrado y lo abierto.

Ante semejante evocación gastronómica y formal, no puede uno sino pensar en los paisajes dalinianos en los que observamos objetos que fueron sacados de su naturaleza –dura, reconocible, cerrada– para ser convertidos en cosas blandas (un reloj blando, un arpa blanda, un violoncello blando, un piano blando), los que, para su mayor contraste, son colocados sobre fondos duros –paredes, montañas, suelos de tierra, perspectivas simétricas. ¿Qué decir al respecto de esta prueba dialéctica o metáfora despiadada?

La persistencia de la memoria (1931), *Relojes blandos* (1931), *La hora triangular* (1933) *Funcionario medio atmosferocéfalo en actitud de ordeñar un arpa craneana* (1933), *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* (1934) o *Tres jóvenes mujeres surrealistas que sostiene en sus brazos las pieles de una orquesta* (1936), son obras en las que Salvador Dalí expresa, casi con brutalidad, el conflicto formal que vive el siglo XX¹⁸.

Con no menos brutalidad, Brouwer cuestiona la historia formal de la música para guitarra. Tras el espanto de los primeros 18 segundos de ruido, *Canticum* nos abre las puertas a nuevos paisajes sonoros...¹⁹ ¿La muerte del antoniolaurismo?

¹⁷ Observemos cómo en *Canticum* Brouwer restringe la apertura temporal de la *Eclosión* con abundantes indicaciones de intensidad y timbre; todo lo contrario a lo que ocurre en el *Ditirambo*, en donde el rigor de la rítmica se atenúa por obra de una preponderancia a la libre elección de matices.

¹⁸ Todas estas obras pueden ser consultadas en: <http://www.salvador-dali.org/>

¹⁹ Las analogías entre la paisajística de Dalí y Brouwer no son pocas. Basta recordar cómo los *Paisajes cubanos*... formalmente responden al mismo plan de confrontar componentes cerrados-duros-definidos y abiertos-blandos-indefinidos.

CANTICUM

(1968)

Duración 4' - 4'30"

I ECLOSION

The musical score is written for guitar and percussion. It begins with a guitar part in the key of B-flat major, marked *fff* (1 1 1) *segue*. The score is divided into sections by guitar part (G.P.) and includes dynamic markings such as *dejar vibrar*, *simile*, and *sim.*. The guitar part features various techniques including triplets, glissandos, and sul ponticello. The percussion part includes a section for *tambora* (con los dedos sobre la tapa) and a section for *son. nat.* (natural sound). The score concludes with a *simile* marking and a *segue* instruction.

tempo libero

gliss. lento

mf (metàlico) *mp* *dolce* *mf* *pp* *sub.*

fff *mp cresc.*

sfz *p cresc.* (*f*) *dim.* *pp*

mf *pp* *mf* *simile* *sul pont.*

(*tambora*) *pp* *mf* *con los dedos sobre la tapa*

son. nat. *sul pont.*

1

p i p m
 (pont.) *cresc.* *f* *mf cresc.* *sf* *p* *dejar vibrar todo*

sfz *f* *mf* *mp* *p* *pp* *sfz* *sfz* *a* *p i*

ff *f* *mp* *p* *pp* *mp legatissimo*

mf più stacc. *breve* *breve* *dolce ma molto vibr.* *f(→)p*

metàlico cresc. *f (junto al puente)* *p* *son - nat.*

pp *ff* *mp* *pizz. o nat. (ad lib.)*

mf *p* *pp* *pausa muy corta para afinar 6ta en Mi* *attacca*

II DITIRAMBO

Pesante

mf
mp
VI = mi^b

5:4

3 6

7:6

9:8 11:8 10:8

13:8

tr m p. a. m. i. → p. m. i. → p. i. → non *tr*

breve

ffz - *mp* poco a poco rall. e dim. (dolce vibr)

(gliss. lento)

(simile)

d.v.

pp

3.2 LA COMPOSICIÓN MODULAR EN BROUWER.

Brouwer escribe:

La teoría modular se vale de dos nociones cercanas: 1) el uso de una unidad de medida como base para un diseño estructural y 2) adopta a través del diseño una “relación de proporciones”. Recordemos que la teoría modular atañe no solo a todas las artes, sino incluso a la naturaleza biológica²⁰.

Precisamente, Isabelle Hernández destaca dos procesos compositivos que distinguen la creación musical de Leo Brouwer en la década del sesenta, uno es el empleo de formas abiertas y otro el de la composición modular:

Tales módulos parten de formas y contenidos universales como, por ejemplo, la estructura de una hoja de un árbol. A esto hay sumar su método de elaboración a partir de células que es permanente en su obra²¹.

Ella cita estas palabras de Brouwer:

Yo me sentí relacionado constantemente con los valores plásticos y sus valores formales, es decir, los valores del tiempo y del espacio los veía con las mismas leyes. Había un gran maestro, yo diría que fue mi gran maestro, Paul Klee, con las lecciones que dio en la Bauhaus, aquella famosa escuela que revolucionó el diseño allá por los años veinte [...] A partir de los años '61 ó '62 las formas musicales dejan para mí de tener una importancia fundamental. Los grandes hitos de la morfología los sustituyo por formas extramusicales, es decir: formas biológicas, matemáticas, geométricas y en primer lugar formas de la plástica²².

Al respecto, el mismo Brouwer escribe:

La unidad entre “el todo y las partes” es una ley sustentada por uno de los gigantes de la pintura del siglo XX –Paul Klee–, y se da en su diagrama del árbol (árbol-raíces-hojas). En esta síntesis se refleja el axioma: lo que es común al todo es común a las partes²³.

