

Una propuesta para la digitación en la guitarra

Por Alisson Alipio, Brasil

Según el teórico Rudolph Reti, motivo es "cualquier elemento musical, sea él una frase o fragmento melódico, o aún una característica rítmica o dinámica que, por ser constantemente repetida y variada al largo de un obra o una sección, asume un papel 'particular' en la composición". (RETI, 1951).

Durante el discurso musical, los motivos forman las frases y permiten al intérprete y al oyente establecer conexiones entre ellas, recordando, en el ámbito fraseológico, acontecimientos pasados o proporcionando nuevos materiales. Estos motivos pueden caracterizarse por una secuencia lógica, como por ejemplo, la sucesión de un grupo específico de figuras rítmicas y melódicas, o simplemente por figuras que demarcan puntos en la obra. Pero, independiente de su naturaleza, el motivo debe ser visto (recordado) como un factor que unifica la obra, capaz de soportar todo lo que compone su estructura.

Tomando como base las consideraciones acerca de los problemas de la digitación en la guitarra y su idiosincrasia como instrumento polifónico, se hace necesario adecuar estos motivos de modo que todos sean realizados de la misma forma, atribuyéndoles las mismas digitaciones, para conferirles así el mismo carácter, sea en el ámbito de la articulación, del fraseado o de la duración. Veamos ahora tres formas de motivos presentes en la Ciaccona.

1) Motivos de figuras cortas ligadas

Llamamos "figuras cortas" a aquellas que tienen el valor más pequeño dentro de un contexto, como por ejemplo: fusas dentro de un compás donde la figura predominante es la de semicorchea (o mayores valores), o en el caso de semicorcheas dentro de compases de corcheas, y así sucesivamente. Sin embargo, el motivo aquí no se caracteriza solamente por las figuras cortas ligadas, sino por ellas y su nota resultante, una figura de mayor valor, formando entonces un motivo de tres notas.

A partir del compás 8 de la Ciaccona ya nos encontramos con los motivos de figuras cortas ligadas, las cuales se destacan entre el ritmo predominante de corcheas con puntillo y semicorcheas:



Ejemplo 1: Ciaccona (c. 8-9) - Motivos de figuras cortas ligadas

Con la intención de obtener precisión rítmica y establecer un patrón motivico, es posible conectar mecánicamente las fusas Sol y Fa. En el compás 9 aparece el mismo procedimiento entre las notas Sol y La y así se sigue en todas las veces que ellos aparecen. Acordando entonces que los motivos son formados por las notas Sol-Fa-Sol, en el compás 8 y, Sol-La-Sib en el compás 9.

2) Motivos en cruz

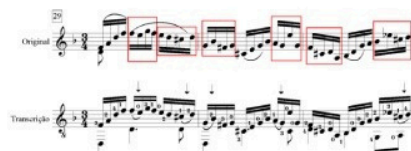
Bach inserta símbolos en su música que remiten a significados personales, religiosos y numerológicos. Uno de esos símbolos es el motivo cuya disposición horizontal de las notas forma una cruz. Según Peter Williams el motivo en cruz es "un grupo angular de cuatro notas de las cuales la primera y la última son en torno a la misma altura, y la segunda y tercera son superior e inferior (o inferior y superior), respectivamente, de modo que dos líneas trazadas entre la 1 y 4 y, 2 y 3, se cruzan". (WILLIAMS, 1980).

El ejemplo típico es el motivo usado como el tercer sujeto del Contrapunto XIV del "Arte de la Fuga", formado por las letras de su nombre, B-A-C-H, cada una representando, en el alfabeto alemán, sus respectivas notas: Sib-La-Do-Si. Veamos en el siguiente fragmento la disposición de esas notas:



Ejemplo 2: Motivo en Cruz con las letras del apellido BACH.

Entendiendo la cruz como un motivo, y el más recurrente en toda la Ciaccona, podemos ligar, salvo algunas excepciones para mejor adecuación digital y sonora, las notas que componen un intervalo expresivo; como por ejemplo, notas atraídas a sus resoluciones o raros saltos melódicos. La cruz se evidencia por sí sola en la textura musical; además el "gesto" de ligarla en su intervalo sensible le confiere una articulación que la torna más expresiva desde el punto de vista retórico.



Ejemplo 3: Ciaccona (c. 29-32) - Motivos en cruz - Segundas menores ligadas.

3) Motivos secuenciales

Son aquellos que caracterizan una secuencia de patrón de elementos, sean ellos melódicos o rítmicos. Para estos motivos, es recomendable digitar de modo que posibilite la repetición idéntica de patrones para cada parte de la secuencia. Veamos:



Ejemplo 4: Ciaccona (c. 33-35) - Motivos secuenciales - Repetición idéntica de patrones.

Además de los motivos secuenciales, ocurre también la melodía polifónica, con la suspensión de la penúltima nota melódica de cada compás y la disposición de la última con la primera del compás siguiente; el arpeggio, con la disposición interválica de las tres primeras notas de cada compás; y finalmente la homogeneidad tímbrica, por el hecho de poderse tocar la melodía en la misma cuerda.

Conclusión

Considerando que la música de Bach está compuesta de un número reducido de células, que variadas y combinadas sirven de base para toda la composición, se hace necesario evidenciarlas para que el oyente pueda identificarlas y su audición sea capaz de asimilar sus relaciones motivicas. Obviamente no se excluye aquí la necesidad del intérprete de, por medio de otros artificios como la expresión, la articulación y el énfasis, resaltar tales incumbencias. Por el contrario, esta distribución de funciones sirve como un punto de partida para que el ejecutante dirija sus elecciones interpretativas.

BIBLIOGRAFIA

1. CARLEVARO, A. Guitar Masterclass: Volume IV. J.S. Bach - Chaconne BWV 1004. Chanterelle Verlag, 1989.
2. FERNANDEZ, E. Essays on J.S. Bach's Works for Lute. Ediciones Art-Montevideo, Uruguay, 2000.
3. RETI, R. The thematic process in music. Londres: Faber, 1951.
4. WILLIAMS, Peter F. The Organ Music of J. S. Bach. 1980. 2º Ed. Cambridge University, 2003.
5. WOLFF, D. Como digitar uma obra para violão. Violão Intercâmbio, nº 46, Abril, p. 15 - 17. 2001. Disponible en www.danielwolff.com.br/artigos.htm Ingresado el 03 de junio de 2009.

NOTA: Este artículo es una adaptación para la revista Ébano y Cuerdas del capítulo "El proceso de escribir" de la tesis doctoral del mismo autor. El texto original de este artículo fue traducido del portugués por Víctor Hugo Nopo y se deja constancia de ello a solicitud del Maestro Alisson Alipio. Se puede acceder gratis al trabajo completo en www.alissonalipio.blogspot.com.br