



## *Manuel 60* para violín solo de Ramiro Guerra: edición crítica y aspectos técnico–interpretativos

JORGE BARRÓN CORVERA  
Universidad Autónoma de Zacatecas

ALBERTO JORDÁN VALDEZ VILLAR  
Universidad de Guanajuato

### Resumen

El objetivo de este trabajo es el de brindar una edición crítica de la partitura *Manuel 60* para violín solo del compositor mexicano Ramiro Luis Guerra González. Ésta permite una mayor claridad visual acompañada de sugerencias técnico-interpretativas así como de notas críticas. Para facilitar su lectura y ejecución, se transcribió la pieza utilizando el programa *Finale*, se modificó el formato y se estudiaron las posibilidades editoriales, técnicas y de diseño.

**Palabras clave:** Ramiro Luis Guerra González, *Manuel 60* para violín solo, sugerencias técnico-interpretativas, *Finale*

### Abstract

The objective of this work is to provide a critical edition of the score *Manuel 60* for solo violin by the Mexican composer Ramiro Luis Guerra González. This allows greater visual clarity accompanied by technical-interpretive suggestions as well as critical notes. To facilitate its reading and execution, the piece was transcribed using the *Finale* program, the format was modified and the editorial, technical and design possibilities were studied.

**Keywords:** Ramiro Luis Guerra González, *Manuel 60* for violin solo, technical-interpretive suggestions, *Finale*

La obra del compositor Ramiro Luis Guerra González (1933-2003) se encuentra en el Archivo Musical Guerra (AMG) en la ciudad de Monterrey donde él nació. Dicho archivo fue catalogado en 2019 por Jordán Valdez Villar.<sup>1</sup> La obra *Manuel 60* se ubica en la categoría de música instrumental bajo el registro GVi-10. Esta pieza fue dedicada al compositor mexicano Manuel Enríquez en honor a su cumpleaños sesenta en 1986.

El objetivo del presente artículo es el de ofrecer una edición crítica de la obra en cuestión, así como abordar aspectos técnico-interpretativos. Este trabajo es continuación del artículo

---

<sup>1</sup> Alberto Jordán Valdez Villar, *El catálogo temático de la obra de Ramiro Luis Guerra González (1933-2003): problemas metodológicos y nuevas aportaciones* (Tesis de doctorado, Universidad de Guanajuato, 2019), <http://www.repositorio.ugto.mx/>.

“Manuel 60 para violín solo de Ramiro Luis Guerra (1933-2003): un enfoque analítico”, mismo que aborda aspectos histórico-analíticos, y que es publicado en esta misma edición de la revista *Diagonal: An Ibero-American Music Review*.

### Fuentes

1. Copia fotostática del manuscrito, incluido de manera facsimilar en el artículo previo. Para el año en que la pieza fue concebida, el compositor había perdido completamente la vista por lo que hubo de dictarla a una persona sin identificar. Con certeza, el copista era músico ya que la caligrafía es limpia y su calidad denota experiencia. El manuscrito se integra de dos folios en orientación vertical con una hoja explicativa incompleta. Fue escrito probablemente con algún tipo de plumón ya que los trazos son del mismo grueso y el papel presenta una leve difuminación de la tinta. Por otra parte, se observa un manchón en el cuarto renglón que quizá haya sido provocado por la salpicadura de algún líquido. La nota en dicha mancha es poco legible por lo que requiere de una observación cuidadosa a fin de realizar una determinación con respecto a la misma.
2. Partitura editada por Ricardo Martínez Leal y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León en octubre de 2009. Dicha edición también es manuscrita. Consta de 7 folios incluyendo hojas de portada, portadilla y contraportada.

De las fuentes mencionadas, sólo se tomará como referencia la primera puesto que es la más cercana al pensamiento del compositor, ya que, de acuerdo con James Grier, el objetivo de aplicar el método en la filología es “determinar, tan ajustadamente como sea posible, el texto de un original del autor”.<sup>2</sup>

### Observaciones en torno a la copia del manuscrito

- C2, C3 y C4 inician a mitad de renglón.<sup>3</sup> Esto ocasiona dificultades para ubicarlas visualmente con facilidad si se desea tocarlas de manera aleatoria.
- La información en la partitura tiene puntos de aglomeración.
- Falta espacio en la partitura para que el intérprete haga anotaciones personales.
- La hoja explicativa con instrucciones provistas por el compositor se encuentra incompleta. Las líneas faltantes se tomaron de la edición hecha por Ricardo Martínez Leal quien seguramente tuvo a la vista el documento completo al momento de hacer la transcripción en 2009.