Veamos el siguiente dibujo de Leo²⁴:

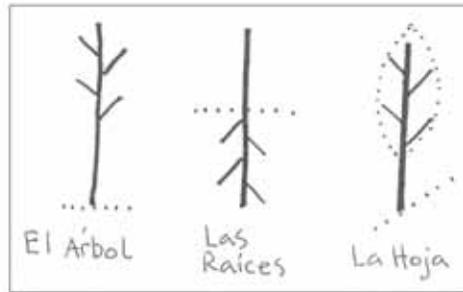
²⁰ Brouwer, p. 72.

²¹ Hernández, p. 112.

²² *Ibíd.*

²³ Brouwer, p. 74.

²⁴ Dibujo tomado del libro de ensayos escrito por Brouwer ya citado.



3.2.1 *Canticum*: aspectos modulares.

Es posible identificar en *Canticum* una célula o microcomponente: el semitono:



De este se derivan:

1. Diversos tipos de cromatismos:

- a) Por grados directos (segundas) diacrónicos...



...y sincrónicos:



- b) Grados indirectos (séptimas) diacrónicos...



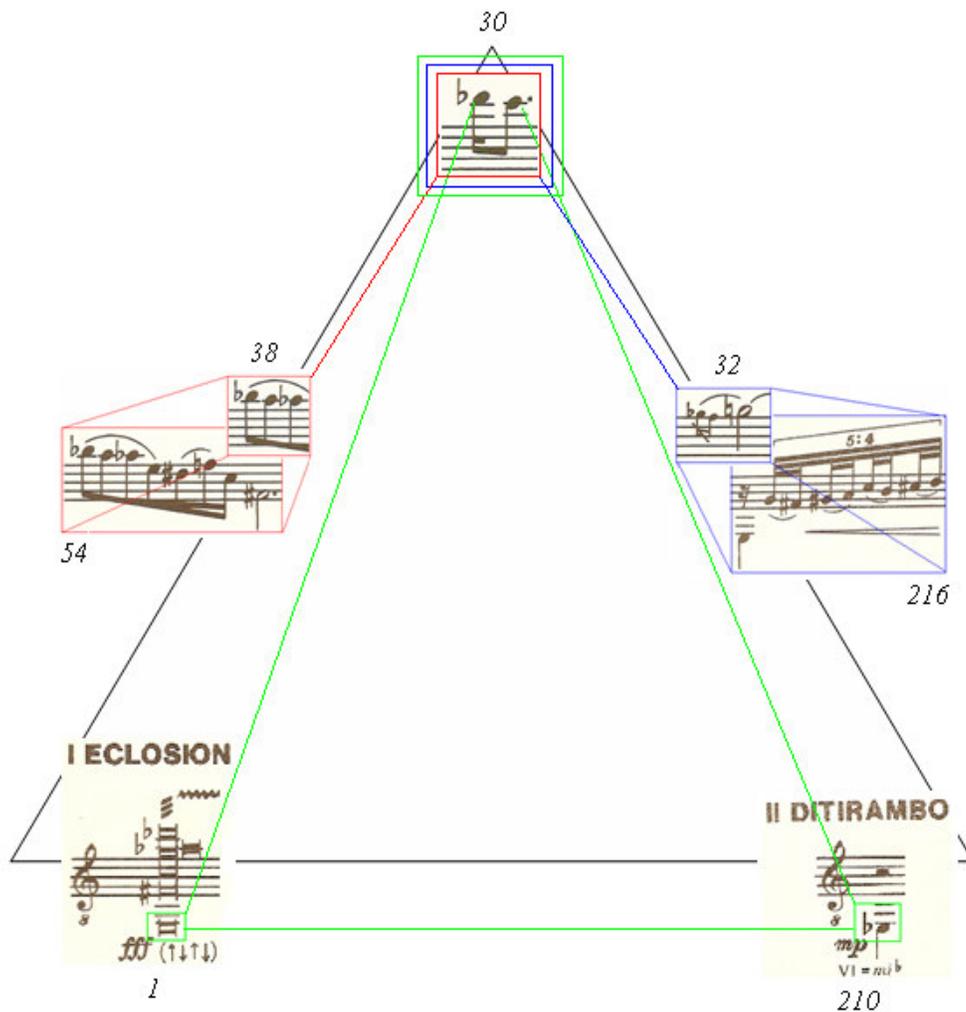
...y sincrónicos



2. Un motivo cuyo movimiento interválico (-1+2) lo hace identificable a lo largo de la obra.



Estos *usos* de lo celular darán pie a la generación de formas locales y estructurales. El desarrollo modular en *Canticum*, se intenta ejemplificar en el esquema que aparece en la siguiente página. En éste ha sido colocado, en la punta superior del triángulo, el semitono-célula. De este generador se ramifican formas locales cuyo parentesco a lo largo de la obra permitiría agruparlas por familias, dos de ellas en rojo y azul respectivamente. En verde se destaca, una vez más, el semitono-célula que, hoja-raíz-árbol, determina las formas estructurales de esta que es una pieza binaria cuyos dos centros de gravedad más graves se hallan, como las dos notas celulares, a distancia de semitono.



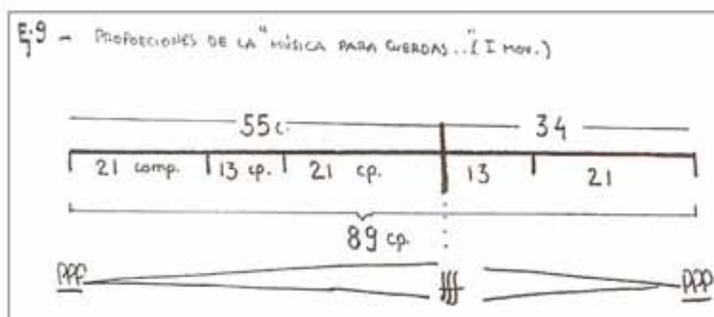
Observamos en los vértices del esquema los siguientes números 1, 30 y 210, que expresan el preciso segundo en que ocurren los eventos. No es casual que 210 sea múltiplo de 30, ya que lo modular, como sistema de proporciones, abarca la organización temporal de una obra así concebida.

