



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**LA INFLUENCIA DE LA ÓPERA EN LA
INTERPRETACIÓN Y REPERTORIO DE LA GUITARRA
EN EL SIGLO XIX**

ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, PARÁFRASIS Y VARIACIONES PARA
GUITARRA SOBRE ÓPERAS (COMPOSITORES, OBRAS, ANÁLISIS MUSICAL,
RASGOS ESTILÍSTICOS E INTERPRETACIÓN)

TESIS

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-GUITARRA

RICARDO ALBERTO SALINAS SÁNCHEZ

ASESOR DE TESIS: DR. ANTONIO B. CORONA ALCALDE

MÉXICO D. F.
ABRIL DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

¡Muchas gracias!

A mis padres Juan José Salinas y Georgina Sánchez

A mis hermanos Sergio Salinas y Gerardo Salinas

A mi esposa Lorena Lozano

A mis tíos Juana Sánchez y Vicente Salinas

A toda mi familia

A mis amigos Roberto González, David Sanginés, Rosa Elena Díaz y Ariel Ortíz

Y muy en especial

Al profesor Fernando Cruz, por ser mi maestro de guitarra en toda la carrera, por haberme compartido sus conocimientos, pero sobre todo, por su amistad.

Al Dr. Antonio Corona, por alentarme en hacer este trabajo y sobre todo, por apoyarme, siempre apoyarme.

Al profesor Néstor Castañeda, por su apoyo y conocimientos.

A todos los profesores que tuve en la carrera: Prof. Guillermo Hinojosa (quien de cierta forma es culpable de este trabajo, al mostrarme lo maravilloso que es la ópera), Prof. Rene Viruega, Prof. Ariel Waller, Dr. Samuel Pascoe, Prof. David Domínguez, Dr. José Antonio Guzmán, Mtro. Aurelio León, Dra. Evgenia Rouvina y el Dr. Felipe Ramírez.

Al Mtro. Juan Helguera, por su importante colaboración en este trabajo, su apoyo y su amistad.

Así como a todos quienes de una u otra forma pusieron un granito de arena.

Índice

Índice	3
Introducción	5
CAPITULO I. CONTEXTO HISTÓRICO	7
I. 1. La música del siglo XIX	7
I. 1. 1. El espíritu romántico de la música	8
I. 1. 2. El compositor y la sociedad	9
I. 1. 3. El elemento vocal en la música romántica	13
I. 1. 4. La Música instrumental	13
I. 2. La Ópera del S. XIX	14
I. 2. 1. La Ópera italiana del la primera mitad del siglo XIX	17
I. 2. 2. La Ópera italiana de la segunda mitad del siglo XIX	18
I. 2. 3. La Ópera Romántica Alemana	19
I. 2. 4. Otras tendencias de la Ópera en el siglo XIX	20
I. 3. La Guitarra del siglo XIX	21
I. 3. 1. La guitarra romántica. Principios del S. XIX	21
I. 3. 2. La guitarra moderna. Segunda mitad del S. XIX	25
I. 3. 3. Grandes Constructores	27
I. 4. Grandes Intérpretes y compositores	28
I. 5. La Música para Guitarra del siglo XIX	29
CAPITULO II ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, PARÁFRASIS Y VARIACIONES SOBRE OPERA PARA GUITARRA	31
II. 1 El fenómeno de los arreglos operísticos	31
II. 1. 1. La guitarra y la voz	32
II. 2 La guitarra y la ópera	34
II. 2. 1 Las Paráfrasis musicales	34
II. 3 Las Formas	35
II. 3.1 Tema y variaciones	36
II. 3. 2 Fantasías	38
II. 3. 3 Divertimentos	38
II. 3. 4 Arreglos y transcripciones	39
II. 4 Los Compositores	40
II. 5 El repertorio	43
II. 5. 1 Música para guitarra sola	44
II. 5. 2 Música de cámara	51

CAPITULO III INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO	56
III. 1 La ópera como inspiración	56
III. 2 La importancia del texto	57
III. 3 La tradición al interpretar	58
III. 4 El <i>Aria</i>	59
III. 5 El canto de la guitarra	60
III. 5.1 La respiración	62
III. 6 La orquesta y la guitarra	62
III. 7 Las indicaciones escritas y no escritas	63
III. 7. 1 El <i>tempo</i>	64
III. 7. 2 La articulación y el fraseo	64
III. 7. 3 Dinámicas	66
III. 7. 4 El <i>rubato</i>	66
III. 8 El Análisis musical	67
III. 9 Las Digitaciones	67
III. 10 Las interpretaciones grabadas	68
CAPITULO IV OBRAS COMENTADAS	70
IV. 1 Introducción y Variaciones sobre un tema de ópera <i>La Flauta Mágica</i> de Mozart, op. 9 de Fernando Sor	70
IV. 2 Cavatina “ Di tanti palpiti” de la ópera <i>Tancredi</i> de Rossini para voz y guitarra Op. 79 de Mauro Giuliani	73
IV. 3 Gran Pot-Pourri para Flauta y Guitarra, Op. 126, sobre temas de Rossini, Donizetti y una canción popular de Nápoles de Mauro Giuliani	77
IV. 4 Variaciones sobre el aria “Del! Calma o ciel” de la ópera <i>Otello</i> de Rossini, Op. 101 para guitarra y cuarteto de cuerdas de Mauro Giuliani	80
IV. 5 Overture de la Ópera <i>La Cenerentola</i> de Rossini, en transcripción para dos guitarras de Mauro Giuliani	82
IV. 6 Fantasía sobre motivos de <i>La Traviata</i> de Verdi de Francisco Tárrega	86
CAPITULO V CONCLUSIONES	92
Anexos	
I	93
II	98
III	110
IV	123
V	131
VI	145
Bibliografía	152

Introducción

La transcripción de obras vocales para la guitarra cuenta con una larga tradición, teniendo como antecedentes la música para laúd y vihuela del siglo XVI, y en los siguientes siglos, se fue enriqueciendo el repertorio de la guitarra con arreglos y transcripciones de este tipo, teniendo su auge en el siglo XIX, dejándonos innumerable obras para guitarra, tanto sola, como para conjuntos de cámara en donde se incluye a la misma.

Sin embargo, este repertorio es escasamente interpretado y por consiguiente los conocimientos, documentos o estudios especializados sobre el, son probablemente inexistentes.

Podríamos mencionar trabajos de algunos investigadores, sobre la obra de compositores que incursionaron en este género como son: *Fernando Sor, Composer and guitarist*¹ y *The complet works in facsimiles of the original edition of Mauro Giuliani*² de Brian Jeffery; *Napoléon Coste, The Collected Guitar Works*³ y *Zani de Ferranti, Guitar Works*⁴ de Simon Wynberg; entre otros, donde se aborda la obra de dichos compositores teniendo pequeños apartados de sus paráfrasis sobre ópera.

De tal forma que los únicos trabajos dedicados a este repertorio, que podrían adentrarnos un poco al estudio del mismo, son algunos discos grabados como: Una Chitarra all'opera de Stefano Cardi (Esperia, (?)); The Opera Fantasy for guitar de Pepe Romero, (Philips, 1996); Giuseppe Verdi – Johann Kaspar Mertz: Fantasis d'opera de Giampaolo Bandini (Guitart, 2000); y La Guitarra en la Ópera de Claudio Marcotulli (Ópera Tres, 2000).

Ahora, los guitarristas de nuestro tiempo (estudiantes y profesionales), en su gran mayoría, desconocen de la vasta producción de obras que ha legado el siglo XIX sobre la ópera, así como de los conocimientos que permitan un entendimiento profundo sobre el repertorio, repercutiendo directamente en las interpretaciones, que son escasas por la poca difusión e insipientemente interpretadas por la falta de una guía práctica de cómo abordar e interpretar este repertorio.

Aún cuando probablemente no existan investigaciones especializadas sobre el tema; la tecnología y los medios que nuestra época nos proporciona, nos permite localizar

¹ Tecla Editions, Londres 1977.

² Tecla Editions, Londres 1984.

³ Editions Chanterelle, Monaco 1881

⁴ Editions Chanterelle, Londres 1989.

bibliografía relacionada con el tema, y más aun, se cuenta con personalidades especialistas de alguno de las dos vertientes del mismo, la guitarra y la ópera. Sin embargo, es importante resaltar, que este trabajo no es más que una de las muchas interpretaciones que se pueden hacer sobre el fenómeno de las paráfrasis o arreglos sobre ópera para guitarra del siglo XIX, y la forma en que se aborda, es indiscutiblemente un punto de vista particular de quien lo elabora, pero intentara aportar elementos que ayuden a la comprensión de esa fascinante práctica musical.

De esa manera podríamos considerar, que éste es probablemente el primer trabajo de investigación formal que contribuye al conocimiento y difusión de una parte postergada – pero indudablemente importante – de la historia, repertorio e interpretación de la guitarra.

El presente trabajo tiene como objetivo dar a conocer las características generales y particulares del repertorio guitarrístico del siglo XIX, que tuvo a la ópera como influencia, en relación a la época, a los compositores, las obras, los rasgos estilísticos, la interpretación y el análisis musical, así como las causas que lo generan; por lo que se propone estructurar y fomentar el conocimiento que genere en el guitarrista de nuestro tiempo, una interpretación musical histórica, de las paráfrasis operísticas para guitarra del siglo XIX, formulando la siguiente tesis: las interpretaciones de la música para guitarra del siglo XIX influenciada por la ópera de los guitarristas actuales, presenta deficiencias al desconocer el medio guitarrístico y operístico del siglo XIX, así como los rasgos específicos del repertorio.

CAPITULO I

CONTEXTO HISTÓRICO

I. 1. La música del siglo XIX

Pensar en un “periodo clásico” que se desarrollo a finales del siglo XVIII, seguido de un “periodo romántico” opuesto a el, podría representar un error, debido a que la delimitación y clasificación histórica tiene un cierto grado de simplificación. Sin embargo, la dificultad del tema es más profunda. Si tomamos en cuenta que los rasgos estilísticos que asociamos tradicionalmente a la música “clásica” (la regularidad métrica, una sintaxis armónica circunscrita al diatonismo, una textura generalmente homofónica y un ritmo armónico lento), permanecen en gran parte dentro de la práctica musical del siglo XIX y del mismo modo, las características que consideramos “románticas” se encuentran fácilmente en la música del siglo XVIII, podríamos considerar un lazo entre los rasgos elementales de un estilo musical (ordenación métrica, armonía, melodías y estructuras formales), los cuales encajan en la música europea de finales del siglo XVIII y el siglo XIX, lo cual, nos llevaría a poder considerar a este periodo como uno solo. De lo que no hay duda, es que los estilos musicales del “romanticismo” se originan de los que se desarrollaron en el “clasicismo” y no existe con precisión un lugar y momento en el que uno termina y el otro comienza.

A mediados del siglo XVIII se suscitaron movimientos profundos e irreversibles en todos los ámbitos, que cambiarían la vida de los europeos. El crecimiento de la industria y el comercio, así como el traspaso de la riqueza y el poder de la nobleza a personas inmiscuidas en actividades económicas en constante crecimiento, fueron aspectos fundamentales en el entendimiento de los cambios que hacia 1800, iniciaron un nuevo capítulo en la historia del pensamiento humano, conocido como la Época Romántica.

En el campo de la música, podríamos considerar algunos cambios: la alteración de las formas heredadas dando origen a nuevas, como la sonata y la sinfonía, mezclando la música con la poesía (Poemas sinfónicos de Liszt, Sinfonía Fantástica de Berlioz); el uso de la miniatura como complemento de las formas colosales; el desarrollo de la canción (Leid) y el desarrollo de la ópera.

El historicismo fue otro elemento fundamental que influyo a los compositores y por ende a su música. Hasta ese momento rara vez se escuchaba música de épocas pasadas.

Las óperas eran compuestas, representadas algunas veces y luego olvidadas. A comienzos del siglo XVIII, en la Ópera de París, se realizaron revisiones y modernizaciones de obras compuestas a finales del siglo XVII, antes de ser llevadas nuevamente a escena. En todo el siglo XVIII los compositores producían música destinada al servicio religioso dominical, conciertos semanales y obras para ser representadas en los teatros de ópera durante el mes en curso. Haendel, Bach y Haydn componían obras constantemente. A comienzos del siglo XIX y a consecuencia del historicismo en música, todo cambiaría. Hacia la segunda y tercera décadas del siglo, los conciertos de música de épocas precedentes se extendieron por toda Europa. Pero el efecto más evidente del historicismo en música fue el revivir la música antigua olvidada o menospreciada hasta ese momento. La recuperación de los estilos antiguos que injerían en las corrientes de principios del siglo XIX, tuvo consecuencias para el compositor romántico. En primera instancia, la competencia no solo de sus contemporáneos, sino también con los compositores precedentes, esto desencadenó una intensa proliferación de obras de pequeñas dimensiones y variada procedencia: danzas, fantasías, baladas, intermezzos, etc.; los primeros románticos tardaron en desarrollar y familiarizarse con las grandes formas como la sonata, la sinfonía y el concierto por ser patrimonio de aquellos compositores que las hicieron grandes. Y por otro lado, la aportación de la música de épocas anteriores (en especial la música del barroco), fue estimulante y esencial en el desarrollo general de un estilo musical romántico.

I. 1. 1. El espíritu romántico de la música

El espíritu de la época impregnaría todas las esferas de la vida, el arte, la filosofía y la política; de tal modo que no pudo sustraerse ninguna nación, que le influyera en mayor o menor medida, siendo los países del norte más sensibles al tal movimiento a diferencia de los del sur, apareciendo primero en Inglaterra, Alemania y Francia. En las artes, el movimiento se observó inicialmente en la poesía, posteriormente en la pintura y, finalmente en la música, siendo la manifestación más tardía, y al mismo tiempo la más intensa.

El cambio de mecenas a quienes eran dedicadas las obras de arte, llevó a los músicos, como a los demás artistas de la época, a dejar de producir sólo para un pequeño grupo de refinados aristócratas, dirigiendo sus obras también a un público anónimo principalmente de la clase burguesa en aumento. La música romántica fluyó partiendo

de una corriente de ideas: la alianza con la literatura y la pintura, el colorismo, el individualismo, el nacionalismo, y los diversos mecanismos de escape a su propia época: revivir el pasado, volver a la naturaleza y el exotismo.

Una de las corrientes que desencadenó el romanticismo, y que surge como oposición al gusto por lo agradable, el refinamiento formal y la sencillez expresiva, es el movimiento literario alemán *Sturm und Drang* (*Tormenta y asalto*), el cual fue transferido a otras artes y representó un giro importante en varios sectores de la esfera musical.¹ Este movimiento propone un arte que llegue al fondo de las cosas, haciendo revivir en el espectador la emoción que sintió el autor y que solo la nueva época romántica aterrizará a fondo entre 1820 y 1840. La relación entre el *Sturm und Drang* y la música se establecerá en su totalidad en la música instrumental.