### Elementos de diseño para la nueva edición

La presente edición busca que la partitura sea una herramienta útil que facilite el estudio y ejecución de la obra. Para este fin, se enumeran los siguientes cambios:

- a) El formato de página vertical se cambió a horizontal.
- b) Se asignó una cláusula por renglón.

---

<sup>2</sup> James Grier, *La edición crítica de música: historia, método y práctica* (Ciudad de México: Akal, 2008), 65.

<sup>3</sup> Abreviatura: C = cláusula.

- c) Se distribuyeron las cláusulas en dos páginas para desplegar la pieza completa en el atril además de brindar mayor espacio entre renglones y la facilidad de ubicarlas fácilmente en caso de interpretarlas en orden aleatorio.
- d) La partitura inicia en página par, es decir, en el verso del folio, con la finalidad de que el instrumentista tenga acceso visual a la totalidad de la pieza.
- e) Se aumentó el tamaño de las notas, los matices y las indicaciones para que el violinista pueda leer con facilidad y mantener una buena distancia con el atril.
- f) Se añadió a cada cláusula la indicación de *tempo* sugerida en la hoja explicativa para acceder a dicha referencia de manera inmediata.

### Notas críticas

C1, nota 11. Se anota el armónico según las prácticas de escritura para el violín.

C2, notas 7-8. Se agrega punto de *staccato* para homogeneizar con las notas 5-6. Esto evita también que la nota 8 que se ejecuta con cuerda abierta se quede vibrando.

C2, notas 9-10. El compositor anota la indicación de *sul ponticello*, sin embargo, no señala en qué momento termina este efecto. Se propone regresar al sonido ordinario en las notas 11-12 para producir un contraste tímbrico. Se elimina la indicación de “arco” por ser innecesaria.

C2, nota 11. En el manchón que se observa en la figura 1 correspondiente a la nota 11, se distingue la plica hacia arriba, mientras que la cabeza de la nota se observa en el segundo espacio del pentagrama por lo que muy probablemente se trate de la nota *La*. La nota 12 es una negra con puntillo y funciona como secuencia de la nota anterior, por lo que se considera que la nota 11 tenga el mismo ritmo, característica que también pudiera ser parte del manchón.

C3, notas 7-9. Se elimina la indicación de “arco” por ser innecesaria.



Figura 1. C2, notas 11-12.

C5. La indicación “con sordina” es válida para la totalidad de la C4. Sin embargo, no se indica cuándo retirar la sordina. Se propone que la C5 se toque sin sordina.

C5. Se propone utilizar *sul ponticello* en las notas 9-10 y ordinario en las notas 11-12.

### Aspectos técnico-interpretativos

Esta sección está dirigida especialmente a estudiantes. Se ofrecen algunas observaciones y sugerencias generales selectas de un amplio rango de posibilidades. Las digitaciones y arcadas son

propuestas de los editores. Las arcadas originales pueden ser consultadas en la copia facsimilar. Los violinistas profesionales, seguramente visualizarán distintas opciones acordes a sus idiosincrasias personales.

Al abordar una obra es necesario estudiar el contexto histórico y analítico-musical. El artículo preliminar aporta una vista panorámica de dichos elementos. Se reitera que en el citado texto también se puede examinar el facsímil de una copia del manuscrito. La primera parte del presente artículo se enfoca en los detalles de la edición del manuscrito. Todos estos aspectos brindan al violinista un fundamento sobre el cual basar su estudio técnico-interpretativo encaminado a una ejecución informada de la obra.

Una exploración inicial de la partitura revela diversas características generales. Tanto la notación como el uso del instrumento son convencionales. No se emplean técnicas extendidas en la producción sonora. Exceptuando las notas agudas de la C<sub>2</sub> (notas 9-10), el rango de frecuencias es bastante accesible. Predominan los valores de mayor duración, utilizando, incluso, las redondas con puntillo, especialmente en la C<sub>4</sub>; existen pocos casos de dobles, triples y cuádruples corcheas. A pesar de las frecuentes líneas angulares, se explota principalmente la escritura cantábil que es una de las fortalezas de los instrumentos de cuerda frotada. Lo anterior se complementa con el empleo de notas sencillas y un uso limitado de notas dobles y acordes. De lo anterior, se puede decir que la escritura es, en general, idiomática para el violín. Por otro lado, se percibe una densa y diversa notación de tempos, matices, reguladores, *sforzandi* y modificadores de sonido como los *pizzicati*, la sordina y el *sul ponticello*.