3.3 ESTABLECIMIENTO DE PROPORCIONES TEMPORALES EN LA OBRA ABIERTA.

Como lo refiere el mismo Brouwer, la composición modular deviene en el establecimiento de un sistema de proporciones que provee de organicidad a la obra. Ésta organicidad, cuando el compositor la logra, queda reflejada en el diseño de los materiales que darán forma a lo estructurante local y a lo estructural general, sin embargo también quedará de manifiesto en la distribución de éstos a lo largo del tiempo.

Brouwer aporta suficientes ejemplos en su ensayo *La composición modular* (ya citado) de obras que logran la unidad generando módulos a partir de la serie de Fibonacci, conocida también como *sección áurea*, la cual “consiste en la división en proporciones de una totalidad, de tal manera que cada proporción incluye a la inmediata anterior y a todas las que la anteceden”²⁵.

Por ejemplo, Brouwer realiza un análisis de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartok (1881-1945) y elabora un esquema que muestra el sistema de proporciones a nivel formal basado en la sección áurea:



En la música escrita bajo el sistema tradicional se concibe al compás como unidad mínima de división regular de la duración de una pieza. Sin embargo, establecer un sistema de proporciones temporales en una obra que renuncia a este tipo de demarcación racional cuantificable, implica un problema de otra índole.

Yo no lo he resuelto, pero he basado mi búsqueda en la metodología que al respecto propone **Gonzalo Salazar**, uno de los intérpretes de música contemporánea más autorizados, así mismo, mancupia insaciable.

²⁵ Brouwer, p. 78.

3.2.1 Esbozo de una metodología para el establecimiento de proporciones temporales en *Canticum*

Dado que en una obra modular expresa un sistema de proporciones y relaciones orgánicas, las que son de tipo temporal también estarán presentes, de tal modo que así como es posible hallar una célula interválica generadora de subsecuentes formas, así mismo las obras temporalmente abiertas no niegan la existencia de una mínima unidad temporal.

¿Cuál es esta unidad o célula temporal en *Canticum*?

Si consideramos:

- a) El segundo es la noción de tiempo que rige el primer momento de la obra, que debe durar exactamente 29 segundos;
- b) La negra es la unidad tiempo en que se expresa el intervalo-célula, el cual correspondería al segundo 30,

...entonces es posible establecer la siguiente relación:

Figura	Duración
Negra y silencio de negra	1 segundo
Blanca y silencio de blanca	2 segundos
Blanca con puntillo y silencio de blanca con puntillo	3 segundos
Redonda y silencio de redonda	4 segundos

Una vez hecha esta relación, contamos con un parámetro bajo el cual podemos organizar mentalmente el desarrollo de los eventos de la obra abierta a través del tiempo. Ello nos coloca en otro nivel de comprensión de ésta, que nos brinda capacidad para responder a las necesidades de la apertura formal pero también a las de la organización cuantificable en un sistema de medición del tiempo. Tomando esta proporción incluso es posible ajustar la obra al sistema de medida musical basado en compases, los que en este caso tendrían por unidad de compás y tiempo la negra (igual a 60 del metrónomo).

Bajo este sistema de reordenamiento métrico de la obra abierta es posible, pese de los sorprendentes esfuerzos de Isabelle Allende por oscurecer el acceso a una comprensión intelectual de obras como *Canticum*²⁶, lo siguiente:

- a) Comprobar la duración de la obra. En el caso de *Canticum* obtenemos la siguiente información:

<i>Eclosión</i>	209 segundos
<i>Ditirambo</i>	70 segundos
Total	279 segundos

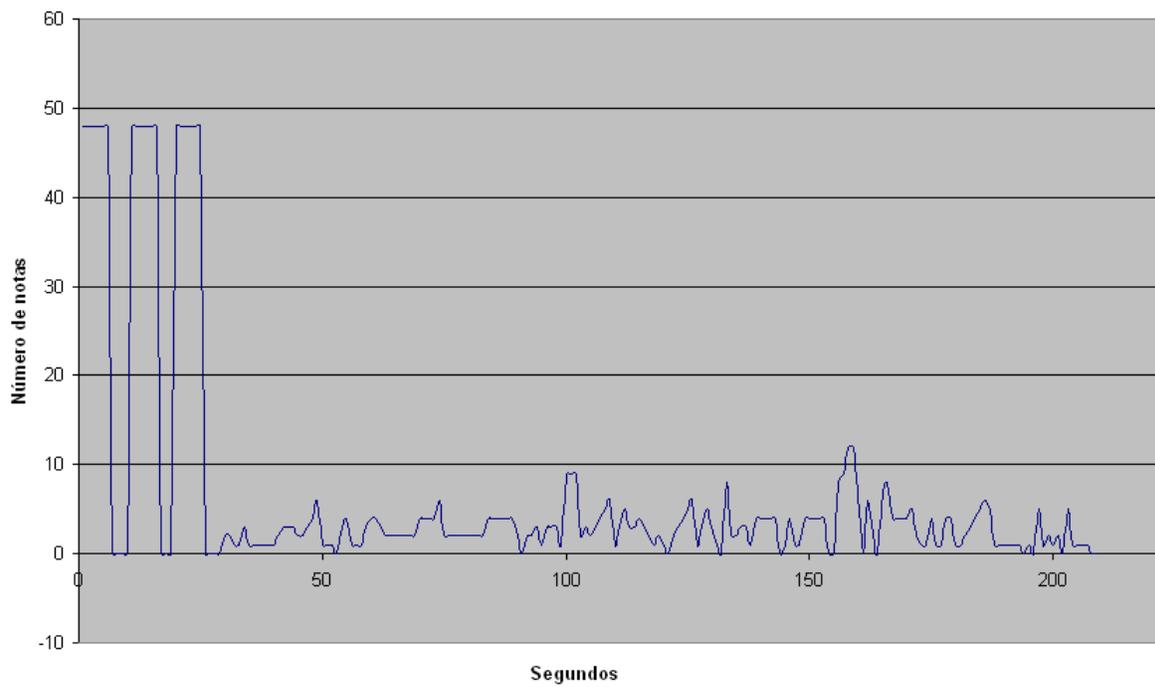
Comparemos estos datos con la estimación de Brouwer de su propia obra, que oscila entre los 4 minutos y los 4 minutos con treinta segundos, es decir, entre los **240** y los **270** segundos²⁷.