I. 1. 2. El compositor y la sociedad

Curiosamente, sería en el seno de la ópera, el ejemplo más claro de lujo y ostentación musicales, donde el sistema de patronazgo comenzó a desintegrarse. En 1637 se inauguró el primer teatro público de ópera en Venecia; por primera vez era posible para un ciudadano ordinario comprar una entrada para asistir a una representación dramático-musical, un tipo de espectáculo que hasta entonces había sido exclusivo de las cortes principescas. La experiencia fue un éxito y a finales del siglo XVII, Venecia ya contaba con seis compañías de ópera que actuaban simultáneamente, contagiando a los teatros de Nápoles, París y Hamburgo a abrir sus puertas al público, lo que llevó a la ópera a convertirse en el espectáculo más popular en la Europa del siglo XVIII.

El concierto público tardaría más en aparecer y constituiría un producto característico de los cambios sociales del siglo XVIII. En Italia, los responsables en la organización de conciertos fueron las Academias, que eran sociedades creadas en los siglos XVI o XVII, donde se discutían toda clase de materias: ciencias naturales, historia, arqueología, literatura y artes. Entre las más famosas destaca la Academia del Cardenal Pietro Ottoboni que tenía entre sus miembros a Arcangelo Corelli (1653-1713) y Alessandro Scarlatti (1660-1725). Hacia finales del siglo XVIII se convirtió en una costumbre de las academias musicales, la audición de conciertos que invitaban a un

¹ El nombre del movimiento es tomado de un drama de Friedrich Maximilian Klinger de 1776 y que en un sentido estricto, quedó limitado a la década de 1770 a 1780.

cierto público. De esa forma, algunas de estas sociedades se fueron transformando en entidades organizadoras de conciertos.

En los estados germano-parlantes, los conciertos surgían fuera de la nobleza. Los antecedentes de los conciertos públicos están en aquellas organizaciones creadas para el fomento de la composición *amateur*, conocidas como *collegia musica*. Existentes en las ciudades alemanas y suizas desde la primera parte del siglo XVII, también fueron recabando paulatinamente la ayuda de músicos profesionales y conforme mejoraba la calidad de sus interpretaciones, atraían la audiencia de pago. En la década de 1730, J. S. Bach fue director del *collegium musicum* de Leipzig. G. F. Telemann (1681-1767) fundó y dirigió los *collegia musica* de Frankfurt y Hamburgo. Ambos contribuyeron en un proceso histórico: el futuro de la música europea no habría de estar al servicio de la Iglesia o de la corte, sino en el estímulo y la captación de un público que pertenecía a la emergente clase media.

En Inglaterra, se desarrollaría antes que en ningún otro país de Europa un público perteneciente a una clase media numerosa y próspera, así como las instituciones musicales diseñadas para el mismo. Ya hacia 1672 se organizaban interpretaciones musicales públicas en hogares londinenses con previa suscripción. En los años siguientes las actividades concertísticas se desarrollaron a la manera de libre empresa y también se celebraban conciertos individuales que se organizaban en beneficio monetario de los intérpretes. Ya para la segunda mitad del siglo XVIII en Londres, se podía asistir a las temporadas con conciertos distintos casi todas las noches de la semana.

En Francia, este tipo de conciertos fueron sustituyendo a la ópera. Los conciertos Espirituales (Concerts Spirituels), que contaban con mayor prestigio en París, estaban destinados a musicalizar las festividades que prohibían la actividad operística, como la Cuaresma; sin embargo, fueron creciendo en cuanto a repertorio, ofreciendo música vocal e instrumental francesa y extranjera, siendo ejemplo de variedad y riqueza interpretativa hasta la Revolución Francesa. También la gente rica patrocinaba conciertos de carácter semi-público y que contaban con directores musicales como J. P. Rameau. Pero ya en los años setenta el «Concert» de la Académie Royale de Musique era el centro más famoso de la vida musical parisiense. El repertorio, de acuerdo a las costumbres de la época, alternaba piezas instrumentales con arias vocales, tomadas de óperas de Piccini y Paisiello entre otros.

El desarrollo de un público operístico y uno de conciertos, fue tal vez el síntoma más claro a la respuesta de los músicos e instituciones musicales ante el cambio fundamental en la sociedad europea de la época. Otros síntomas se gestaron en la medida que iba creciendo el número de personas que se permitían un interés en el arte, como una imitación de las actitudes propias de la nobleza, produciéndose un incremento en la interpretación y composición musical en los hogares, generando un aumento en las actividades de las industrias musicales como las de construcción de instrumentos, que ofrecían instrumentos versátiles que pudieran ejercer las labores de acompañante y solista para la interpretación de música hogareña. La guitarra era un instrumento que contaba con dichas peculiaridades, disfrutando de enorme éxito en toda Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, pero los instrumentos que sobrepasaron en popularidad a los demás, fueron los instrumentos de teclado. El piano-forte suplantaría al clavicordio hacia la segunda mitad del siglo XVIII, sumado a las utilidades de amplio registro, adaptabilidad a todo tipo de texturas musicales, contrapuntísticas y homofónicas; las posibilidades expresivas le hicieron irresistible ante los intérpretes aficionados, así como su sonido percusivo y aterciopelado es considerado como un ejemplo de la sonoridad penetrante y vitalidad de la música romántica.

Por otra parte, otro tipo de negocio que se vio beneficiado fue el de la impresión de partituras. Sin embargo la publicación de música “profesional”, fue poco frecuente hasta el segundo cuarto del siglo XIX. De esa forma los compositores como Clementi, refuerzan la didáctica de sus métodos, convirtiéndose en editores de antecesores como Scarlatti y Bach. De esta práctica y como parte de la documentación surgió la historiografía musical como una actividad autónoma.

Todos estos cambios ocurridos en la sociedad europea de finales del siglo XVIII, llevaron a los músicos a desechar los lazos que los unían sus patronos eclesiásticos o cortesanos; por primera vez era posible ejercer libremente su profesión de músicos. Mozart dedicó los últimos diez años de su vida al libre ejercicio de la composición, interpretación y docencia, aun cuando la vida musical en aquel entonces dependía de la nobleza y la iglesia, lo que llevó a Mozart a la más profunda miseria, al fracasar en conseguir apoyo. Beethoven, aunque dependía de algunos encargos de la aristocracia, tras marcharse de la corte de Bonn en 1792, no tuvo un patronazgo directo y en su caso logró vivir satisfactoriamente como artista libre. Haydn, por otra parte, convivió en ambos mundos al ser maestro de capilla del Príncipe Nikolaus Esterházy y al mismo tiempo la publicación de sus obras le retribuía fama internacional.

Los cambios en la vida de los músicos resultarían ser irreversibles. A partir de la era napoleónica, al músico le resultaría extremadamente difícil obtener una posición segura y lucrativa bajo el sistema del patronazgo, por la escasez de cortes o iglesias que pudieran solventar instituciones musicales desarrolladas o atraer a compositores importantes, salvo algunas excepciones: Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) fue director de la corte de Weimar en los últimos años de su vida; Liszt trabajó en la corte de Weimar un gran número de años, y Wagner, que aunque no tenía una posición oficial, recibía una importante ayuda financiera del rey Ludwing II de Baviera. El éxito de los músicos del siglo XIX se forjaría en las salas de conciertos y en los teatros de ópera, orientado al gran público.

La caída del sistema de patronazgo en las artes, tuvo una clara influencia en la vida de los músicos, haciéndose extensiva en el campo de la educación del oficio. La corte y la iglesia habían intentado perpetuarse a sí mismas formando a los futuros músicos, siendo los hijos o los sobrinos quienes heredaban la posición de los padres. Por tal motivo, en el siglo XVII y comienzos del XVIII encontramos a dos o más autores con el mismo nombre, desde el clan de los Bach, pasando por los Couperin, los Gabrieli y los Scarlatti. Otros compositores nacidos en el siglo XVIII, como Mozart y Beethoven, aprendieron desde niños en el marco de una familia de músicos. Pero la mayoría de los compositores del siglo XIX tuvieron acceso a los conocimientos musicales de forma más tardía y por diversas vías. A excepción de Félix Mendelssohn, que siendo descendiente de una familia de banqueros letrados y no de músicos, tuvo una educación musical sistemática desde niño. Los compositores románticos no tenían un contacto tan directo con el oficio y la técnica musical, como pasaba con los compositores de los siglos anteriores, siendo esta, una de las razones por las cuales no existía un “estilo único”, así como la extraordinaria diversidad de la música romántica. Sin embargo, el cambio más considerable entre la sociedad y el músico de la época, se dio con Beethoven. La aparición de un músico libre de cualquier tipo de ataduras, independencia que se manifestó en todos los aspectos de su obra, por medio de nuevos problemas técnicos de sus composiciones. En muchas de las obras de Beethoven parecieran seguir el principio del <<arte por el arte>>, las sonatas ya no son obras para entretener a la sociedad, sino puras obras de arte. Su obra pareciera estar dividida en dos partes: las que obras parecen estar hechas para que las entienda el mundo y las que apenas se alcanzan a intuir, como sus últimas sonatas y cuartetos, pues Beethoven las compuso para él. Sin embargo, Beethoven conquistó, transformó y unificó a las masas.

I. 1. 3. El elemento vocal en la música romántica

Los compositores del siglo XIX cultivaron con especial devoción dos tipos de música: la canción y la ópera. Sin embargo esto no desacredita la supremacía de la música instrumental en la época romántica, al contrario, lo reafirma. Esto se debe a que en ambos géneros, los compositores románticos modificaron la importancia del papel que desempeñaba el acompañamiento con relación a la parte vocal, que fue vislumbrándose previamente con claridad en la música de Gluck y Mozart, dejando atrás la relación de sirviente que se tenía con la parte vocal. El acompañamiento en la época romántica tomó parte en el discurso de la obra transmitiendo lo descriptivo, lo psicológico, tomando mayor relevancia a lo largo del tiempo. Los *lieder* de Schubert, son el ejemplo claro en donde –melodía y acompañamiento- guardan equilibrio en la balanza de importancia; muy al contrario de la ópera italiana que no renunció jamás a la supremacía de la voz. Pero en las últimas canciones y óperas románticas, el acompañamiento fue aumentando su función hasta llegar a las canciones instrumentales concebidas con una parte vocal declamatoria y las escenas operísticas imaginadas sinfónicamente, con la parte vocal superpuesta.

I. 1. 4. La música instrumental

En el paso del siglo XVIII al XIX, la música instrumental adquirió una importancia nunca antes vista en la historia de la música y que partió de los años sesentas del siglo XVIII, en los que la ópera sigue siendo el gran género con Gluck en París, mientras que Johann Georg Sulzer en 1774 pudo escribir: «la música instrumental no dice nada». Pero la música instrumental se fue abriendo camino, la forma-sonata resultó ser un lenguaje perfecto y autónomo, junto a los conciertos públicos, el progreso técnico de los instrumentos y a la industria de la imprenta que irradió a toda Europa de música de grandes compositores como Haydn y Mozart, resultaría ser el sector de la música de ese periodo de donde provendrían las ideas más importantes y valiosas. Este hecho resultó comprobado con el “sinfonismo operístico” de la *opéra-comique*, donde oberturas sinfónicas de óperas de Cherubini, Mayr, Spontini, fluyen de las salas de los teatros a las salas de conciertos y de esas páginas meramente orquestales, nacieron ideas y modelos para sinfonías y sonatas, siguiendo el modelo de Haydn y Mozart.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII y a principios del XIX surge una nueva generación de instrumentistas que escriben sin originalidad para los teatros, concentrados en el oficio y la didáctica del concertismo que preparara los grandes momentos instrumentales del siglo XIX. El instrumento con mayor dinamismo fue el piano, debido a que fue el instrumento que más se transformo y enriqueció entre 1770 y 1820, siendo el músico más típico de este fenómeno profesional el italiano Muzio Clementi (1752-1832), compositor de más de ochenta sonatas, varias piezas para piano (caprichos, variaciones, tocatas, danzas), y de una gran producción didáctica; Clementi fue concertista, docente, constructor de pianos y editor: justificando el epíteto de «padre del piano» que se le atribuye habitualmente.

Pero sin duda, la voz más importante en la nueva era de profesionalidad instrumental esta en Niccolò Paganini (1782-1840), que no solo da constancia de la profesión, sino también a una inspiración demoníaca que abre nuevos horizontes al virtuosismo, y que compositores como Chopin, Schumann, Berlioz, Liszt, Brahms, tomaron como medio para sus nuevas metas.

Paralelamente al piano y al violín, otros instrumentos menos ilustres alcanzaron una mayor perfección técnica al principio del siglo XIX, favorecidos por el progreso del piano y el éxito del lenguaje sonatístico. Es el caso de la guitarra, que tenía la ventaja de ser más barata, más fácil de transportar que el pianoforte y más fácil de aprender que el violín, y para la cual surgieron algunas figuras como el español Fernando Sor (1778-1839), que tuvo actividad en París y Londres entre los años 1813-1815, y el italiano Mauro Giuliani (1781-1828), que residió en Viena entre 1807 y 1819; situación similar que vivió el contrabajo con Domenico Dragonetti (1763-1846), y algunos otros instrumentos como el arpa.

I. 2. La Ópera del S. XIX

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el universo barroco comenzó a evolucionar y los artistas enfrentaron las nuevas ideas difundidas por Europa: las de la Ilustración. La ópera, (especialmente la ópera italiana) que era considerada como la manifestación musical de carácter público más popular, a pesar de los obstáculos culturales y lingüísticos, predominaba en los escenarios europeos, (a excepción de Francia) y lógicamente, se vio implicada en dicho movimiento. En ese tiempo florecieron dos

diferentes tipos de ópera italiana: la ópera seria y la ópera buffa (u ópera cómica) y desarrollaron características y prácticas musicales específicas.

La ópera seria se consideraba todavía como un entretenimiento de carácter cortesano, con argumentos de la historia antigua y leyendas, generalmente con finales felices e identificados con la obra del libretista Pietro Metastasio (1698-1782), así como con las convenciones que estableció. Constaban de tres actos con sus respectivos cambios de escena, seis personajes principales que incluían dos pares de amantes, requiriendo también a los confidentes; a cada personaje principal se le asignaba dos arias por cada acto, desapareciendo del escenario una vez cantada cada aria para dejar lugar a los aplausos. Otra escena típica y fundamental de la ópera seria es el recitativo (seco o acompañado),² que hace las veces de hilo conductor del drama y que culmina con un aria emotiva o reflexiva de uno de los personajes. El texto de los recitativos era construido sobre un metro regular no rimado, a diferencia del de las arias que si era rimado y generalmente de dos estrofas, que se acomodaban a las dos primeras secciones de un aria *de capo*³ con estructura *A B A*. Entre otras convenciones destacan la de los cantantes de los papeles principales: un *castrato* (soprano o alto) generalmente interpretaba al héroe masculino y la voz de bajo era muy poco utilizada, así como los conjuntos solistas y los coros.