Continuando con un examen de la partitura y recordando algunos puntos del primer artículo, observamos que existe un gran contraste entre las cláusulas en cuanto a tempo y carácter, entre otros parámetros. El tritono y la séptima mayor predominan en la obra, aunque hay variaciones en la concentración de los mismos en las distintas cláusulas. Un dibujo melódico recurrente –con importantes variaciones– son las curvas convexas como la que se pueden apreciar en la C<sub>1</sub> en las notas 1-6. La interacción del silencio con el sonido cobra especial relevancia en varias cláusulas. Todos estos aspectos resultan en una gestualidad musical diferente en cada cláusula. Habría que imaginar las muy diversas posibilidades que un bailarín tendría para coreografiar cada cláusula, incluyendo los silencios. De la misma manera, el intérprete musical puede utilizar todos sus recursos técnico-expresivos para gestualizar las distintas partes de la pieza.

Conforme a las instrucciones del compositor (véase Contraportada), hay parámetros estrictos y otros más libres. Entre los primeros, podemos mencionar la altura de las notas, matices, reguladores y demás anotaciones. Entre los segundos, los valores de duración son aproximados. Los tempos pueden ser ya sea *a piacere* o conforme a las sugerencias del compositor. El orden de ejecución de las cláusulas puede ser a gusto del intérprete, quien puede, incluso, combinar fragmentos de éstas. Dichas libertades son a la vez responsabilidades interpretativas que hay que meditar y planear al moldear una ejecución a la vez que informada, también personal.

La pieza ofrece oportunidades en cuanto a la variación de colores en el sonido. Algunos de ellos los indica el compositor: empleo de *pizzicato*, sordina y *sul ponticello*. Otros pueden ser generados por el violinista por medio de una amplia gama en la utilización del vibrato y de la producción sonora. Respecto al primero, es posible alternar notas sin vibrato o con diferentes tipos

del mismo, incluso utilizar combinaciones de no vibrato y vibrato dentro de una misma nota. En cuanto al segundo, se puede variar desde un sonido denso pasando el arco cerca del diapasón y con un peso considerable que pudiera equipararse al sonido de un oboe, hasta un sonido más ligero, con más aire, tipo flauta, con el arco cercano o sobre el diapasón y un peso menor. Claro está que la velocidad del arco estará en función de las citadas sonoridades.

### C1

La C1 tiene un carácter cantáble con notas largas prevalentes y ningún silencio. Las arcadas sugeridas están diseñadas para aprovechar la naturaleza del arco que es más pesado en el talón y más ligero en la punta. Por tanto, se sugiere empezar la primera nota hacia abajo en la mitad del arco a fin de utilizar una mayor cantidad de arco conforme al crescendo en la nota subsecuente. La nota 3 es la más aguda, fuerte e intensa de la línea en forma de arco que generan las notas 1 a la 6. Dicha nota se inicia en el talón con todo el peso del arco. A continuación, se utiliza la totalidad del arco realizando de manera natural el decrescendo. Dada la relativa libertad que la pieza ofrece y a fin de conservar el estilo cantado, se propone tocar las notas 4-5 con arco y no con pizzicato. Al seguir las arcadas como van, la nota 8 quedaría en talón. La nota 10 aprovecha también la fuerza del talón y permite realizar el *fp* indicado. Las notas 11-12 se ejecutan en la región cercana a la punta. Esto permite conectar fácilmente con la C2.

### C2

La C2 es la que tiene un mayor número de silencios. Hay una constante interacción entre sonido y silencio que pareciera tener una sensación de experimentación ya que resulta sorprendente para el escucha lo que sigue después de cada silencio. Lo que parece ser una pregunta planteada por las notas 1-2, encuentra su respuesta, después del silencio, en las notas 3-4. Después de un silencio mayor, se utilizan notas dobles en pizzicatos secos y cortos. La revelación posterior al siguiente silencio es una nota doble, larga, en registro agudo y con efecto de *sul ponticello*. La última sorpresa es el contraste de sonoridad (arco normal), registro y matiz de la nota 11 seguida de la primera e inesperada aparición del intervalo de tercera mayor. Es interesante notar como la C2 explota el intervalo de séptima mayor con su característica tensión y, que, en un ámbito subjetivo, tiene esa sensación de búsqueda no resuelta ocasionada por la séptima que quiere llegar a la octava sin lograrlo. Por ello, las notas 3-4 dan una respuesta que aún nos deja en la indefinición. Las dos últimas notas con su intervalo de tercera mayor, más tradicional para el oído tonalmente acostumbrado, brindan una sensación de resolución parcial que provee una conexión sin mayores sobresaltos hacia la C3.