- b) Verificar sus proporciones modulares temporales
- c) Registrar el orden de los eventos en el tiempo, tales como variaciones tímbricas y dinámicas.
- d) Registrar su densidad sonora. Al respecto, obsérvese las siguiente gráficas, en las cuales la densidad sonora de *Eclosión* y *Ditirambo* se expresa en notas por segundo:

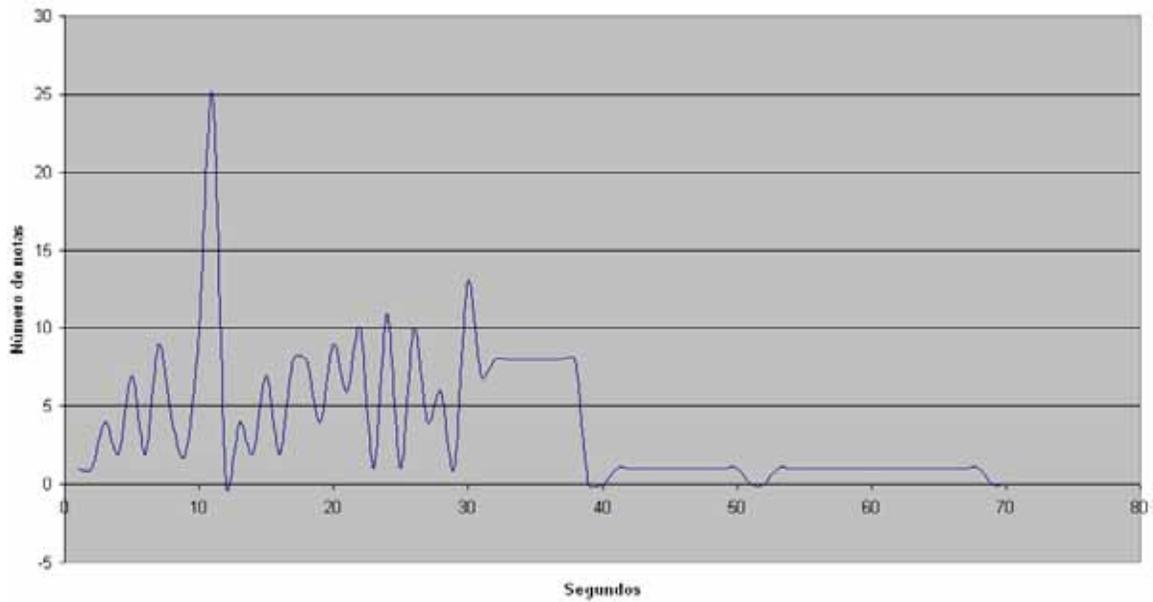
²⁶ “Algunos investigadores como Paul Century, Roberto Pincioli o Joachim Helbig han realizado análisis de esta partitura, con un detallado y casi descriptivo enfoque de la misma. Yo considero innecesario un análisis de este tipo para *Canticum*, y por tanto no lo haré de esa manera. Su música se impone sola y está, al igual que muchas, fuera del alcance de los análisis más rebuscados y científicistas”. Hernández, p. 113.

²⁷ Es verdad que existe un margen de error de 9 segundos, sin embargo también es verdad que logramos obtener una constatación modular, coherente con las cifras del cuadro, en el diagrama triangular anterior

Eclosión: densidad sonora



Ditrambo: densidad sonora



- e) Determinar el grado de apertura de una obra estableciendo el porcentaje de valores específicos y no específicos durante tiempo.

- f) Diseñar una partitura acabada que nos sirva de material didáctico para el estudio de obras abiertas.

En el caso de *Canticum* esto último se justifica con doble razón, pues el mismo Brouwer reconoce el sentido didáctico de su obra:

Canticum es una obra didáctica que se puede tocar sin complejidades técnicas mayores, por ejemplo el *Canticum* es más fácil que los *Tres apuntes* o que el *Elogio de la danza* y ese fue el único propósito. Fue una pieza de circunstancia dentro de un catálogo más complejo de música orquestal, de cámara, etc. [...] Yo pretendí hacer una obra didáctica en donde estuviera resumida una serie de *clisés* de la composición de la llamada vanguardia²⁸.

Muestro a continuación una versión de *Canticum* para su estudio rítmico y de asimilación de las proporciones temporales. En ella todos los problemas de ritmo fueron sintetizados. El interesado deberá ir sustituyendo ciertos compases por otros más complejos que se acerquen a los escritos por Leo, es decir, debe hacerse un estudio modular de la misma de tal forma que se incremente gradualmente la dificultad. Por ejemplo: los cinquillos se transcribieron como grupos de 3 más 2 o de 2 más 3 notas; los sietillos se dividieron en dos grupos de 3 y 4 notas, etc.

²⁸ Hernández, p. 113.