Alessandro Scarlatti (1660-1725), Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Johann Adolf Hasse (16699-1783), Christoph Willibald Gluck (1714-1787)⁴ y Niccolò Piccinni (1728-1800) contribuyeron en el desarrollo y a consolidar la supremacía de la ópera seria hasta aproximadamente la década de 1760. Uno de los últimos y considerado

² Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de musique* (París, 1768), describe tres variedades de recitativo: *recitatif ordinaire* (solo con acompañamiento del continuo y llamado a menudo “simple” o *secco*), *recitatif accompagné* (con acompañamiento de acordes sostenidos realizados por instrumentos de cuerda) y el *recitatif obligé* (con acompañamiento orquestal con fuertes interjecciones rítmicas colocadas entre las diversas frases vocales).

³ Aria establecida aproximadamente en 1650 como la forma preferida, llamada así porque consiste en dos secciones seguidas de la repetición de la primera, resultando una estructura ternaria (*ABA*), y que a comienzos del siglo XVIII se caracterizó por tener grandes dimensiones, estilo virtuosístico y una estructura más trabajada: la sección *A* incluye una modulación a la dominante o alguna otra tonalidad antes de concluir en la tónica, y la sección *B* es de un carácter diferente (aunque no muy contrastante) y en una tonalidad relacionada con la tónica, además, la sección *A* suele tener una introducción instrumental.

⁴ Gluck es un figura trascendental en la historia de la ópera por ser el mejor ejemplo de la transición entre la ópera barroca y clásica, y por concebir una reforma operística, que consiste básicamente en insistir a cantantes y músicos a que se tocara lo que estaba escrito en la partitura, disminuir el número de personajes en sus óperas, reforzar el papel del coro, la eliminación de las típicas arias *da capo*, suprimiendo de paso los recitativos con bajo continuo (clave y violonchelo), remplazándolos por recitativos *acompañados* (con orquesta), transferir gran parte de la expresión lírica a la orquesta, eliminar de sus obras a los *castrati*, así como a los adornos excesivos de la línea vocal, omitir las tramas secundarias complicadas y el realce de la veracidad del argumento.

como esplendido ejemplo del género de finales del siglo XVIII, es *La Clemenza de Tito* de Mozart, compuesta en 1791.

Sin embargo, mientras la ópera se convertía en un aspecto importante en los teatros públicos de finales del siglo XVIII, la ópera sería perdería terreno ante los distintos tipos de óperas cómicas que se había desarrollando, en particular de la ópera buffa italiana. Menos rígida en comparación a la ópera seria, la ópera buffa consentía el uso de una gran variedad de argumentos y sus personajes eran personas de la vida real. De menor exigencia vocal para los cantantes, el resultado es una simplificación de la melodía, una regularidad rítmica, una planeación racional de la armonía y una clara aproximación a la danza. A menudo los personajes principales eran un par de amantes que tenían que vencer una serie de obstáculos para consolidar su amor. El *Basso buffo* era un personaje característico de la ópera buffa, consolidado como una figura cómica, generalmente un sirviente y que cantaba música ágil y rápida. Los acontecimientos eran narrados por recitativos simples y diversos tipos de arias, utilizando con frecuencia los conjuntos de solistas. A medida que transcurría el siglo, el gran fenómeno de la segunda mitad del siglo XVIII, en ópera, será la convergencia entre los dos géneros, el serio y el cómico, siendo evidente en las últimas décadas del siglo. El género cómico fue el más dispuesto a evolucionar. Eso atrajo cada vez más a los compositores de la época: Baldassare Galuppi (1706-1785), Niccolò Piccinni, Domenico Cimarosa (1749-1801), Giovanni Paisiello (1740-1816) y el propio Mozart.

Así como la ópera buffa sufrió alteraciones a finales del siglo XVIII, la ópera seria, en aparente decadencia, también tuvo cambios en manos de compositores que laboraban fuera de los estados italianos: Gluck en Viena y París, Nicolò Jommelli (1714-1774) en Stuttgart y Tommaso Traetta (1729-1779) en Parma y San Petesburgo. El modelo metastasiano sufrió cambios a causa de la influencia extranjera. Entre las influencias destaca el uso frecuente del coro y el abandono parcial de la alternancia típica entre el aria y el recitativo. Los compositores de óperas italianos de comienzos del siglo XIX heredaron dos tradiciones, que llevarán a desarrollar la primitiva ópera romántica.

La ópera en el siglo XIX fue desarrollándose o modificándose. La ópera “clásica”, en especial la *opera seria*, se había convertido en un fósil. En el siglo XVIII, Gluck con sus predecesores y seguidores se percataron de este hecho y reemplazaron la trama de intriga por una acción más simple y apasionada, resolviendo la alternancia estereotípica del recitativo y el aria con un acompañamiento orquestal más elaborado; el aria *da capo* promovió formas más breves, variadas y dramáticas; el coro, como en el modelo

francés, regreso a tomar parte importante en la acción, rasgo que lleva a considerar a Gluck como pionero del movimiento romántico.

I. 2. 1. La Ópera italiana del la primera mitad del siglo XIX

Durante la primera mitad del siglo XIX hubo un personaje que reino sin excepción: Gioacchino Rossini (1792-1868), Extraordinariamente prolífico, llegando a componer treinta y nueve óperas en sus primeros treinta y siete años de vida. El propio Rossini llevo a definir el fundamento de su música: «Simplicidad de la melodía, claridad del ritmo». Convirtió la ópera en la cosa más popular de Italia. Sus obras más conocidas como *El barbero de Sevilla* (1816) y *La Cenerentola* (1817) sirvieron de lucimiento a las mejores cantantes de la época.

Sucesor de la ópera napolitana tradicional, refleja la influencia de Mozart en el concepto de las escenas y los numerosos y magistrales números de conjunto desplegados en casi todas sus óperas. Poseedor de un gran manejo de la orquesta, Rossini practicó tanto la ópera seria como la bufa. La abundante coloratura⁵ de su estilo vocal belcantista es inconfundible. Sus líneas vocales vigorosas y expresivas, ejercieron gran influencia en los compositores franceses e italianos. La coloratura de Rossini, en su mayoría, es propia, es decir, esta escrita en la partitura por el propio Rossini, que prefería dejar poco espacio a la arbitrariedad del cantante. Su última ópera, *Guillermo Tell*, sublime y original, de cierto modo rompe con el pasado y abre la puerta para que el romanticismo entre en la escuela italiana, generando un estilo romántico ítalo-francés y aunque en los últimos cuarenta años de su vida no compuso más óperas, siguió siendo una de las figuras más influyentes del siglo XIX, y pudo apoyar en París a los compositores belcantistas, Bellini y Donizetti, que crearon sus obras en el más puro estilo romántico.

Vincenzo Bellini (1801-1835) es considerado como un compositor de técnica limitada, pero de un gran genio melódico; sus obras están inmersas en una sincera y dramática expresividad y una belleza que las hace particularmente serenas y emotivas. Su fallecimiento prematuro, no permitió demostrar la madurez que pudiera haber desarrollado.

⁵ Vocablo que se conserva para designar en general todos los adornos del canto, pasajes rápidos, trinos o cualquier otro tipo de material virtuosista, en arias de ópera de los siglos XVIII y XIX; *arias di colatura* o *aria di bravura*. También se designa para las sopranos que poseen una tesitura alta y la agilidad vocal que demanda la música: soprano coloratura.

Gaetano Donizetti (1797-1848) poseedor de más instinto que genio, elaboró partitura espectaculares dirigidas al corazón y a las sensaciones más profundas del espectador, aunque esquivo acercarse a los libretos de intelecto. Tras la muerte de Bellini, no tuvo competencia y dominó en los teatros italianos, así en el género bufo como en el serio, hasta que enfermo retirándose tres años antes de su muerte.

Saverio Mercadante (1795-1870) fue el único que opaco durante un breve periodo, la deslumbrante carrera de Donizetti. Establecido en Nápoles, se convirtió en el compositor de mayor prestigio en Italia, y parecía levantarse como el puente de transición entre Rossini, Donizetti y Verdi, pero ante la popularidad de este último, Mercadante se vio opacado. Sus obras de madurez reflejan un regreso a las formas pre-donizettianas, de un claro sabor rossiniano. Sin embargo represento ser una gran influencia en el estilo del joven Verdi.

I. 2. 2. La Ópera italiana de la segunda mitad del siglo XIX

La segunda mitad del siglo XIX con sus diversas tendencias marco la evolución de irremediable del género. Verdi y Wagner, cada quien desde su trinchera, provocaron reformas comparadas en fuerza a las de impusiera un siglo antes Gluck, y la influencia de ambos alcanzaría toda Europa.

Giuseppe Verdi (1813-1901) tomó la estafeta de la ópera italiana romántica donde la habían dejado sus compatriotas, llevándola a la cima.

El auge de Verdi se vio beneficiado por la situación política italiana, al ser portavoz secreto del Risorgimiento (movimiento que buscaba la independencia y unidad de Italia), algunas de sus obras como *Nabucco*, que hacían referencia al ansia de libertad de un pueblo oprimido, eran ovacionadas por el público gritando ¡Viva VERDI!, haciendo referencia a Vittorio Emanuele D'Italia.

Verdi perseguía un ideal de coherencia dramática llevándolo a elegir textos de Shakespeare y Schiller. Combino las líneas vocales belcantistas con la elección de voces de acuerdo a criterios arquetípicos y un desarrollo por escenas muy cuidado, procurando la mayor intensidad dramática posible. Hacia la mitad del siglo logro una posición privilegiada, gracias al éxito de su llamada trilogía popular: *Rigolletto*, *Il trovatore* y *La Traviata*, piedras angulares de su producción, propiciando el primer salto a París, donde triunfó con *Les vêpres siciliennes*, siguiendo el modelo de la *grand opéra*.

Conforme fue evolucionando, Verdi abandono el belcantismo, la coloratura, destacándose por un canto expresivo y dramático, acorde a una orquestación más elaborada y brillante. La verosimilitud de la acción escénica de sus óperas, le impedía valerse de artificios más o menos decorativos, requiriendo un nuevo tipo de tenor que asumiera personajes completamente originales, enérgicos y apasionados, que el tenor lírico belcantista era incapaz de encarnar, lo que llevo a Verdi a dedicarle algunas de sus paginas más brillante a este nuevo tenor dramático; este nuevo *canto di bravura* llevo a toda la ópera italiana a un replanteamiento estilístico a gran escala.

Una de las últimas tendencias de la ópera italiana que conoció la gloria, fue el movimiento *verista*, inspirado en el naturalismo y el realismo y que ilustrará Giacomo Puccini (1858-1924) y Pietro Mascagni (1863-1945), alcanzando la fama con las óperas *Manon Lescaut* (1893) y *Cavalleria rusticana* (1890), respectivamente.

I. 2. 3. La Ópera Romántica Alemana

Aunque Alemania no contaba con una tradición operística de carácter nacional como la italiana o la francesa antes del siglo XIX, hubo varios intentos por establecer una versión alemana de la ópera seria en los siglos anteriores. La escuela alemana contaba con el *singspiel*⁶ como género propio, sin embargo, la influencia italiana y francesa era evidente e inevitable en los compositores que iniciaron el desarrollo de un estilo genuino alemán.⁷

Carl Maria von Weber (1786-1826) resulta ser la figura trascendental del movimiento operístico alemán, como sucesor de Gluck y más tarde precursor de Richard Wagner, a menudo es considerado como artífice del nacimiento de la ópera romántica alemana. Weber predicaba una amalgama de las artes que configuraban una ópera para producir un conjunto global de mayor entidad, como parte de los principios y dogmas de la estética del romanticismo alemán, a diferencia de una simple suma de las partes integrantes. Su ópera *Der Freischütz* (El Tirador o mejor conocida como El Cazador furtivo) de 1821, fue denominada por muchos como la quintaesencia de la ópera

⁶ Hacia 1700, fue el equivalente alemán de *dramma per musica* (drama con música), o sea ópera, con inclusión de la ópera seria y cómica, posteriormente (aprox. 1750), el termino se limitó a óperas cómicas, con diálogos hablados, en contraposición a la ópera seria, y alcanzó su apogeo con los *Singspielen* alemanes de Mozart *El rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*. El *Singspiel* marcó el desarrollo de la ópera nacional alemana.

⁷ Mozart contribuyo notablemente en esta evolución, los dos *Singspielen* de la etapa de madures, *El Rapto en el Serrallo* de 1782 y en mayor medida *La Flauta Mágica* de 1791, mostraron rasgos específicos de la naciente ópera romántica alemana.

romántica alemana al estar nutrida de muchos aspectos que definen el romanticismo alemán.

Louis Spohr (1784-1859), bajo la clara influencia de Mozart y Beethoven, represento el eslabón entre el clasicismo y el romanticismo de Weber y Wagner. Spohr convino lo sobrenatural y lo exótico, introduciendo tratamientos armónicos netamente románticos.

La figura de Richard Wagner (1813-1883), después de Beethoven (1770-1827) y Weber (1786-1826), impulso el romanticismo alemán a grandes alturas, con su obsesión por lo sobrenatural y las leyendas arraigadas del pasado. Desde un principio evidencio su voluntad por ejercer un control férreo sobre todos los aspectos de sus óperas. Wagner concibió una obra de arte total, en la que se combinarían armoniosamente todas las artes. Dramaturgo emotivo, coloso de la orquestación, desarrollador de un recitativo declaratorio dramáticamente ajustado a la lengua alemana. En Wagner la orquesta juega un papel protagonista nunca antes visto, la armonía metódicamente cromática, pulverizo el sistema armónico tradicional. Sus *leitmotiven* musicales dibuja un drama de gran intensidad psicológica, que inconscientemente animan toda la intriga. Dentro de sus obras destaca *La Tetralogía El anillo del Nibelungo*, como la obra más colosal que un compositor ha concebido jamás.

I. 2. 4. Otras tendencias de la Ópera en el siglo XIX

También los compositores franceses marcaron el siglo: Hector Berlioz (1803-1869), Charles Gounod (1818-1893), Jacques Offenbach (1819-1880), Georges Bizet (1838-1875), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912) y Claude A. Debussy (1862-1918). El siglo XIX fue el siglo de la Ópera de París, que el mismo Verdi denominó como «el gran escaparate», recuperando la gloria y prestigio gracias a Napoleón I.

En esta época se lograron grandes progresos en las puestas en escena: la iluminación, que era de gas y paso a ser eléctrica, la representación de las emociones por medio de la música, y el arte del canto. A pesar de eso, los teatros de ópera aun no eran los auditorios silenciosos que conocemos en la actualidad, eran lugares sociales totalmente iluminados, en los que se podía hablar en voz alta, con la mayoría del público en pie y que iban y venían durante la representación.