### C3

La C3 es corta, angular y abrupta con mucho menor contenido cantáble. La digitación planteada en las notas 4-6 permite preparar con facilidad la posición para ejecutar los acordes. El segundo acorde en pizzicato podría realizarse tocando las notas 10-11 juntas, es decir como nota doble, y la nota 12 separada, como nota sencilla. Esto permite destacar con claridad el *La* sostenido con el que concluye la cláusula. Otra posibilidad sería tocar dos notas dobles, la primera con las notas 10-11 y la segunda con las notas 11-12. En esta variante la nota 11 se repite, se toca primero con el tercer dedo y luego con la segunda cuerda al aire. Esta última posibilidad tiene el riesgo de que la sonoridad del *La* abierto predomine sobre aquella del *La* sostenido. La arcada propuesta coincide de forma espontánea con los matices a ejecutar, especialmente el primer acorde que viene indicado con un

*sforzando*. Una desventaja es que, al tocar el primer acorde en talón, se requiere un tiempo mayor para reposicionar la mano derecha a fin de ejecutar los *pizzicati* de las últimas notas.

#### C4

Con un tempo tranquilo (*Molto sereno*), valores largos y la presencia de silencios y calderones, la C4 es la más prolongada de todas. También es la más íntima, lírica y consonante debido a su matiz pianísimo complementado con el uso de la sordina y al empleo mayoritario de intervalos consonantes. Dadas estas características, se sugiere efectuar el último acorde con notas sencillas y arpegiadas plácidamente, aplicando el calderón a la última nota. Las arcadas y digitaciones están pensadas en función de la atmósfera deseada y de la indicación *legatissimo*. La ejecución de las dos primeras notas presenta retos importantes. Si se tocara la segunda nota en la segunda cuerda en tercera posición, sería muy difícil lograr el efecto *legatissimo* dado el cambio de cuerda desde la cuarta hasta la segunda. Por ello, y por la atmósfera requerida, se ha planteado la digitación indicada. Ésta presenta dos retos importantes: realizar el cambio de arco de manera conectada en la región del talón y enlazar las dos primeras notas de manera suave y lírica por medio de un ligero *glissando*. En cuanto al arco, se puede probar invertir la arcada, es decir iniciar en talón. Esto facilitaría el cambio de arcada en la región de la punta. El intérprete puede probar y comparar ambas posibilidades –cada una con ventajas y desventajas– y decidirse por la que considere más conveniente.

#### C5

La C5 presenta grandes contrastes dentro de sí misma: inicia de manera abrupta y concluye de forma tranquila. Las seis primeras notas son una inesperada y rápida descarga de energía. Es la primera y única vez que aparece el matiz de *fortississimo* y la figura de cuádruples corcheas en un tempo “Rápido, enérgico” según lo sugiere el compositor. En la primera parte de la cláusula predominan los intervalos de tritono. La última sección (notas 9-12) utiliza intervalos tradicionales de quinta y cuarta perfectas que aportan un sentido conclusivo más tradicional, si bien en *pianissimo* para las dos últimas notas. La rapidez, los intervalos y el dibujo angular de las seis primeras notas ostentan dificultades significativas, especialmente respecto a los cambios de cuerda. Si se toca en primera posición, se obtiene brillantez, aunque se generan complicaciones en los cambios de cuerda, especialmente dada la rapidez del pasaje. La digitación sugerida, que utiliza las posiciones tercera y segunda, favorece un tanto la problemática de los cambios de cuerda aunque sacrifica brillantez, especialmente en el tritono de las notas 5 y 6 que no se ejecuta en una misma cuerda. Otras posibilidades se podrían probar. Por ejemplo, la combinación de las opciones anteriores al iniciar en la tercera posición para las notas 2-3 y continuar en primera posición a partir de la nota 4. En esta opción se recomienda mantener la posición general del pulgar y la mano izquierda cercana a la primera posición y tocar las notas 2-3 como una “gran extensión” lo cual sería más apropiado para el violinista con manos grandes. Las notas 8-12 están basadas en la afinación de las cuerdas del violín. Como un sentido simbólico de este hecho, se aconseja tocar las notas 8-10 al aire. Hay varias opciones para ejecutar las últimas dos notas: en primera posición, en tercera posición o, continuando con la idea de las cuerdas abiertas, con armónicos naturales como se muestra en la figura 2.

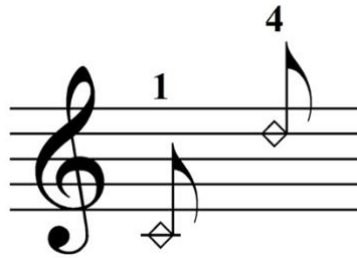


Figura 2. C5, notas 11-12, opción en armónicos naturales.