Canticum

I Eclosión

Leo Brouwer

Versión de estudio: Elias Morado

Measures 1-3 of the musical score. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. Each measure contains a dense, rhythmic pattern of eighth notes, with a bass line consisting of quarter notes. A flat (b) is placed above the first measure.

Measures 4-6 of the musical score. The notation continues with the same rhythmic pattern as measures 1-3. A flat (b) is placed above the first measure of this system.

Measures 7-9 of the musical score. This system features long, sweeping horizontal lines connecting notes across the staves, indicating a sustained or glissando effect. A flat (b) is placed above the first measure.

Measures 10-12 of the musical score. The notation returns to the dense eighth-note pattern from the beginning. A flat (b) is placed above the first measure.

Measures 13-15 of the musical score. The notation continues with the dense eighth-note pattern. A flat (b) is placed above the first measure.

Measures 16-18 of the musical score. This system features long, sweeping horizontal lines connecting notes across the staves, similar to measures 7-9. A flat (b) is placed above the first measure.

Measures 19-21 of the musical score. The notation returns to the dense eighth-note pattern. A flat (b) is placed above the first measure.

2

Musical staff 23-25: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 23-25 feature a complex rhythmic pattern with many beamed notes, likely sixteenth or thirty-second notes, creating a dense texture. Measure 25 ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 26-28: Treble clef. Measures 26-28 feature long, sweeping melodic lines with multiple slurs, suggesting a continuous, flowing passage.

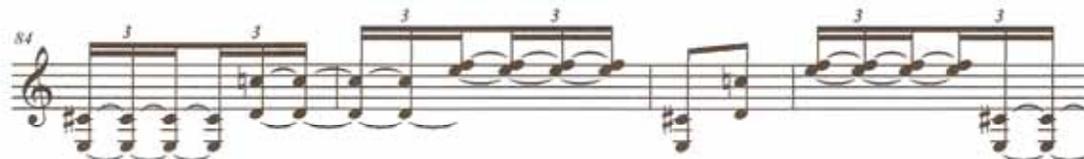
Musical staff 30-32: Treble clef, key signature of one flat. Measures 30-32 feature a melodic line with slurs and some chromatic movement, including a sharp sign (#) in measure 31.

Musical staff 36-38: Treble clef. Measures 36-38 feature a melodic line with slurs and chromatic movement, including a sharp sign (#) in measure 37.

Musical staff 42-44: Treble clef. Measures 42-44 feature a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 44.

Musical staff 48-50: Treble clef. Measures 48-50 feature a melodic line with slurs and two triplet markings (3) over eighth notes in measures 49 and 50.

Musical staff 54-56: Treble clef. Measures 54-56 feature a melodic line with slurs and triplet markings (3) over eighth notes in measures 54 and 56.



102

Musical notation for measures 102-107. Measure 102 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of six chords, each marked with an 'x' and a bar above it. The melody begins in measure 103 with a quarter note, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 104. Measures 105 and 106 continue with eighth notes and a triplet, ending with a quarter note in measure 107.

108

Musical notation for measures 108-113. Measure 108 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with triplets in measures 108, 109, and 110. Measure 111 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 112, ending with a quarter note in measure 113.

114

Musical notation for measures 114-119. Measure 114 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with triplets in measures 114, 115, and 116. Measure 117 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 118, ending with a quarter note in measure 119.

120

Musical notation for measures 120-124. Measure 120 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with a triplet in measure 121. Measure 122 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 123, ending with a quarter note in measure 124.

125

Musical notation for measures 125-131. Measure 125 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with triplets in measures 125, 126, and 127. Measure 128 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 129. Measure 130 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 131.

132

Musical notation for measures 132-137. Measure 132 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with a triplet in measure 132. Measure 133 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 134. Measure 135 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 136, ending with a quarter note in measure 137.

138

Musical notation for measures 138-143. Measure 138 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes, with a triplet in measure 138. Measure 139 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 140. Measure 141 has a quarter note, followed by eighth notes and a triplet in measure 142, ending with a quarter note in measure 143.

185

Musical staff 185-191. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures. The first three measures feature a triplet of eighth notes on G4, A4, and B4. The fourth measure contains a triplet of eighth notes on G4, F#4, and E4. The fifth and sixth measures contain a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3.

192

Musical staff 192-197. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note F#4. The third measure has a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4. The fifth measure has a quarter note C4. The sixth measure contains a triplet of eighth notes on G4, F#4, and E4.

198

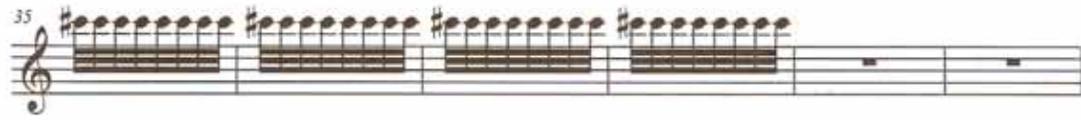
Musical staff 198-203. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note F#4. The third measure has a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4. The fifth measure has a quarter note C4. The sixth measure contains a triplet of eighth notes on G4, F#4, and E4.

204

Musical staff 204-209. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note F#4. The third measure has a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4. The fifth measure has a quarter note C4. The sixth measure is a whole rest.

II Ditrambo

Musical score for "II Ditrambo", consisting of six systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (indicated by a '3' above the notes) are present in several measures across the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The systems are numbered 1, 8, 14, 20, 26, and 31, indicating the measure numbers at the beginning of each system.