Italia, Francia y Alemania no fueron los únicos Estados que contaban con formas auténticas de ópera. El nacionalismo tuvo lugar en el siglo XIX, como una lucha de las

naciones por establecer e imponer su identidad política y cultural. De esa forma países como Polonia, Hungría, Bohemia con Bedrich Smetana (1824-1884) y Dvorák (1841-1904), Leos Moravia con Janáček (1854-1928), entre otros, supieron cultivar sus diferencias. De la misma forma, en Rusia, los zares incentivaron la escena lírica al grado de desempeñar un rol patriótico importante, la ópera rusa se manifiesta como ópera del pueblo y de su zar, como con Glinka (1804-1857) y Mussorgsky (1839-1881), que ensalzaron los coros y las voces de bajo rusas.

I. 3. La Guitarra del siglo XIX

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la guitarra de cinco órdenes que conocemos en la actualidad como guitarra barroca, se encontraba olvidada, debido a que las posibilidades sonoras, virtuosísticas e idiomáticas del instrumento eran consideradas obsoletas por las tendencias musicales nacidas a partir del clasicismo. La guitarra tuvo que evolucionar morfológicamente intentando convertirse en un instrumento más sonoro y funcional, que permitiera a sus intérpretes incrementar la velocidad de sus ejecuciones y las posibilidades polifónicas en diversos registros del instrumento. Paulatinamente fueron desapareciendo de la guitarra los vestigios de la época barroca: el cambio de ordenes dobles a simples, desaparece el rosetón o mosaico del centro de la tapa dejando el hueco, la decoración se torna austera, pero sobre todo, la incorporación de la sexta cuerda, logrando la afinación que hasta hoy se usa: Mi, La, Re, Sol, Si, Mi. Estos cambios se vieron logrados a principios del siglo XIX y fue entonces cuando algunos países como España, Italia y Francia acogieron a la guitarra inédita como instrumento de concierto, gracias a la actividad de extraordinarios intérpretes. Para la segunda mitad del siglo XIX, la guitarra evolucionaría una vez más, tomando la forma que conocemos en la actualidad, sin embargo esta se encontraba en un receso de la escena musical europea.

I. 3. 1. La guitarra romántica. Principios del S. XIX

La guitarra tuvo cambios enormes hacia finales del siglo XVIII y muchos experimentos de construcción de guitarra fueron encontrados entre 1770 y 1850. Esto

constituyo un periodo de transición para la guitarra, los cambios de 5 a 6 cuerdas, de órdenes dobles a simples, el cambio de afinación moderna y el cambio a las técnicas de construcción modernas, ocurrieron en diferentes partes de Europa. Los franceses y los italianos fueron los primeros en adoptar el patrón de cuerdas simples y la afinación actual, en España la transición hacia la guitarra de seis cuerdas simples fue vía el paso intermediario de la guitarra de 6 cuerdas dobles, siendo España quien hizo los cambios más significativos en las técnicas de construcción.

En lo que respecta a la forma, la guitarra de principios del siglo XIX, que denominamos como romántica, era más larga, más sencilla, y con una cintura o escotadura más estrecha, su forma en general era relativamente similar a las actuales, además del sello característico del puente, que se decoraba con un motivo de «bigote», y que adquirió un perfil menos ornamentado (véase Figura 1. 1).



Figura 1. 1 Guitarra del Siglo XIX

Los modelos de François Bastien (luthier francés) y Pierre Pacherel (luthier italiano) son ejemplos típicos de las primeras guitarras románticas. De forma paulatina, los constructores fueron introduciendo diversas innovaciones otorgando a la guitarra una nueva personalidad. A partir de 1820, los trastes comenzaron a utilizar por encima de la caja sonora, alcanzando a menudo la abertura del sonido. Otros luthiers importante y que innovaron en esa época fueron el vienes Johann Georg Stauffer⁸ (1773–1853) quien invento en Viena una guitarra que llamaba “Lira de amor”, de tamaño algo mayor

⁸ También suele aparecer como Stanfert.

que la actual y con siete cuerdas, y que experimento con un diapasón que se elevaba por encima de la caja sonora; y el francés René Lacôte, que construyó guitarra de siete cuerdas que utilizaron los guitarristas como Napoleón Coste y el virtuoso ruso Andreas Ossipovich Sichra.

Sin duda el paso más grande que se dio a finales del siglo XVIII fue la adición de la sexta cuerda, y que al parecer fue Jacob Otto August de Jena (luthier alemán 1760 - 1829) en Weimar quien la añadió,⁹ pero que probablemente ya era usada en Italia con anterioridad. En España se cree que fue el Padre Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764), quién añadió la sexta cuerda al instrumento, llegando a ser muy popular hacia 1780, fecha en la que Antonio de Ballesteros publicó su "Obra para guitarra de seis ordenes". Sin embargo, el número de cuerdas hasta antes del siglo XIX, varían entre cuatro y siete, y casi siempre dobles; en el caso de Fernando Ferandiere (1740-1816) sólo la prima es sencilla, Federico Moretti (1790-1838) describe en su obra una guitarra de seis cuerdas dobles, ambos coincidiendo en el temple que conocemos en la actualidad, al igual Miguel García, mejor conocido como el Padre Basilio ((?) - (?)),¹⁰ sólo que este agrega un bajo como 7ma. cuerda.¹¹ No se sabe con certeza cuándo la guitarra pierde (ganando en otro sentido) los ordenes dobles, ya que a partir de Fernando Sor (1778-1839) no se hallan más.¹² Por otro lado, al desaparecer los antiguos sistemas de escritura, la guitarra adoptó la clave de sol por ser la más popular, y por aprovechar de mejor manera el pentagrama a fin de usar uno solo, además de que la música para guitarra se comenzó a transportar una octava superior al sonido real, escribiendo un pequeño ocho bajo la clave de sol.

También los guitarristas de la época influyeron en la construcción y en los cambios que tuvo la guitarra a lo largo del siglo XIX. Es el caso de Mauro Giuliani al cual se le atribuye una guitarra de menor dimensión, afinada una tercera menor más alta que la

⁹ La Duquesa Amalie de Weimar, trajo de Italia una guitarra de 5 cuerdas, a la cual en 1790 le fue añadida una sexta cuerda al estilo francés por Otto y Naumann, obteniendo popularidad en Alemania.

¹⁰ Miguel García "Padre Basilio" ((?) - (?)). Guitarrista y organista español, maestro de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, y también de Dionisio Aguado. Empleaba en sus ejecuciones una guitarra de siete cuerdas, y así mismo, desarrolló una técnica específica de punteo a diferencia del estilo rasgado que imperaba en la época. Su música fue muy popular en su época aunque desafortunadamente muy poca ha prevalecido hasta nuestros días. Se le tiene por el precursor de la nueva generación de guitarristas del XIX encabezada por Aguado y Sor.

¹¹ Hay quienes atribuyen que el Padre Basilio fue quien suprimió la 7ma. cuerda, quedando la guitarra con la afinación actual, otros lo atribuyen a un violero alemán hacia 1790, así como a un francés Marechal; además de que Fernando Sor y Napoleón Coste llegaron a utilizar guitarras con siete cuerdas.

¹² Aunque en el siglo XVIII en Inglaterra y Francia ya habían cambiado a usar ordenes simples, usando 5 y después 6 cuerdas, logrando la afinación que conocemos al final del siglo, mientras los italianos seguían usando 5 cuerdas.

afinación que conocemos en la actualidad. La “chitarra di terza”, “chitarrino” o “terzguitar”,¹³ para la cual compuso varias obras, así como Leonard Call, Santórsola e incluso Beethoven tiene una sonata para este instrumento.

A principios del siglo XIX, la guitarra comenzó a imponerse en el gusto de la gente, y una de las razones primordiales resultó ser la publicación de numerosos tratados, métodos y estudios por los nuevos instrumentistas y compositores que divulgaban la práctica del instrumento. En 1799 el portugués Antonio Abreu,¹⁴ publicó en Salamanca “*Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*”, los españoles Juan García Rubio y Fernando Ferandiere publicaron “*Arte, Reglas, etc, para aprehender y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*” y “*Arte de tocar la Guitarra Española por música*” respectivamente; y tal vez el más importante fue el de Federico Moretti “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de elementos Generales de la Música*”.¹⁵ Fernando Carulli publicó en 1810 su método, que se extendió rápidamente a Inglaterra, Francia y Alemania, como resultado de la experiencia que adquirió cuando enseñaba, lo cual relata el mismo Carulli en el prólogo. Francesco Molino (1768-1847)¹⁶, publicó dos métodos, uno de ellos en italiano y francés, que goza de cierta fama por su gran valor didáctico para la época. De Fernando Sor resaltan su tratado para la guitarra de 1832, además del legado de su famoso método y sus estudios que tienen un valor similar, así como innumerables nombres de ejecutantes y compositores dedicaron algún trabajo a desarrollar la técnica relativa de la nueva escuela.

La mayoría de los estudiantes de guitarra de la época, así como los de cualquier otro instrumento, aprendían a tocar por las ventajas sociales que conllevaban, y no porque aspiraran a ser concertistas. La guitarra podía servir en algunos casos como entretenimiento en un salón burgués o aristocrático, de un campamento militar o para pasar el rato en un largo viaje en carrozas. Incluso se pedía con frecuencia a jóvenes intérpretes, de preferencia a jovencitas, tocar en reuniones sociales como una táctica

¹³ Fue un instrumento emparentado con la guitarra, de menor tamaño con un sonido de una brillantes más natural que el de la guitarra normal, y que en la actualidad se adapta a la guitarra moderna colocando un capo trasto (capo) en el tercer trasto.

¹⁴ Antonio Abreu, conjuntamente con Miguel García, Fernando Ferandiere y Federico Moretti, constituyeron un grupo, cuya labor artística elevó a la guitarra nuevamente a ocupar un puesto que a poco tenía, cuando al inicio de 1700 había entrado en un período de decadencia.

¹⁵ Había publicado inicialmente en 1792 y en italiano, un tratado para guitarra de cinco cuerdas; que a manera de nueva edición publicó en 1799, ya para seis cuerdas, misma que fue reeditada en 1807 con nuevos ejercicios y muy ampliada.

¹⁶ En ocasiones puede aparecer como fecha de nacimiento el año de 1775 de forma errónea.

tradicional para atraer la atención de posibles pretendientes. Estas funciones sociales de la guitarra explican las obras publicadas dedicadas a alumnos con los títulos “Mademoiselle” y a veces “Capitán” o “Lugarteniente”.

El florecimiento de la guitarra al inicio del siglo XIX, se vislumbro principalmente en dos centros: Viena, donde Mauro Giuliani (1781-1829)¹⁷ y Luigi Legnani (1790-1877) alcanzaron fama mundial, como eminentes figuras guitarrísticas italianas, y París, que atraía como un imán a guitarristas de renombre, siendo Fernando Carulli (1770-1841) uno de los primeros, al hacerlo en 1806. Al parecer, el hecho de que la guitarra tuviera poco volumen sonoro no parecía ser un problema, ya que la guitarra rara vez era tocada en grandes salas; más bien era una ventaja al ser tocada en una sala pequeña, donde instrumentos más sonoros podían resultar abrumadores.

Sin embargo, la situación era complicada. Las salas de conciertos no existían, conseguir un salón era complicado; los conciertos más importantes se realizaban en los teatros o locales privados cedidos por los fabricantes de piano. La guitarra figuró en esos recitales efectuados en lugares privados, que titulaban como “soirée o matinées musicales”, aunque eran escasos, teniendo por ejemplo que Fernando Sor fue el único guitarrista de la época que tuvo el honor de dar conciertos en la *Sociedad Filarmónica de Conciertos* de Londres. El programa típico de un concierto público de la época en el que aparecía un guitarrista, se presentaba a dúo con un flautista o violinista, acompañando a un cantante o a sí mismo, lo que a la mayoría, incluido a Giuliani, les parecía muy útil saber hacerlo, y tal vez con un conjunto más amplio para un gran *finale*. Era común que virtuosos como Giuliani o Sor tocaran uno o dos solos, y no un programa completo; frecuentemente el solo sería una composición escrita por el mismo intérprete.

I. 3. 2. La guitarra moderna. Segunda mitad del S. XIX

La guitarra sufriría un pequeño bache artístico en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, antes de alcanzar su definitiva maduración como instrumento de concierto, debido a la supremacía del piano. Sin embargo, el ambiente de perfeccionamiento instrumental que ocurría en esta época, y que llevo a que la mayoría

¹⁷ El trabajo de Mauro Giuliani como compositor e intérprete, contribuyó a reposicionar a la guitarra en el gusto del público europeo de principios del siglo XIX, lo que propicio que las casa editoras se ocuparan en publicar nuevas obras para guitarra.

de los instrumentos de la orquesta recibieran las perfecciones necesarias a lo largo del siglo XIX, incidió en la guitarra que necesitaba de una renovación y fijación. A pesar de los avances logrados, la guitarra no había alcanzado aún la perfección técnica en su construcción y necesitaba mejorar e incrementar el volumen de su sonido.

Cádiz fue por un largo tiempo la capital de los guitarreros y luthiers de España, seguida muy de cerca por Sevilla y Granada. Los luthiers de estas tres ciudades trabajaron en establecer una guitarra básica, simple y elegante, con una cabeza esbelta y curvas pronunciadas, privilegiando ciertas maderas despreciadas en otros países de Europa, como los palisandros y cipreses, utilizados aun en la actualidad para las guitarras de flamenco. La decoración comenzó a ser austera ya que se construían principalmente para tocarse, al haber comprendido que las cajas decoradas eran bellas en detrimento del sonido, así como un traste decorado era incómodo para el guitarrista. Aun cuando en toda Europa se había adoptado la guitarra de seis cuerdas simples, no fue hasta 1820 que los españoles la adoptaron mediante las innovaciones de Antonio de Torres Jurado (1817-1892) considerado como el «Stradivarius de la guitarra», que el instrumento evoluciono superando algunas de sus limitantes musicales y marcando los cánones clásicos de la guitarra que hoy conocemos en lo referente a su construcción, estructura, diseño y materiales.

Entre las innovaciones de Torres podemos mencionar el alargamiento del cuerpo manteniendo una escotadura bien marcada, utilizó materiales más ligeros y maderas finas para las cajas, instauró de manera empírica un sistema de medidas y proporciones, basándose en una cierta lógica geométrica que perdura hasta nuestros días, su sistema de baretaje, que consiste en colocar en el interior del instrumento delgadas piezas de madera, para evitar que el instrumento se pliegue y que con anterioridad se habían utilizado, aunque eran bastante gruesas, afectando notablemente las vibraciones de la guitarra, lo que llevo a Torres a mejorar el principio de las costillas de abanico. Finalmente Torres fijó la longitud estándar del diapason en 65 centímetros, alargando los trastes y eliminando toda ornamentación inútil, lo que dio paso a la guitarra clásica moderna.