### Conclusión

*Manuel 60* para violín solo presenta importantes retos técnicos e interpretativos. El manejo y control del arco destaca como una de las mayores dificultades. Es necesario contar con un nivel avanzado en este rubro para poder ejecutar con precisión las numerosas y rápidamente cambiantes indicaciones de matices. Por otro lado, existen también grandes oportunidades para variar la producción sonora, desde un sonido denso e impostado al inicio de la C1 hasta uno ligero y etéreo en la C4. En cuanto a la mano izquierda, la afinación de intervalos disonantes en una escritura que con frecuencia es angular requiere de precisión. En ese sentido, acometer con exactitud el salto de posición y la afinación de las notas 9-10 de la C2 resulta una tarea nada sencilla. En cuanto al vibrato, se puede utilizar una gran combinación de velocidades, amplitudes y también cancelar su utilización en notas o pasajes específicos. Por ejemplo, la tercera nota de la C1 requiere un vibrato intenso, rápido y con suficiente amplitud para que sea muy notorio. En la C4, en cambio, es posible contrastar momentos sin vibrato con otros que utilicen un vibrato discreto y adecuado a la atmósfera indicada por el compositor. Las opciones y posibilidades son muchas. Sin embargo, el reto principal está en visualizar una interpretación que se base primeramente en las acotaciones del compositor a partir de las cuales se puede, entonces, proceder a buscar una lectura creativa y personal de la que se desprenderán las realizaciones musicales y los recursos técnicos para lograrlas.<sup>4</sup>

Barrón Corvera, Jorge and Alberto Jordán Valdez Villar. “*Manuel 60* para violín solo de Ramiro Guerra: edición crítica y aspectos técnico-interpretativos.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 9, no. 1 (2024): 10–16.

<sup>4</sup> Los autores de este trabajo realizaron diferentes labores del mismo. Jorge Barrón Corvera, como violinista, se encargó de la parte técnico-interpretativa. Por su parte, Alberto Jordán Valdez Villar realizó la transcripción de la partitura en el programa *Finale*. Ambos colaboraron en la revisión general del artículo y la edición, así como la redacción y el desarrollo de las notas críticas.

Ramiro Luis Guerra González

*Manuel 60*

para

violín solo

Edición crítica realizada por

Jorge Barrón Corvera y Alberto Jordán Valdez Villar

# Manuel 60

2

a Manuel Enríquez, 17 de junio de 1986

Editado por  
Jorge Barrón Corvera y  
Alberto Jordán Valdez Villar

Ramiro Luis Guerra González (1933-2003)

**Moderadamente rápido**

C 1

*mf* *sfz* *sfz* *p* *mp* *f* *fp*

pizz. arco

3 2 3 2 0 4

**Un tanto lento**

C 2

*p* *f* *pp* *f* *p*

pizz. sul pont. ord.

2 3 1 3 1

*perdendosi*

**Allegro tranquillo**

C 3

*f* *p* *f* *mf* *sfz* *sfz* *pizz.*

**Lento y sumamente sereno**

*legatissimo*  
con sord. sul D

C 4

*pp* *mf*

**Rápido y enérgico**

senza sord.

sul ponticello  
o pizz.

ord.

C 5

*fff* *pp*

**Nota:**<sup>1</sup> sépase que este trabajo tiene mucho más un carácter simbólico que estructuralmente musical: se trata de sesenta notas correspondientes a los sesenta junios que hoy se celebran.

### **Indicaciones:**

- 1) La notación en valores de duración tradicionales no es más que una aproximación, ya que las duraciones reales son más bien abiertas y aun el *tempo* puede ser determinado por el intérprete (*a piacere*). No obstante, [se] sugiere que la primera cláusula<sup>2</sup> sea moderadamente rápida; la segunda de un movimiento un tanto lento a condición de que no se pierda la continuidad; la tercera algo así como un “allegro tranquilo”; la cuarta lenta y en atmósfera de suma serenidad; la quinta (brevísima) rápida, enérgica y con carácter puntillista en la segunda sección.
- 2) Las diferentes cláusulas podrán tocarse en el orden que decida el ejecutante y aun podrán combinarse secciones de cláusula, con tal de que se conserve en la medida de lo posible la secuencia de tritono y segunda menor, la cual puede ser sustituida por la séptima mayor, a pesar de que en la inversión primitiva aparezcan otros intervalos distintos de los mencionados.

---

<sup>1</sup> Indicaciones provistas por el compositor

<sup>2</sup> Abreviación: C = cláusula.