ANEXO 1

Suite BWV 997 en do menor de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

“Un manifiesto aspecto de “apertura” (en la acepción moderna del termino) en la “forma abierta” barroca. Aquí se niega precisamente la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento, del espacio desarrollado en torno a un eje central, delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, de modo que más bien sugiere una idea de eternidad “esencial” que de movimiento. La formas barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto (en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus líneas quebradas, sus ángulos de las inclinaciones más diversas) y sugiere una dilatación progresiva del espacio; la búsqueda de lo móvil y lo ilusorio hace de manera que las masas plásticas barrocas nunca permitan una visión privilegiada, frontal, definitiva, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación. Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí, por vez primera, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención”.

Ecco, La obra abierta.

Concierto del sur de Manuel M. Ponce (1882-1948).

En México, la consolidación de la guitarra como instrumento de concierto tiene mucho que agradecerle a la previa aceptación que había de ella en la vida social rural y urbana. Desde luego, Manuel M. Ponce (1882-1948) fue conciente de esta situación. En su primer obra para guitarra, *Sonata no. 1*, escrita a mediados de 1923 a petición de Andrés Segovia, Ponce desarrolla temas musicales de claro origen popular, como aquel que aparece en el primer movimiento de esta sonata y que recuerda al villancico *Salve, niño hermoso*, procedente de Guanajuato, o la cita que hace en el tercer movimiento de *Jarabe Tapatío*. La evocación del ámbito sonoro que Andrés Segovia tuvo con la interpretación de esta obra, se vuelve casi explícita si anotamos que él se encargó de bautizar al primero, segundo y cuarto movimientos de la *Sonata no. 1* con los nombres de *Bailecito del rebozo*, *Lo que sueña el ahuehuete*, y *Ritmos y cantos aztecas*, respectivamente.

Es sabido que Ponce es una figura central en el tema de la guitarra en nuestro país. Su catálogo de obras para guitarra –cuya composición inicia hacia 1923 y concluye el mismo año de su muerte en 1948– incluye: seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, 24 preludios, un estudio, dos sonatinas, otro seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto con acompañamiento de orquesta, y piezas sueltas originales o arregladas como *Valentina*, *Estrellita*, *Pajarera*, *Cuiden su vida* y *Por ti mi corazón*.

Aparte de Ponce, otros compositores mexicanos son imprescindibles para comprender como fue que en México la guitarra afianzó su lugar no sólo en las salas de concierto antes reservadas a la música europea para piano, violín u orquesta sinfónica, sino también en el ámbito académico. Dos músicos, no posteriores a Ponce sino contemporáneos de él, abundaron el repertorio de la guitarra, ellos son Julián Carrillo y Rafael Adame.

Es importante la mención de estos dos músicos porque demuestran cómo se va afianzando en México un ambiente guitarrístico **autosuficiente** –en el sentido de que existen compositores e intérpretes mexicanos de música nueva– y **autónomo** –en el sentido de que no se precisaba de la validación europea o concretamente de la del gran certificador de música para guitarra de esa época: Andrés Segovia, quien, por ejemplo, en no pocas ocasiones le solicitó a Ponce cambiar pasajes enteros de sus

composiciones, así mismo, jamás se interesó por tocar las *Tres Piezas para guitarra* (1923) de Carlos Chávez.

Del interés que estos cuatro músicos mexicanos despertaron en las siguientes generaciones de compositores, dan prueba las siguientes obras y sus autores: *Tres movimientos para guitarra* (1963) de Salvador Contreras (1910-1882); *Poemario* (1976) y *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1985) de Manuel Enríquez (1926-1994); *Cante, para dos guitarras amplificadas* (1980) y *Natarayah* (1997) de Mario Lavista (1943); *Elegía* (1993), de Hebert Vázquez (1963); el abundante repertorio de autores como Julio César Oliva (1947), Ernesto García de León (1952) y Jorge Ritter (1957). Compositores pertenecientes a la *Liga de compositores de música de concierto de México* han hecho sus respectivas aportaciones. Incluso, el compositor Julio Estrada (1943) ha mostrado su interés por componer para este instrumento.

***Canticum* de Leo Brouwer (1939).**

Guitarrista, compositor y director, nació en La Habana, Cuba, el primero de marzo de 1939. Fue discípulo de Isaac Nicola, decano de la guitarra en Cuba, y en el campo de la composición fue autodidacta; sus primeras obras fueron: *Música* (para guitarra, cuerdas y percusión) y *Suite No. 1* (para guitarra). En 1959 recibe una beca para hacer estudio de guitarra en el departamento de música de la Universidad de Hartford y de composición en la Julliard School of Music de Nueva York. Su labor en el cine la inicia en 1960 al quedar al frente del departamento de música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); cabe señalar que Brouwer ha colaborado en la composición casi un centenar de películas tanto cubanas como extranjeras. En 1969 participó en la formación del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Además, entre 1960 y 1968 fue asesor musical de Radio Habana Cuba, donde realizó alrededor de 180 grabaciones. En la década de 1960 inauguró junto con el compositor Juan Blanco y el director Manuel Duchesne Cuzán el movimiento de música de vanguardia en Cuba. De 1960 a 1967 fue profesor de materias teóricas en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana Amadeo Roldán. Así mismo, ha impartido cursos y seminarios en universidades de países tales como Australia, Canadá, Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Brasil, Estados Unidos y México, entre otros. En América, Europa y Asia, Leo Brouwer ha participado como intérprete, director y compositor en giras y festivales internacionales. En 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y en 1992 director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, España. Entre otras orquestas, ha dirigido la Filarmónica de Berlín, la Nacional de Escocia y la Sinfónica Nacional de México. (Resumen elaborado a partir de la siguiente bibliografía: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. II). España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 725-726.)

La música de Leo Brouwer abarca la música escénica, sinfónica, para coro y orquesta, para voz y acompañamiento instrumental, para conjunto instrumental, música electroacústica y obras solistas para diversos instrumentos, entre ellos la guitarra.