Durante ese periodo, España fue el país que rindió más culto a la guitarra que cualquier otro país en el mundo; pues contaba con un sinnúmero de ejecutantes, compositores, transcritores y profesores, entre los que destacan José M. de Ciebra, Vicente Franco, Miguel Carnicer, José Bedit, José Brocá, Narciso Cano, Jaime Bosch-Renard, (Guitarrista, maestro y compositor catalán 1826 – 1895), José Costa,

Sebastián Caldente, Federico Cano, José de Naya y Ferrer, destacando al andaluz Julián Arcas (1832-1882)¹⁸ por haber alcanzando diversos triunfos, y que tuvo a bien darle lecciones a quien a la postre sería piedra angular de la técnica moderna de la guitarra: Francisco Tárrega (1852-1909).

De la manera en que Sor fue el clásico por excelencia, y Aguado el creador de la técnica, Francisco Tárrega y Eixea fue quien purificó la escuela de sus predecesores, elevándola a un grado de perfección extraordinario, coronando la obra iniciada creando música propia para la guitarra, advirtiendo la elegancia de un estilo propio, además de transcribir para el instrumento obras de los grandes clásicos musicales, por lo cual es considerada por algunos como la personalidad más sobresaliente de la historia de la guitarra en todos los tiempos.

I. 3. 3. Grandes Constructores

Además de los luthiers Jacob Otto August de Jena, el Padre Benito Jerónimo Feijóo, François Bastien (1761-1824), Pierre Pacherel (1803-1871), Johann Georg Staufer, René-François Lacôte () y el renombrado Antonio de Torres Jurado (1817-1892), hubo otros constructores que aportaron en mayor o menor medida, tanto antes, a lo largo y después del siglo XIX, de los cuales podemos mencionar a Josef Benedit, Dionisio Guerra, Francisco Sangino, Jean Salomón, Juan Pagés, José Pagés, Pedro Ferreira Oliveira, Ignacio de los Santos, Josef Alcañiz, François Lupot, Antonio Vinaccia (Napoles 1734-1781), Antonio II Vinaccia (Napoles 1763-1798); Gioacchino Trotto, Grobert (c. 1794 - 1869), George Louis Panormo (1804-1875), G.L. Panormo abuelo (Palermo 1734 - 1813), Trusiano Vicente Panormo padre (Londres 1784 - 1842), Nicolas Morlot, José Recio, Christian Friedrich Martin (1796-1873), Coffet-Goguet, Aguste Altimira, José Serrano, Francisco González (1830 - 1880), Vicente Arias (1845-1912), José Ramírez I (1857-1923), José Ramírez II (1885-1957), Manuel Ramírez (1864 - 1915) Tío de José Ramírez II y hermano de José Ramírez I y Miguel Farfán, entre otros.

¹⁸ También puede aparecer erróneamente como fecha de nacimiento 1833 y como fecha de muerte 1884.

I. 4. Grandes Intérpretes y compositores

Los extraordinarios intérpretes del siglo XIX contaban con un maravilloso extra, ya que eran “guitarristas compositores”, instrumentistas que componían sus propias obras para después interpretarlas ellos mismos, y que surgieron principalmente de Italia y España.

En Italia, el guitarrista de más prestigio fue sin duda Mauro Giuliani, seguido de figuras que alcanzaron bastante fama como Fernando Carulli, Mateo Cascassi (1792-1853), Luigi Bocherini (1743-1805),¹⁹ Luigi Legnani (1790-1877), Giulio Regondi (1822-1872), Filippo Gragnani (1767-1812), Antonio Nava (1775- 1826), Marco A. Zanni de Ferranti (1801-1887), Francesco Molino (1768-1847), sin olvidar la afición que tenía a la guitarra el violinista Nicola Paganini (1782-1839), que compuso un número considerable de obras.

España por su parte, legó grandes intérpretes-compositores del instrumento como Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849). De menor envergadura se pueden nombrar a Trinidad Huerta (1803-1875), José Brocá, (1805-1822), Antonio Cano (1811-1897), José Viñas (1823-1888), José de Naya y Ferrer (1835-1916), Juan Parga (1843-1899), Julián Arcas (1832-1882), entre otros.

Los grandes intérpretes europeos desarrollaron su actividad durante la primera mitad del siglo XIX, y ayudaron a elevar la categoría musical de la guitarra, eliminando prejuicios sobre su capacidad como instrumento de concierto. Las ciudades de prestigio artístico como París, Viena, Londres o San Petersburgo, se disputaban la presencia de los grandes guitarristas en sus auditorios y el estudio de la guitarra comenzó a tener una mayor consideración por parte de los círculos académicos. Una de las ciudades con mayor actividad guitarrística fue Viena, ya que además de contar con la presencia de Mauro Giuliani, el famoso constructor Johann Stauffer y la enorme afición por el instrumento de Franz Schubert, surgieron excelentes guitarristas como Wenceslao T. Matiegka (1773-1830), Andrei Sychra (1773-1851), Anton Diabelli (1778-1858),²⁰ Simón Molintor ([1766-1848](#)), Alois Wolf (1824-1859), Leonard Von Call (1778-1815), Joseph Meissonnier (1770-1841), Prudent Louis Aubery du Boullay (1796-1870),

¹⁹ Aunque no fue guitarrista, por algún tiempo vivió de las transcripciones que hizo para la guitarra, además de dotar al instrumento de grandes obras, esencialmente con conjuntos de cámara, siendo su obra más representativa su quinteto llamado “Fandango”.

²⁰ Es importante destacar la faceta de editor que Diabelli, que publicó música de Beethoven, Schubert y Giuliani, además de haber compuesto operetas, canciones y misas.

Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Johann Gottfried Eduard Bayer (1822-1908), entre otros.

París también disfrutó del desfile de grandes intérpretes, así como de un intérprete local, considerado como una de las últimas figuras del siglo XIX: Napoleón Coste (1805-1883)²¹.

Sin embargo, y a pesar del progreso y reconocimiento que tuvo la guitarra hacia la primera mitad del siglo XIX, al terminar la actividad de algunos grandes como Sor, Giuliani y Aguado, la guitarra sufrió un paréntesis antes de alcanzar su definitiva maduración como instrumento de concierto, hasta la llegada de Francisco Tárrega (1852-1909) quien cierra el capítulo de la guitarra en el siglo XIX y abre el correspondiente al siglo XX.

I. 5. La Música para Guitarra del siglo XIX

La música para guitarra de principios del siglo XIX, se desarrolló en la estética del clasicismo, basada en los ideales de simetría, balance y claridad, resultado de los conceptos de los enciclopedistas, quienes consideraban que toda actividad humana debía regirse por la razón.

Aspectos como la definición de las formas como la sonata, así como las frases simétricas y el equilibrio armónico, definen con claridad este periodo en la guitarra. La dinámica y el timbre llegan a ser aspectos de importancia estructural en las obras musicales. La encordadura de 6 cuerdas simples, una mayor homogeneidad sonora y algunas necesidades estéticas del instrumento, se vieron logradas gracias a la influencia de la consolidación del sistema armónico. La tablatura es abandonada como sistema de notación, utilizando el sistema convencional de la época.

Por otro lado, los compositores tienen un marcado interés en desarrollar la técnica instrumental por medio de los métodos y el de encontrar una adecuada posición del instrumento.

²¹ Es posible que todavía se crea que la fecha de nacimiento de Napoleón Coste es en el año 1806, pero hacia la década de los 80', el Dr. Brian Jeffrey localizó el certificado de nacimiento, con fecha del 28 de Junio de 1805, en vez de 27 de Junio de 1806.

El repertorio consistía principalmente de variaciones sobre temas, tanto propios, de extracción popular o de autores consagrados como Mozart y Rossini; sonatas, valeses, minuetos, fantasías, piezas de salón, obras programáticas y estudios, entre otras.

Sin embargo y conforme iban madurando los compositores, comenzaron a aparecer aspectos románticos en su producción, como el concebir a la guitarra en términos de color y su comparación sonora con la orquesta e imitar el sonido de diversos instrumentos como la flauta, el arpa, el oboe, el corno, la trompeta e incluso el tamborón que acompaña la música militar, con un efecto conocido como *tambora*. Esto indica que a los compositores para guitarra de la primera parte del siglo XIX, les tocó vivir la transición al periodo “romántico”, lo cual es llamado por algunos estudiosos como “clásico tardío” o “clásico romántico”, ya que aunque los compositores tenían un manejo de la armonía de estilo clásico, su música es de un carácter especial.

La ornamentación adquiere un significado diferente, ya que en este periodo el compositor se preocupa cada vez más por indicar cada nota en la partitura.

Una gran cantidad de publicaciones para guitarra no solo consistía a solos, sino también para música de cámara en la cual la guitarra servía de acompañante o concertante en un pequeño ensamble. La popularidad de la guitarra siempre ha tenido que ver con su habilidad para acompañar con acordes una melodía de un instrumento o de la voz humana. Las combinaciones instrumentales más frecuentes eran, más o menos en orden de importancia: guitarra y violín o flauta, dos guitarras, guitarra con flauta y viola, y guitarra con violín y una o dos flautas. También era común que obras como la *Grandes Polonaises* de Mayseder para violín principal y cuerdas se publicaban en versiones reducidas con acompañamiento de guitarra, en vez de la tradicional con piano. Además no nada más los mismos guitarristas componían para la guitarra, compositores de la talla de Franz Clement, Joseph Mayseder, Hummel e incluso Franz Schubert y Carl Maria von Weber publicaron obras de cámara con guitarra.

CAPITULO II

ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, PARÁFRASIS Y VARIACIONES SOBRE ÓPERA PARA GUITARRA

II. 1. El fenómeno de los arreglos operísticos

Aunque los arreglos instrumentales sobre música vocal resultaran ser una práctica habitual en el pasado, el siglo XIX represento ser el momento de mayor auge para este genero, que se vio inundado de un sinnúmero de obras para todo tipo de instrumentos solistas y conjuntos de cámara, siendo la guitarra uno de estos instrumentos que vio enriquecido su repertorio.

En el estudio de este repertorio, la figura de Franz Liszt, -quien pareciera haber patentado el término «transcripción»-, resulta ser el punto de partida. Liszt realizo todo un conjunto de transcripciones operísticas de compositores como Auber, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, etc., incluso de Mozart y de Verdi. Como conquistador de nuevos territorios para su instrumento, la apropiación creativa, improvisada, rapsódica, de la temática melódica ajena, era utilizada por Liszt con fines virtuosistas, para la exhibición de *bravura* y más adelante para darle impulso a los compositores. Conocido es, por ejemplo, que la Casa Ricordi para la que Verdi, y tantos compositores de ópera (caso de Bellini, Donizetti o Puccini), trabajaba, solía hacer pequeñas fantasías pianísticas de las obras más en boga de sus compositores con tal de difundirla. También la solían incluir en cajitas de música o pianolas.

Dentro de este género de la apropiación, Liszt utilizo diversos nombre dependiendo de las obras: partituras para piano (donde se encuentran las transcripciones de las sinfonías de Beethoven), arreglos (como los siete preludios y fugas para órgano de Bach), fantasías, reminiscencias, ilustraciones, paráfrasis (donde se encuentran la propaganda para las obras de Wagner, desde la «*Fantasia sobre motivos de Rienzi*», a la «*Marcha solemne del Santo Grial, de Parsifal* »).

Partiendo de Franz Liszt, un sinnúmero de compositores heredaron sus propias versiones o paráfrasis de los temas de ópera en predilección.

Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) tiene un catalogo de gran cantidad de arreglos y transcripciones.

Joseph Jelínek (1758-1825) conocido por sus fáciles variaciones pianísticas sobre temas de ópera.

Adalbert Gyrowetz (1763-1850) compositor que en los movimientos lentos de sus prolíficas sinfonías, sonatas y música de cámara, utilizaba variaciones sobre temas de gran éxito en la época.

FrancescoGiuseppe Pollin (1762-1846) publicó fantasías y variaciones sobre temas de ópera (incluso sobre temas de Rossini), que estaban precedidas frecuentemente de introducciones de sorprendente búsqueda armónica, mucho más importantes que las mismas variaciones, además de componer también óperas.

También hubo óperas predilectas por los arreglistas como *La Molinara* (también conocida como *L'amore contrastato*) de Paisiello (1788), ópera de gran audiencia, y que es rica en temas objeto de variaciones de personalidades como Beethoven y Paganini, e incluso en años posteriores.

La guitarra fue uno de los instrumentos que se beneficiaron en repertorio con las transcripciones sobre música vocal, pasando por los arreglos sobre música folklórica, hasta llegar a los fragmentos de ópera. Como es el caso de Andrei Sychra (1773-1851), quizá el más famoso guitarrista ruso de su época, que incursiono en las canciones del folklore de su país, llevándolos a su guitarra de siete cuerdas.

II. 1. 1. La guitarra y la voz

La guitarra o sus antecesores han estado en estrecha relación con la voz desde la canzonetta italiana del siglo XVI, en la arietta del siglo XVII,¹ en los aires para laúd de John Dowland o en la canción francesa del siglo XVIII. La canción en el periodo romántico logró la unidad tonal del texto y la música, el equilibrio perfecto entre la línea vocal y el acompañamiento, siendo también el género en que el romanticismo se expreso de forma más libre y diáfana. Sin duda, el primero y más grande exponente de este género fue Franz Schubert (1797-1828), quien además se sabe que componía en una guitarra, ya que era tan pobre que no podía disponer de un piano.

Otra vertiente por la cual se daban los arreglos de canciones, era cuando llegaban a escasear las ideas o intereses técnicos profundos, como en el caso de compositores como Leopold Antonin Kozeluh (1747-1818) que tomaron temas de tipo popular, que llevo a publicar en Londres (1793-1797) sobre recopilaciones de arias escocesa, algunas

¹ En los primeros años del siglo XVII, se inicio la aparición de colecciones, escritas algunas veces para cuatro voces, y mas frecuentemente para una sola voz con acompañamiento de laúd o de guitarra, lo cual relaciona a la guitarra o sus antecesores con los inicios del aria.

lieder, arietas italianas y francesas; incluso editores como Preston en Londres, se percatan del interés que se difunde en Europa por el gusto de arias populares y pequeños conjuntos de cámara, editando colecciones de este tipo, que contrasta con la corriente de los instrumentistas profesionales, con sus métodos y estudios.

El creciente interés del público hacia la guitarra, propició que aparecieran numerosas transcripciones para canto y guitarra. Las revistas surgidas en ese tiempo, dan testimonio de la edición de fragmentos vocales de Mozart, Schubert y Paisiello con acompañamiento de guitarra, así como de canciones de Moretti, Mercandante y Sor, siempre en la versión para piano y guitarra. Sin olvidarnos de la aportación de Héctor Berlioz (1803-1869), que en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, op. 10, (1844) dedica un capítulo a la guitarra, considerándola idónea para acompañar las voces.