Así mismo, distingue tres etapas, la última subdivida en dos, en la trayectoria compositiva de este músico cubano, a saber:

1ª. Nacionalista: 1954-1962

2ª. Vanguardia: 1962-1967

3ª. Posmodernista y de la Nueva Simplicidad: 1967/69-1980

Brouwer escribe lo siguiente acerca de *Canticum* (1968):

Canticum es una obra didáctica que se puede tocar sin complejidades técnicas mayores, por ejemplo el *Canticum* es más fácil que los *Tres apuntes* o que el *Elogio de la danza* y ese fue el único propósito. Fue una pieza de circunstancia dentro de un catálogo más complejo de música orquestal, de cámara, etc. [...] Yo pretendí hacer una obra didáctica en donde estuviera resumida una serie de *clisés* de la composición de la llamada vanguardia.

ANEXO 2

En el ensayo *El origen de la obra de arte (Ursprung des Kunstwerkes, 1952)* Martin Heidegger (1889-1976) reflexiona acerca del fundamento *cósico* de la obra de arte. Para ello se remite primero a la cosa en sí e indaga por su esencia: la *cosidad* de la cosa. Al respecto, refiere tres interpretaciones.

La primera de ellas sugiere que la esencia de la cosa es ser una sustancia con accidentes que le son propios: la cosa como portadora de sus notas.

Una mera cosa es, por ejemplo, un bloque de granito. Es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, coloreado, en partes mate, en partes brillante. Todo lo enumerado podemos desprenderlo de la piedra. Así tomamos conocimiento de sus características. Pero éstas se refieren a aquello que la piedra misma posee, Son sus propiedades. La cosa las tiene¹.

De ello se deriva una estructura bipartita (sujeto-predicado) que vale tanto para la cosa como para la proposición que la enuncia. En este sentido, la percepción de la cosa es secuencial, diacrónica, y nuestra posición frente a ésta es distante.

La segunda de las interpretaciones se opone a esto último. La cosa, a través de nuestros sentidos, nos ataca y no da tiempo a la enunciación analítica de sus componentes. Bajo esta interpretación la cosa:

[...] no es nada más que la unidad de la multiplicidad que se da en los sentidos. Ya sea que la unidad se conciba como una suma o totalidad o estructura [...]².

La tercera de las interpretaciones pone el énfasis en el aspecto material.

Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa³.

Así mismo, acentúa lo formal:

En esta determinación de la cosa como materia, ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida a una forma. La cosa es una metería formada⁴.

¹ Heidegger, Martin, *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 44.

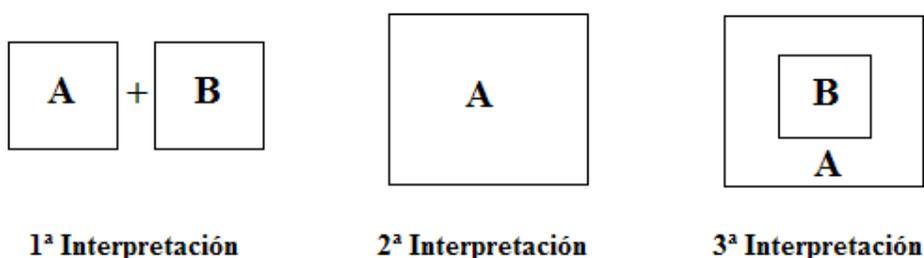
² Ídem, p. 48.

³ Ídem, p. 50.

Señalemos, ahora, algunas coincidencias y diferencias entre estas tres interpretaciones.

En lo formal, la primera y la tercera coinciden al invocar una forma binaria: *sujeto-predicado*, la primera; *materia-forma*, la tercera. Difieren, no obstante, en su aspecto, digámoslo así, temporal: diacrónico y sincrónico respectivamente⁵. Formalmente, la segunda y la tercera interpretaciones difieren entre sí, ya que la segunda es la total unicidad; en cambio, no difieren en lo temporal: sincrónicas ambas.

En el ejemplo de abajo esquematizo lo que podría ser el aspecto formal de tales proposiciones.



Ninguna de las interpretaciones –señala Heidegger– es nueva, sin embargo, cuales sean sus remotos orígenes (griegos, hebreos), ninguna de éstas ha dejado de tener presente que la reflexión en torno a la cosa, deriva en la reflexión sobre las formas que, a su vez, involucran al tiempo. Ello representa una generalidad.

Heidegger considera que la más útil de las tres interpretaciones para poder acceder a la esencia del arte como obra, es la tercera. Su vindicación es extensa. Distingue tres tipos de cosas: las cosas en estado natural, las cosas útiles y las cosas que son obras de arte. A todas ellas las delata su aspecto material: en estado puro en las cosas naturales; evidenciado por su desgaste en las cosas útiles; autosuficiente en las obras de arte. Pese a estas diferencias, otros puntos las hacen coincidir: el ser cosas confeccionadas atañe por igual a los útiles y a las obras; lo espontáneo de sí emparenta a las obras con las cosas naturales.

El útil, por ejemplo el zapato, yace como acabado, pero no tiene lo espontáneo del bloque de granito. Por otro lado el útil muestra un parentesco con la obra de

⁴ *Ibíd.*

⁵ “Esta interpretación de la cosa (la tercera) invoca la visión inmediata en la que la cosa nos afecta con su aspecto”. Heidegger, p. 50.

arte en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto la obra se parece más, por su presencia autosuficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada.⁶

Al lo largo de esta reflexión, Heidegger va involucrando gradualmente e implícitamente al individuo. Observemos que cuando se trató de primera interpretación fue invocado el individuo analítico o el ser intelectual; con la segunda, el ser sensual, el que antes de pensar, siente; para la tercera interpretación es llamado a escena el ser moral o histórico... ¿de qué forma?