De tal forma que la lista de compositores que se vieron atraídos por arreglar o componer música para voz y guitarra, es amplia. Wenceslao T. Matiegka (1773-1830), amigo de Schubert, que contaba, que siempre que lo visitaba lo hallaba tocando la guitarra y acompañando nuevas canciones; Federico Moretti compuso hacia 1811 sus doce canciones con acompañamiento de guitarra; Fernando Ferandiere compuso tonadillas a una, dos y tres voces con acompañamiento de guitarra; Carl Maria von Weber compuso más de 90 cantos con acompañamiento guitarrístico, destacando los “Seis cantos con guitarra” op. 13, “Cinco cantos con guitarra” op. 25, “Seis cantos con guitarra” op. 42, “Seis cantos con guitarra” y “Schummerlied”, canto para voces masculinas con guitarra op. 71, entre otros; Mateo Carcassi escribió acompañamientos guitarrísticos para innumerables canciones inglesas, durante su permanencia en Londres, y que alcanzaron enorme popularidad en toda Europa; Fernando Sor hizo canciones españolas con acompañamiento de guitarra a encargo de el duque de Medinaceli, arreglo para voz y guitarra tres arias de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, además de haberse dedicado a la enseñanza del canto una vez radicado de forma definitiva en París hacia 1828; Beethoven publicó en 1807 el *lied* “Adelaida”, op. 46 y Mauro Giuliani hizo arreglos sobre canciones italianas para voz y guitarra, a veces con acompañamiento opcional para piano.

Dentro de los intérpretes de la época que daban conciertos acompañando cantantes se encuentran Mateo Carcassi, del cual se tiene conocimiento de un concierto que ofreció el 30 de junio de 1828 en los *Argyle Rooms* de Londres, donde acompañó a la célebre

cantante Madame Stockhansen. Así como Luigi Legnani que interpretaba en sus conciertos arias de ópera que cantaba el mismo acompañándose con la guitarra.

II. 2 La guitarra y la ópera

Su timbre íntimo y su técnica interpretativa del *pizzicato*, hacen a la guitarra e instrumentos similares, el acompañamiento ideal para *serenatas* como las que aparecen en el *Don Giovanni* de Mozart o el *Barbieredi Silviglia* de Paisiello, pero desafortunadamente la guitarra como tal ha sido empleada en la ópera en contados ejemplos, como en el caso del *Barbieredi Silviglia* de Rossini, que la utiliza en la *cavatina* y la *canzone* de Conde o como en la ópera *Marina*² del compositor español Juan Emilio Arrieta y Corera (1823-1894). Sin embargo, Carl Maria von Weber quien se distinguió no solo como destacado intérprete y apasionado del instrumento, sino como autor original y delicado de no pocas piezas para guitarra, utilizó a la guitarra en sus propias óperas. *Abu Hassan*, la primera ópera cómica en un acto de Weber, incluye en el segundo canto del protagonista el acompañamiento de dos guitarras; la tercera escena del acto III de la ópera *Bundge Song*, es acompañado con guitarra, dos clarinetes, dos bajones, dos trompetas y dos timbales, así como la escena quinta del acto segundo, donde Weber compuso un “Minueto” para flauta, viola y guitarra; sin dejar de mencionar el aria “Oh! ¿Por qué está usted durmiendo?” acompañado con guitarra, considerada como una de las más bellas paginas de su ópera *Oberón*.

II. 2. 1 Las Paráfrasis musicales

Cuando se habla de este repertorio, por lo regular se hace mención al termino “paráfrasis”, sin embargo, este no representa una forma musical como tal, sino que resulta la manera en la que se puede hacer mención a este repertorio. Para lo cual es importante saber lo que engloba el término.

En el ámbito de la literatura se puede mencionar que parafrasear un texto es sencillamente reescribirlo con nuestras propias palabras. Sin embargo aunque parezca sencillo, puede ser los más difícil de lograr.

² Aunque esta catalogada como *zarzuela* y esta inspirada en el folklore español, en la opinión de los críticos, sus presentaciones son en exceso a la manera italiana, una vez que Arrieta la amplió añadiendo nuevas arias presentandola en forma de ópera. Este intento por equiparar la zarzuela con la ópera italiana provocó gran controversia y contribuyo al estallido del nacionalismo musical español.

En música, el termino paráfrasis esta muy ligado al literario y va desde la ejecución libre o la interpretación de una obra, la paráfrasis textual que es la recomposición libre de una obra, o la modificación y arreglo libre de melodías conocidas, como en el caso de las paráfrasis de concierto de Liszt sobre óperas wagnerianas.

De la misma manera que en la literatura, la música esta escrita de una forma en la que si se cambia algo por mínimo que sea, podría modificar el contenido de la obra, ya que en ella fondo y forma son una sola entidad. De tal forma que hacer una paráfrasis no solo implica un alto grado de responsabilidad intelectual, sino que también exige una gran capacidad para leer y entender lúcidamente la obra musical a parafrasear. Es como querer explicar algo que ya se ha dicho, sin quitar ni añadir nada. Es hacer nuestro un contenido textual y adaptarlo a las formas que nos son propias.

En el siglo XIX, las más importantes figuras de la música lograron perfeccionar las paráfrasis musicales, destacando las hechas sobre temas de ópera que seducía a los compositores por las bellas y pegajosas melodías de las arias, llevándolos a utilizarlas con fines exhibicionistas y como impulso a los compositores de óperas, lo cual agradecía un público de entusiastas de la ópera que no siempre tenia la posibilidad de escuchar sus temas favoritos en su forma original.

II. 3 Las Formas

La diversidad de formas empleadas a este repertorio va desde las más conocidas como los *temas con variaciones*, las *fantasías*, los *divertimentos*, etc., hasta las extravagantes como los términos *Bouquet musical*, *potpourri*, *recreaciones agradables*, *rondoletto*, *mosaïque délassement musical*, *nocturno*, entre otros, o incluso, pueden ser llamadas simplemente *piezas*, *recuerdos* o *melodías*.

De estas formas, la mayoría podrían confundirse como la misma forma de componer para guitarra sobre ópera, sin embargo, tienen sus diferencias. En el siguiente apartado, menciono las formas que considero más empleadas y que nos dan mayor referencia sobre el repertorio.

II. 3.1 Tema y variaciones

El tema con variaciones es una forma musical resultante de la aplicación de diversas técnicas de variación, de suerte que a un tema musical le seguirán varias reexposiciones modificadas de tal manera que retengan una o más características esenciales del original, llamadas cada una de ellas variación. Para lograr tal modificación o transformación se puede recurrir a diversas técnicas como la ornamentación, la transposición, la inversión, la disminución, el cambio de tempo, la alteración rítmica, etc. y los elementos que más se prestan desempeñando un papel principal son la melodía, la armonía y la estructura de la frase, de los cuales, uno o más elementos suministran la base para identificar el material original con su forma variada.

Estas composiciones aparecen como obras independientes como las *Variaciones Goldberg*, J. S. Bach (1685-1750), las *Variaciones Diabelli*, op. 120 de L. V. Beethoven (1770-1827), o en ocasiones como movimiento de una sonata o una sinfonía, generalmente en el movimiento lento, como en la *Sonata Appassionata*, op. 57 o la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

El tema generalmente es una melodía sencilla, completamente desarrollada, con una terminación bien definida, en forma binaria, de entre 16 a 32 compases, y que con mucha frecuencia es tomada de otro compositor, como las variaciones de Beethoven sobre un tema de Diabelli o las variaciones de J. Brahms (1833-1897). La estructura característica es la de que una vez interpretado el Tema, la primera variación esta conformada por tresillos o semicorcheas en un *tempo* allegro, con recursos de los diversos instrumentos o contrapuntísticos. La segunda variación generalmente es una variación lenta, en ocasiones con tonalidad menor, seguida de otra variación rápida, la cual puede ser la finalización de la obra, en ocasiones por medio de una coda o puede haber más variaciones intercalando los tempos rápido-lento.

Aunque los orígenes de la variación podrían encontrarse desde la época gregoriana, en donde las melodías litúrgicas se podían presentar bajo formas diferentes, según la frase, la palabra que revisten, fiesta que se celebra, etc. o en el siglo XV con las misa de Du Fay, que empleaba una forma cíclica tomando un tema ya existente con anterioridad; los instrumentistas se apoderaron de este principio y lo apropiaron a la valoración del virtuosismo. Es en España donde comienza la tradición de esta forma –también llamada diferencias– para los instrumentos emparentados con la guitarra, con la obra *Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, 1538, que contenía fantasías

originales y variaciones; transcripciones de obras vocales sacras y seculares de Josquin y otros, para vihuela; villancicos, canciones, romances y variaciones de voz y vihuela, de Luis de Narváez (1490-1547), y las variaciones que se encuentran en los libros de Laúd españoles, especialmente en el de Valderrábano, en 1547. Ya para la segunda mitad del siglo XVIII, los compositores olvidaron los ejemplos de los grandes contrapuntistas e hicieron de la variación instrumental un género estereotipado y adaptado ante todo a las facultades de ejecución y de comprensión de los aficionados. A finales del siglo XVIII nada está tan de moda como las composiciones variadas.

Herederos de la aportación de Haydn y Mozart, el tema con variaciones tuvo grandes expositores en el siglo XIX. De Beethoven además de los ejemplos citados con anterioridad destacamos la *Variaciones de la Heroica* op. 35 y movimientos de sus sonatas op. 109 y op. 111. Franz Schubert contribuyó al género con sus variaciones para piano a cuatro manos en Si menor op. 84 num. 1 y en La[♯] mayor op. 35. Las aportaciones más grandes de Schumann se encuentran en sus *Etudes Symphoniques* op. 13. Franz Liszt recurrió a una brillante técnica de variaciones virtuosistas en muchas de sus rapsodias, así como en sus variaciones sobre un tema de Paganini, num. 6. Y de Brahms podemos destacar sus variaciones sobre un tema de Handel op. 24 y sus variaciones orquestales sobre un tema de Haydn op. 56.

La guitarra del siglo XIX cuenta con verdaderas joyas a la manera de tema con variaciones, como las variaciones sobre un tema de Mozart op. 9 y las variaciones Malbroug op. 28 de F. Sor, las variaciones sobre un tema de Handel op. 107 y las variaciones concertantes para dos guitarras op. 130 de M. Giuliani, por mencionar algunas de las más notables. El recurso de los temas con variaciones, comúnmente en el siglo XIX, así como en las paráfrasis de ópera, suele incrustarse en obras más grande, como los potpourris o las fantasías.

En cuanto a las variaciones con pasajes virtuosísticos, escritos principalmente para alardear las capacidades técnicas individuales, no deberán tomarse tan solo como vanos pasajes circenses, ya que están relacionados de tal manera con la obra, que son parte fundamental de ésta.

II. 3. 2 Fantasías

En términos generales de composición una fantasía en el siglo XIX, resulta ser una obra de “libre vuelo a la imaginación” sobreponiéndose a los convencionalismos de formas o estilos. De esta forma, el término abarca gran variedad de tipos, de las cuales podemos destacar varios grupos.

1. Pieza de índole improvisatorio, como la Fantasía Cromática de Bach, la Fantasía en Re menor para piano de Mozart y la Fantasía op. 77 de Beethoven.
2. Piezas características del siglo XIX, como la *Fantasien* op. 116 de Brahms o la *Fantasiestücke* op. 12 y op. 111 de Shumann.
3. Sonatas de forma libre o de carácter especial que se desvían en varios aspectos con respecto a la forma y estilo convencional de la sonata, como la op. 27, núms. 1 y 2 de Beethoven tituladas “Sonatas quasi una fantasí”.
4. Tratamiento libre y un tanto improvisado de temas ya existentes, con frecuencia tomados de óperas, como *Réminiscences de “Don Juan”* de Liszt.

Sin embargo para el siglo XIX los ejemplos de fantasías enteramente originales son poco numerosos. La gran mayoría de las obras publicadas bajo este título, sea cual fuere el instrumento al que estaban destinadas, son fragmentos de virtuosismo basados en uno o varios temas de óperas de la época, y en varias ocasiones es suplantado el término de manera popular por el de *pot-pourris*.

La guitarra tiene grandes ejemplos de fantasías como la “Fantasía sobre la ópera *Guillaume Tell* de Rossini op. 36” de Mateo Carcassi, la “Fantasía sobre temas de *La Traviata* de Verdi” de Julián Arcas³, la “Fantasía sobre motivos de *Norma* de Bellini, op. 16” de Napoleón Coste y las numerosas fantasías de J. K. Mertz, por mencionar algunas de las más celebres.

II. 3. 3 Divertimentos

El término en italiano fue aplicado en la Austria de la segunda mitad del siglo XVIII, a una enorme variedad de obras instrumentales no orquestales. Hacia 1780 estas obras incluían variedades ligeras de serenatas o nocturnos, así como variedades más serias de

³ Esta obra figura a veces como una composición de Tárrega, pero fue escrita originalmente por Arcas, aunque la versión de Tárrega tiene ligeros cambios.

música de cámara, como el cuarteto de cuerdas. Sin embargo, el término en francés, *divertissement* era utilizado al potpourri frecuentemente en forma de piezas tomadas de una ópera, aunque a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI, podía emplearse como un tipo de ópera de circunstancias con baile, como algunos títulos de Lulli y Gossec, o incluso al baile introductorio de la Gran Ópera.

Uno de los ejemplos más celebre para la guitarra, es el “Divertimento sobre la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, op. 9” de Napoleón Coste.

II. 3. 4 Arreglos y transcripciones

El arreglo pareciera estar emparentado con la paráfrasis, de tal modo que resulta ser la adaptación de una composición para un medio diferente al que fue escrito originalmente, a la manera que la sustancia musical siga esencialmente sin cambios.

La costumbre del arreglo ha sido general por lo menos desde los siglos XIV y XVI, donde numerosas obras vocales (tanto sacras como seculares) fueron arregladas para instrumentos de teclado y para laúd, pasando por el periodo barroco, donde Bach nos da ejemplos de arreglos de obras de Vivaldi así como de obras propias. Ya entre los siglos XVIII y XIX numerosas obras óperas y obras orquestales fueron arregladas para piano, para contribuir con el estudio y diseminación de las obras en cuestión.

Entre los motivos que contribuyen a los arreglos destaca primordialmente el interés de los editores, que explotaban el éxito comercial vendiéndola en trozos apropiados a todos los gustos y a todos los grados de virtuosismo interpretativo.

Los términos *transcribir* y *transcripción* a veces se emplean como equivalentes de *arreglar* y *arreglo*. No obstante los primeros sugieren mayor fidelidad hacia el contenido musical original. También se puede emplear los términos para describir la traducción de obras de normas antiguas de notación musical a la notación que ahora se emplea o así también se pueden relacionar dichos términos con *adaptación* y *reducción*.

II. 4 Los Compositores

De una lista que podría ser interminable, solo menciono a los compositores que considero más representativos y que escribieron música para guitarra sobre ópera.

Federico Moretti (C. 1765-1838), napolitano de origen, pero ciudadanizado español; compuso Fantasías, temas variados, rondós, etc., siendo su aportación más importante el tratado publicado en 1799 “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de elementos Generales de la Música*”, del que Sor y Aguado seguirán sus lineamientos.

Francesco Molino (1768-1847), nacido en Ivrea cerca de Turín. Violinista y guitarrista. Resulto ser el mayor rival de Fernando Carulli; su técnica guitarrística provocó discusiones en París, entre los llamados “Carullistas” y “Molinistas”. Compuso obras para guitarra con otros instrumentos, flauta, violín y piano.

Antonio de Lhoyer (1769-1852), de mitad del siglo XIX, compositor del que se sabe poco, autor de dúos y tríos amenos, destacando uno sobre *La Flauta Mágica* de Mozart, para guitarra, violín y viola.

Fernando Carulli (1770-1841), nacido en Nápoles, Italia. Fue uno de los guitarristas más conocidos por la sencillez de su método y sus brillantes cualidades en el dominio del instrumento, consagrándose en París como un admirable ejecutante e interprete. Compuso alrededor de 400 obras para guitarra y conjuntos de cámara que incluían a la misma, siendo prolífico en transcripciones operísticas. Fantasía sobre el último pensamiento de Weber, Motivos sobre la ópera “*La Dame Blanche*”

Fernando Sor⁴ (1778-1839) Compositor español nacido en Barcelona el 14 de Febrero de 1778, de gran trascendencia en la literatura para la guitarra, por haber sido un magistral intérprete y por la extraordinaria calidad de su amplio catálogo, que incluye óperas, ballets, sinfonías y cuartetos. François-Joseph Fétis en su “*Biografía Universal de los Músicos*” lo llamo el Beethoven de la guitarra. Gustaba asistir a las óperas (italianas casi todas) en su ciudad natal, lo que lo entusiasmaría a componer para el género. Se distingue por componer a los 17 años su ópera *Telémaco nell’Isola di Calipso* (Telémaco en la isla de Calipso, estrenada en la Ópera de Barcelona, el 25 de agosto de 1797), además de escribir la ópera *La belle Arsene* y la ópera cómica *La feria de Smirna*, los ballets *El señor Generoso*, *El amante pintor*, *Cendrillon*, *Hércules* y

⁴ Su nombre completo fue José Fernando Macario Sors, pero el se afirmaba Fernando Sor.

Onfalia, Le dormeur éveillé y la Cenicienta. El estudio de la obra de Federico Moretti y el empuje de eminentes músicos como Berlioz, Cherubini, Berton y Mehul, termina por orientarse y dominar sin maestro la guitarra. Puede decirse que el triunfo de Sor se debió a su musicalidad unida a un bien entendido virtuosismo; su expresión directa y espontánea evoca el fraseo de Haydn y Mozart. Su obra refleja un doble carácter clásico y romántico; su estructura y severa forma se puede considerar como un modelo del clasicismo, sin embargo, la pasión de sentimientos expresados en varias de sus obras, manifiesta rasgos de un perfecto romanticismo.

Mauro Giuliani (1780-1829). Compositor y guitarrista de origen italiano, nacido en Bisceglie un pequeño pueblo en Apulia, cerca de Bari, en el extremo sureste del reino de Nápoles. Es llamado por Beethoven como “el magnifico” por apreciar su gran virtuosismo; se encuentra entre los compositores más importantes del siglo XIX, en cuanto a la guitarra se refiere, al componer cerca de 300 obras. Es sin duda, uno de los más prolíficos en el género de arreglos y paráfrasis para la guitarra, teniendo la ventaja de utilizar partituras suministradas por el propio Rossini, con quien había entablado una amistad. Las obras de la última época de Mauro Giuliani, están imbuidas del espíritu de Rossini, de su amor por la melodía, los *crescendos* dramáticos y la florida ornamentación. Entre ellas se encuentran variaciones, transcripciones y arreglos de sus arias y oberturas, y paráfrasis de virtualmente la totalidad de la ópera *Semiramide*.

Miguel Carnicer y Batlle (1793-1866), de datos biográficos muy escasos, se conservan presumiblemente, dos obras para guitarra sola, una Mazurka en manuscrito que no consta el nombre, solo el apellido, y una obra impresa por Bernabé Carrafa entre 1831-1859, titulada Introducción y Variaciones sobre un tema del Pirata de Bellini.

Luigi Legnani (1790-1877). Estudio a temprana edad instrumentos de arco y canto, de lo cual se sabe que tenía una hermosa voz de tenor. Legnani intercalaba en sus conciertos arias de ópera que cantaba con acompañamiento de guitarra. Hizo dúos con Paganini y asombraba con ejecuciones de obras propias. Compuso un método y unas 250 obras, entre las que destacan sus 36 caprichos opus 20, fantasías, variaciones y un dúo para flauta y guitarra.

Mateo Cascassi (1792-1853). Nacido en Florencia, Italia. Desde su niñez se dedicó al estudio de la música y la guitarra. A los 18 años adquirió renombre como concertista en su patria, demostrando dotes excepcionales. A sus 22 años ya había eclipsado la fama de Carulli en París. Destaca de su producción sus sonatinas, variaciones, fantasías, gran cantidad de rondós, vales, caprichos, dúo con piano, sus 25 Estudios Opus 60, etc., así

como sus transcripciones de fragmentos de óperas italianas y francesas como *Lamutta de Portici*, *Le comte Ory*, *Guglielmo Tell*, *La Flancee*, *Fra Diavolo*, *Zampa*, *Le cheval de bronze*, etc. Sus fantásticas transcripciones del *Gustave* de Auber, op. 49, y de la Obertura de *Semíramis*, op. 30, le proporcionaron calurosas ovaciones.

Napoleón Coste (1806-1883) nace en Doubs, al oriente de Francia. Considerado como el compositor para guitarra más grande de Francia y, junto con Mertz, el compositor para guitarra más representativo del estilo romántico. Su madre, que era aficionada a la guitarra comenzó la enseñanza del pequeño Napoleón hacia el instrumento, que más tarde lo llevara a ser el guitarrista francés de mayor importancia en el siglo XIX. A los 18 años se inicio en el estudio de la guitarra y a los 19 años dio su primer concierto patrocinado por la *Sociedad Filarmónica de Valenciennes*, donde radicaba en aquel tiempo. Muchas de sus obras están escritas para guitarra de siete cuerdas, ya que logra gran habilidad en este instrumento heptacorde; sin embargo, dichas obras se pueden ejecutar para guitarra de seis órdenes. Realizo transcripciones de las que destacan las incluidas en su "*Libro de oro del guitarrista*" sobre música de Haydn, Haendel, Mozart, Couperin, entre otros.

Johann Kaspar Mertz (1806-1856) fue el más grande guitarrista vienés de la generación posterior de a Giuliani. Sus composiciones originales revelan la influencia de Schubert, Chopin y Mendelssohn, pero la inmensa mayoría de sus obras fueron paráfrasis de ópera para guitarra sola. A diferencia de la generación posterior a Mertz, Rossini raramente figuraba en sus obras, prefiriendo a Donizetti, Aubert, Verdi u Offenbach. Es tal vez, junto con Giuliani, de los compositores que más paráfrasis de opera realizaron para la guitarra.

Antonio Cano (1811-1897) Medico Cirujano de profesión, perfecciono sus conocimientos guitarrísticos con el método de Dionisio Aguado, publicando en 1850 una colección de obras que titulo "*Guitarra*", fantasías y transcripciones sobre óperas celebres.

Julián Arcas (1832-1882) guitarrista andaluz consumado como el más celebre de su época, por su calidad de sonido, inimitable limpieza de sus ejecuciones y por la variedad de colores que podía extraer de la guitarra. Fue Arcas quien contacto al famoso luthier Antonio de Torres para construir la famosa guitarra "Leona", posiblemente la primera guitarra moderna. Pero la función más palpable que nos ha legado, es la de compositor. Su catálogo se eleva a 52 obras. En ellas, se aprecia un carácter abiertamente romántico que responde a tres tendencias coetáneas de este movimiento musical. Una sería la

composición de temas originales. Otra, las adaptaciones para guitarra de fragmentos de óperas y zarzuelas. Y otra la reelaboración de temas inspirados en aires populares. Sobre sus transcripciones –de las cuales se sabe que interpretaba el mismo en público–, realizó parte de las óperas más populares de su tiempo, como *La Traviata*, *El Barbero de Sevilla*, *Lucía de Lammermoor*, *El Trovador*, *Fausto*, *Norma*, *Rigoletto*, etc.

Francisco Tárrega y Eixea (1852-1909), reconocido por la crítica de su tiempo, como el mejor intérprete español por su musicalidad y dominio del instrumento, fue quien gestó la evolución guitarrística más importante de finales del siglo XIX, considerado por la historia, como el sensibilizador de la escuela moderna de la guitarra.

Los méritos de Tárrega son incuestionables, destacando su profundo conocimiento orgánico de la guitarra, lo que le permitió aportar nuevos recursos técnicos, timbres y otros efectos que lograron la atracción hacia el instrumento.

Su obra está imbuida del romanticismo, que ya para esa época estaba en decadencia, pero del que se conservaban varios valores. Tárrega fue fecundo en el arte de la transcripción, llevando al encordado de la guitarra a compositores como Bach, Schumann, Albeniz,⁵ Chopin, von Suppé, Haydn, Malats, Mendelssohn, Schubert, Wagner, Verdi, entre otros.

II. 5 El repertorio

Esta es una lista de las obras que he podido recopilar de un par de años a la fecha, y definitivamente, no representan el total de obras que se escribieron sobre ópera para guitarra, tanto sola, como en ensamble, en el siglo XIX. La recopilación se basó en localizar obras que hacen la referencia de ser una paráfrasis en su nombre.⁶ La cantidad de obras habla de la importancia del repertorio de la época para la guitarra. La lista está dividida, entre música para guitarra sola y música de cámara, los compositores están ordenados de forma alfabética en relación a su apellido, y las obras están acomodadas progresivamente a su número de Opus u Oeuvre⁷ según aparece en la partitura, dejando

⁵ Quien expresó que algunas de sus obras fluían mejor en la guitarra que el piano, para el cual habían sido hechas, lo que demuestra la calidad de las transcripciones de Tárrega.

⁶ Era muy recurrente que los compositores hicieran paráfrasis de ópera sin nombrar la referencia en el título.

⁷ Obra

al final de la lista de cada compositor, las obras que no tienen el número de opus en la partitura.

II. 5. 1 Música para guitarra sola

Alexeeff

- Fantasía o potpourri de la ópera *Zampa* de Hérold
- Fantasía o potpourri de la ópera *Fra Diavolo* de Auber
- Fantasía o potpourri de la ópera *La bayadère* de Auber
- Fantasía o potpourri de la ópera *La fiancée* de Auber

Julian Arcas

- Fantasía sobre temas de *La Traviata* de Verdi
- Fantasía de la ópera *Fausto* de Gounod
- Sinfonía de la ópera *Norma* de Bellini

Karl Ludwig Blum

- Gran potpourri brillante de la ópera *La muette de Portici* de Auber de poca dificultad, Op. 98

F. A. Bodstein

- Piezas para dos guitarras Op. 15 (en este compendio se encuentra una obra para guitarra sola sobre la ópera *Oberón* de C. M. von Weber)
- Piezas de Sociedad Op. 19, 21
- Fantasía sobre temas favoritos de la ópera *Norma* de V. Bellini Op. 23

Johann Nepomuk von Bobrowicz

- Grandes variaciones sobre un dúo de la ópera *Don Juan* Op. 6
- Variaciones sobre un Aria de Ukraine Op. 7
- Variaciones sobre la cavatina favorita *Sorte secondami* de l'opéra *Zelmira* de Rossini Op. 16
- Recuerdos de F. Herold: gran potpourri sobre motivos de la ópera *Zampa ou La fiancée de marbre*, Oeuv. 21

Francesco Batioli

- 24 Lecciones para guitarra (Lecciones 17 y 23)

Johann Gottfried Eduard Bayer (1822-1908)

- Bouquet musical Op. 1. Piezas escogidas de óperas modernas en 10 Vols.

- *Fleurs du Bal* Op. 2. Colección de Quadrilles, Valses, Polkas, etc. sobre temas de óperas italianas en 2 Vols.
- *Le Guitariste au Sal6n*. Piezas favoritas en estilo f6cil y brillante. 29 piezas sobre temas de 6peras de Meyerbeer, Verdi, Bellini, Donizetti, Pacini y Ricci.
- 100 Recreaciones agradables con instructivo, escogidas de melod6as de los celebres Mercadante, Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, Pacini, Ricci, etc, en 4 Vols.
- Potpourri sobre temas de la 6pera *Norma* de Bellini, Op.19.

Francesco Calegari

- Obertura de la 6pera *La Chasse du jeune Henrui*, Oeuvre IX

Mateo Carcassi

- Tres arias italianas variadas para lira o guitarra...Op. 9
- Cuatro pot-pourris compuesto sobre arias de 6peras de Rossini: Oeuvre 13
- *Tra la la*: aria variada para guitarra sola Op. 15
- *Fantaisie pour guitare ou lyre compos6e des plus jolis airs de Robin des Bois* Op. 19
- *Air suisse: vari6 pour la guitare*, Op. 20
- Seis fantas6as para guitarra sobre motivos de 6peras nuevas Op. 33, 34, 35, 36, 37 y 38 (destacando la op. 36 sobre la *Guillaume Tell* de Rossini)
- *Rondoletto* para guitarra sola sobre el aria favorita *Clic clac* Op. 41
- Fantas6a para guitarra sobre motivos de *Serment* de D. F. E. Auber: Op. 45
- Fantas6a para guitarra sobre motivos de *Pr6 aux clerics* (*Der Zweikampf*) de F. Herold, Op. 48
- Fantas6a para guitarra sobre motivos de *Gustave ou Le bal masqu6* de D. F. E. Auber: Op. 49
- Fantas6a para guitarra sobre motivos de *Cheval de bronze, Das eherne Pferd* de D. F. E. Auber, Op. 57
- *M6todo Completo* para guitarra, dividido en tres partes... Op. 59 (Contiene lecciones en variaciones sobre arias italianas, suizas y de Weber)
- *Mosa6que* para guitarra sola sobre motivos favoritos de la 6pera *La domino noir* Op. 67
- Melod6as sobre temas favoritos de la 6pera *La sir6ne* de Auber, Op. 74

Ferdinando Carulli

- Mosaico sobre pequeños temas de la ópera *Les huguenots* de Meyerbeer

Onorato Costa

- Variaciones sobre temas favoritos de la ópera *La Cenerentola* de Rossini, Oeuvre 6.