Como ya vimos, Heidegger deriva de la tercera interpretación tres tipos de cosas: naturales, útiles y obras de arte, y explica porqué las cosas útiles son el punto medio –de cuyo entendimiento depende el de los extremos.

El útil es mitad cosa (natural) porque es determinado por su cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos, porque no tiene la autosuficiencia de la obras de arte. El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra⁷.

De este afianzamiento del ser útil depende la contundencia de la siguiente afirmación: la plenitud del ser del útil consiste en el “ser de confianza”, lo cual solo se alcanza a través del uso de la cosa⁸.

Es decir, frente a la cosa útil, el individuo reacciona, no intelectual ni sensualmente, sino moralmente, en función de lo cual decide o no depositar en ella su confianza. Mediante el uso, el útil hace patente lo que es, se pone en evidencia; si cumple nuestra expectativa, si concuerda con ésta, confiamos. Es decir, no confiamos en el cuchillo porque está sobre la mesa (1ª interpretación); no confiamos en el cuchillo porque es pesado (2ª interpretación); confiamos en el cuchillo porque corta (3ª interpretación). En la valoración, por parte del individuo, de la posibilidad de concordancia entre la cosa real y la preconcepción de ésta, es que opera lo histórico.

Debe decirse que esta relación de tipo moral-histórico no solo se da frente a la cosa útil, ya que a través de la obra de arte –según Heidegger– participamos también de una *no ocultación*, una apertura, una puesta en evidencia, una concordancia, a lo cual Heidegger llama “verdad”.

⁶ Ídem, p. 53.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Ídem, p. 60.

[A través de la obra de arte] el ente sale al estado de no ocultación de su ser. [...] Si lo que pasa en la obra de arte es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. “Poner” quiere decir aquí: asentar establemente [...] El ser del ente se asienta en su apariencia estable⁹.

Podemos decir, entonces, que por la tercera de las interpretaciones se establece una relación entre lo formal y lo moral. Si, según Heidegger, *forma* es “la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno especial”¹⁰; y si, según él mismo, lo moral en este caso entraña una expresión de la confianza, entonces es ésta la que se despliega o no frente a aquello que es distribución, ordenamiento, materia, forma y contorno.

Por el ordenamiento de los espacios blancos y negros, por ejemplo, puedo constatar si me hallo frente a un tablero de ajedrez o frente a una cebrá; por su contorno, distingo un triángulo de un rectángulo. Por el grado dureza, distingo a la piedra del pan. Si el pan es duro, digo que es duro como una piedra y desconfío, no me lo como. Si es blando, y se adapta a mi mano y a mi boca, entonces concuerda con mi expectativa de lo que es un pan, y el pan se asienta, según mis preconcepciones establemente... pero ¿si no?, ¿si de repente el pan flotara! Tan seguro estoy de que el pan no flota, como de que las piedras no son blandas –al menos no en la tierra, al menos no durante la vigilia¹¹.

La cuestión es, ahora, qué pasa cuando entre lo moral y lo formal existe un distanciamiento o inclusive una relación de conflicto, qué cuando nuestra preconcepción de la cosa y su realidad material no concuerdan entre sí y se suscita la desconfianza, cómo desentrañar la verdad de cosas cuyo contorno es impredecible o, todavía peor, cómo la de aquellas obras de arte conceptuales que no precisan de ningún tipo de materialización. El siglo XX nos dio ejemplos contundentes de obras que ¿carecen de verdad? ¿obras cuya verdad es otra? ¿obras cuya verdad no es una sola?

⁹ Ídem, p. 63.

¹⁰ Ídem, p. 52.

¹¹ Al escribir esto pienso en una interesante obra de pintor español Salvador Dalí (1904-1989): *Naturaleza muerta viviente* (1956), en la cual observamos los objetos característicos de un bodegón: frutas, fruteros, un vaso con vino, un cuchillo, pero flotando sobre una mesa cubierta por un mantel que misteriosamente permanece inmóvil. (Al escribir esto reparo en lo curioso que es que, en un ámbito donde los objetos flotan, el misterio radique en aquellos que no lo hacen).

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Editorial Siglo XXI, 1995.

Bach, Johann Sebastian. *Miscellaneous keyboard works : toccatas, fugues and other pieces from the Bach Gesellschaft edition*. New York: Dover, 1991

Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1984.

Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

Brouwer, Leo. *Obras para guitarra, cuaderno 3*. Habana: Editorial Musical Cubana, 1985.

Carriedo, Miguel. *Primera copia del catálogo por orden cronológico de las composiciones musicales de Julián Carrillo*:
<http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/works.html> (18, agosto, 2006).

Chávez, Carlos. *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Cortazar, Julio. *Rayuela*. España: Ed. Alfaguara, 2002.

De la Barca, Calderón. *La vida es sueño*. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

Diccionario de la música española e hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Diccionario de la música Labor. Barcelona, Editorial Labor, 1994.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 1998.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Planeta-De Agostini, 1992.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Debate, 1998.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Habana: Editorial Musical de Cuba, 2000.

Heterofonía: revista de investigación musical. México: CENIDIM, enero-diciembre 1998.

Madrid, Alejandro. *Rafael Adame y el primer concierto para guitarra y orquesta del siglo XX*: http://www.orphee.com/madrspan.htm#N_8_ (18 de agosto de 2006).

Morillo García, Roberto. *Carlos Chávez, vida y obra*, México: Fondo de Cultura económica, 1960,

Paz, Octavio. *Ideas y costumbres* (volumen IX de las obras completas del autor). México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Ponce, Manuel. *Concierto del sur*. USA: Peer Internacional Corporation, 1970.

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach: un ensayo*. México: Colegio de México, 1951.

Soler, Josep. *Fuga: técnica e historia*. Barcelona: Antonio Bosch, editor, 1998.