Napoléon Coste

- Variaciones y final sobre motivos favoritos de *La famille Suisse* de Weigl, op. 2
- Divertimento sobre la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, op. 9
- Fantasía sobre motivos de *Norma* de Bellini, op. 16
- Introducción y variaciones sobre motivos de Rossini⁸
- Le livre d'or du guitariste. Suite de piezas extraídas de obras de grandes compositores aplicadas a la guitarra, op. 52

Justus Johann Friedrich Dotzauer

- Fantasía sobre motivos de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Oeuv. 2

Marco Aurelio Zani de Ferranti

- Fantasía variada sobre el aria "Assisa à piè d'un Salice" de la ópera *Otello* de Rossini, Op. 7
- Nocturne sur la dernière pensée C. M. de Weber pour guitare seule. Op. 9
- Fantaisía variada sobre el aria favorita "O cara memoria" (de Caraffa). Op. 10

Manuel Y. Ferrer (1828-1904)

- Fantasía sobre el cuarteto de la ópera *Rigoletto* de Verdi
- Serenara y miserere de la ópera *Il Trovatore* de Verdi
- Valses de la ópera *Faust* de Gounod
- Fantasía de la ópera *Moise in Egitto* de Pique
- Aria "Addio del passato" de *La Traviata* de Verdi
- Fantasía con variaciones de la ópera *L'Elisire d'amour* de Donizetti
- Fantasía con variaciones sobre la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti
- Coro "Conspirator's" de la ópera *La Fille de Mme. Argot* de Ch. Lecocq
- "see how his face he covers" de *Le Petit Duc* de Lecocq

⁸ Pieza de la cual existen varias versiones manuscritas y ninguna autógrafa, por lo cual no podemos culpar a Coste por la atribución errónea del tema, que no es de Rossini, sino de el aria "Tu venrai la sventurata" de *Il pirata* (1827) de Bellini, sobre la cual existen varias colecciones de variaciones, debido a la popularidad que alcanzo esta melodía.

Jean B. de Fier

- Piezas escogidas arregladas para guitarra sola sobre temas de ballets y óperas, en 6 volúmenes.

Enea Gardana

- Souvenir de Verdi: Fantasía para guitarra, Op. 18

Theodor Gaude

- Variaciones sobre un tema favorito de Donizetti, Oeuv. 85

Emilia Giuliani (1813)

- Variaciones sobre el aria “Tu venrai la sventurata” de *Il pirata* de Bellini, op. 2

Mauro Giuliani

- Arias favoritas del *Barbier de Séville*, Oeuvre 61 u op. 16 b
- Seis variaciones sobre el aria “Di tanti palpiti” de la ópera *Tancredi* de Rossini op. 87
- Grandes variaciones sobre la Romance favorita de la ópera *Fanchon* op. 88
- Variaciones sobre el aria “Deh! Calma, o ciel” de la ópera *Otello* de Rossini op. 101.
- Variaciones sobre “Nume perdonami” de la ópera *I Baccanadi di Roma* de Generali op. 102
- Variaciones sobre la ópera *Liebe und Ruhm* op. 105
- Variaciones sobre una marcha de la ópera *Les deux journées* de Cherubini op. 110
- Seis variaciones op. 118
- Seis *Rosinianas* opus 119 a 124
- Variaciones sobre “Io ti vidi e t’adorai” de la ópera *Amazalia* de Pacini op. 128
- Sinfonía de la ópera *La Cenerentola* de Rossini para guitarra sola
- Arreglos sobre la ópera *Semiramide* de Rossini (casi es toda la ópera)
- Variaciones sobre el aria “Tu venrai la sventurata” de *Il pirata* de Bellini,
- Marcha con introducción de la ópera *Semiramide* de Rossini

N. C. Grimm

- Arreglo del aria “Ah forse lui che l’anima” y el dúo “Parigi, o cara, noi lasceremo” de *La Traviata* de Verdi

Enea Gardana

- Ballabile de la ópera *Le pardon de Ploërmèl* de Meyerbeer

- Bolero de la ópera *Les vêpres siciliennes* de Verdi, Op. 22
- Capriccio sobre motivos de la ópera *La Figlia del reggimento* de Donizetti
- Diversos motivos sobre la ópera *Marta* de Flotow, Op.14
- Introducción y cuarteto de la ópera *I Puritani* de Bellini
- Melodía de la ópera *Un ballo in maschera* de Verdi
- Misere de la ópera *Il Trovatore* de Verdi
- Scelte melodie nell'opera Il trovatore de Verdi
- Scelte melodie nell'opera Zampa di Herold

Charles Janon

- 10 arreglos para guitarra de varios compositores

Iwan A. Klinger

- Pieza sobre la ópera *Zizn za Carja* de Glinka, Op. 16
- Fantasía sobre “Ty dlja menja dusa i sila i Ach ne budite menja molody” aria de la ópera *Zidovka* de Galevi, Op. 17

Joseph Küffner

- Cinco arias favoritas de la ópera *Die zwei Prinzen* de H. Esser
- Seis arias favoritas de la ópera *La fille du régiment* de Donizetti
- Seis arias favoritas de la ópera *La part du Diable* de D. F. E. Auber
- Seis arias favoritas de la ópera *Régine* de Adolphe Adam
- Potpourri para flauta o violín, viola y guitarra sobre temas favoritos de la ópera *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, Oeuvre 187
- Récréations musicales: Collección de mosaicos fáciles para flauta o violín y guitarra sobre motivos favoritos de ópera, Op. 321.

Kaspar Kummer

- Amusemens para flauta y guitarra, compuesto sobre temas favoritos de la ópera *La muette de Portici* de Auber, Oeuvre 63. de la Suite oeuvre 56

Luigi Legnani

- Coro y rondó: “Pensa alla patria” de la ópera *L'italiana in Algeri* de Rossini, op. 8a
- Variaciones sobre el aria “Oh quante lagrime” de la ópera *La Donna del lago* de Rossini op. 18
- Variaciones concertantes sobre un tema original de Rossini para guitarra y pianoforte, Oeuv. 28

- Gran pot-pourri con introducción y coda sobre algunos motivos de ópera favoritos, Op. 238
- Introducción y tema con variaciones sobre un motivo de la ópera *Norma*, “cantabile y finale” para guitarra (de seis y ocho cuerdas), Opera 201

Johann Kaspar Mertz

- Opera-Revue, op. 8 (34 Fantasías sobre temas de ópera)
- Fantasía sobre motivos de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, op. 14
- Divertissement para guitarra sobre motivos favoritos de la ópera *Don Pasquale*, Oeuvre 15
- Fantasía sobre la ópera *Martha* de Flotow, op. 16
- Fantasía sobre la ópera *Die Zigeunerin* de Balfe, Op. 17
- Fantasía de la ópera *Der Prophec* de Meyerbeer, op. 21
- Pequeña fantasía sobre una melodía de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Op. 27
- Fantasía sobre temas de la ópera *Don Gionanni* de Mozart, op. 28
- Fantasía sobre la ópera *Stradella* de Flotow, op. 29
- Fantasía de la ópera *Belisario* de Donizetti, op. 30
- Fantasía de la ópera *Des Teufels Antheil* de Auber, op. 31
- Fantasía sobre la ópera *Dei Nachtwandlerin* de Bellini, op. 35
- Caprice sobre un tema favorito de C. M. von Weber, Oeuvre 50
- Fantasía sobre la ópera *Nabuco* de Verdi, op. 62
- Fantasía sobre temas de la ópera *Rigoletto* de Verdi, op. 63
- Pequeña fantasía sobre una melodía de la ópera *Il trovatore* de Verdi, Op. 86
- Fantasía sobre la ópera *La Favorita* de Donizetti, op. 87
- Fantasía sobre la ópera *Der Nordstern* de Meyerbeer, op. 100
- Fantasía sobre la ópera *Faust* de Gounod sin número de op.

Francesco Molino

- Gran pot-pourri sobre temas de Rossini, op. Sys. 47

Antonio Padiglione

- Arreglo de la Cavatina “Como per me sereno” de la ópera *La Sonnambula* de Bellini.

Johann Padowetz

- Variaciones sobre el aria “Quant je quittai la Normandie (Eh ich die Normandie)” de la ópera *Robert le diable* de Meyerbeer, Oeuvre 25
- Introducción y variaciones sobre un tema favorito de la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, Oeuvre 61
- Introducción y variaciones sobre la Cavatine: “L'amo ah l'amo e m'e pio cara” de la ópera *Montechi u. Capuleti* de Bellini

M. Paturzo

- Arreglo de la Cavatina “Casta Diva che inargenti” de la ópera *Norma* de Bellini

N. Pavlistcheff

- Gran fantasía sobre motivos de la ópera *La fiancée* de Auber, oeuvre 25

Pietro Pettoletti

- Morceaux choisis (piezas escogidas) de óperas favoritas, no. 1
- Divertimento sobre un tema de *I Capuletie ed i Montecchi* de Bellini, op. 17
- Variaciones sobre el aria “Tu venrai la sventurata” de *Il pirata* de Bellini, op. 26

Fernando Sor

- Introducción, tema y variaciones sobre el coro “Das klinget so herrlich” de la ópera *Die Zauberflöte* de Mozart, Op. 9
- Seis Arias de Coros de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart, arregladas para guitarra sola, op. 19
- Variaciones sobre el aria “Nel cor piu non mi sento” de Paisiello, op. 16

Friedrich Spina

- Variaciones sobre el aria “Tu venrai la sventurata” de *Il pirata* de Bellini, op. 31

Ph. Süßmann

- 30 potpourris sobre temas de ópera

Francisco Tárrega

- Estudio sobre un tema de Verdi
- Estudio sobre un tema de la ópera *Tannhäuser* de Wagner
- Fragmento del *Mefistofele* de Boito
- Fantasía sobre motivos de *La Traviata* de Verdi
- Fantasía sobre motivos de la ópera *Marina* de Arrieta

II. 5. 2 Música de cámara

F. A. Bodstein

- Potpourri para dos guitarras sobre temas de la ópera *La muerte de Portici* de Auber, Op. 13

I. H. C. Bornhardt

- Fantasía sobre temas favoritos de la ópera *La Cenerentola* de Rossini para Flauta, violín y guitarra, Op. 159

J. G. Busch

- 11 Fantasías. Selección sobre pedazos de óperas populares para Violín o Flauta y guitarra.
- Arreglo de 5 arias sobre *Las Bodas de Figaro* de Mozart, para flauta y guitarra
- Arreglo de 4 arias del *Don Giovanni* de Mozart, para flauta y guitarra

Mateo Carcassi

- 2 Arias de Ballet de la ópera *Moises* para guitarra y piano, Op. 28

Ferdinando Carulli

- Tres arias para dos guitarras Op. 166
- Fantaisía con variaciones sobre arias de *La gazza ladra* de Rossini: para flauta o violín y guitarra, Op. 197
- Fantasía sobre *Il pirata* de Bellini, para flauta y guitarra op. 337
- 18 Dúos brillantes y fáciles para dos guitarras sobre melodías favoritas de Adam, Bellini, Rossini, Herz, Mercadante... sin número de op.
- Obertura de la ópera *Iphigenia in Aulis* de Gluck, para flauta y guitarra
- Colección de Oberturas de ópera: 12 oberturas para violín y guitarra
- Obertura de la ópera *Die heimliche Ehe* de Cimarosa para flauta y guitarra

Francesco Castelli

- Variaciones para guitarra con acompañamiento de pianoforte ad libitum, sobre el tema "Ah perchè non posso odiarti" de la ópera *La sonnambula* de Bellini,

G. W. V. Cranz

- Variaciones concertantes para pianoforte y guitarra sobre un aria favorita de la ópera *Der Freischütz* de Weber

Anton Diabelli

- *Der Freyschütze*: Arreglo sobre la ópera romántica de C. M. von Weber, para dúo de guitarras.

Etienne Dunst

- Obertura de la ópera *La chasse du Jeune Henry* de M. Méhul, para dos guitarras

Ph. Ernst

- Aria : "Vaterland dein süsßer Name...Se amista verace e pura..." de la ópera *Tancrede* de Rossini para flauta y guitarra, No. 15
- Rondó y variaciones sobre la ópera *La donna del lago* de Rossini para flauta y guitarra, No. 16
- Duo: "Könnst ich diesen Schritt je wagen.... Se inclinassi a prender moglié" de la ópera *L'italienne à Alger* de Rossini para flauta y guitarra, No. 20

Manuel Y. Ferrer

- Fantasía sobre la ópera *Fille du regiment* de Donizetti para dos guitarras

François Fossa

- Obertura de la ópera *Didon* de Piccini, arreglada para dos guitarras

Mauro Giuliani

- Grand Potpourri para flauta o violín y guitarra op. 53 (incluye un tema de la ópera *Don Giovanni* de Mozart)
- Variaciones sobre el aria "Nel cor piu non mi sento" de Paisiello para guitarra y cuarteto de cuerdas op. 65
- Pot-Pourri sobre temas de la ópera *Tancredi* de Rossini para flauta o violín y guitarra, op. 76
- Variaciones sobre el aria "Deh! Calma, o ciel" de la ópera *Otello* de Rossini op. 101. (versión para guitarra terzina con acompañamiento de cuarteto de cuerdas)
- Variaciones sobre "Nume perdonami" de la ópera *I Baccanadi di Roma* de Generali op. 102 (versión para guitarra terzina con acompañamiento de cuarteto de cuerdas)
- Arreglo para flauta o violín y guitarra del aria "Qual mesto gemito" de la ópera *Semiramide* de Rossini
- Tres overturas de ópera en arreglo para dos guitarras: *La Vestale* de Spontini, *La Clemenza di Tito* de Mozart y *Il Pirata* de Bellini

- Cuatro overturas de óperas de Rossini en arreglo para dos guitarras: *Elisabetta*, *regina d'Inghilterra*, *La Cenerentola*, *L'Assedio di Corinto* y *La Gazza Ladra*
- Marcha con introducción de la ópera *Semiramide* de Rossini con segunda guitarra opcional

Michel Giuliani

- Grandes variaciones sobre el aria "Di tanti palpiti" de la ópera *Trancred* de Rossini, para dos guitarras, Oeuvre 1

Peter-Ernst Hüntten

- Variaciones para flauta y guitarra sobre dos arias de C. M. von Weber, Op. 25

I. Iust

- Polonesa de la ópera *Faust* para dos guitarras

Joseph Kreutzer

- Seis variaciones concertantes con introducción para dos guitarras sobre el tema "Wir winden dir den Jungfernkranz" de la ópera *Der Freischütz*, Oeuv. 6.

Joseph Küffner

- Potpourri para flauta y guitarra sobre un tema favorito de la ópera *La muette de Portici*, Oeuv. 220
- Bolero: aira del ballet de la ópera *La muette de Portici* de Auber, para guitarra flauta o violín, Oeuvre 221
- Pas redoublé, 3 Valses et 2 Galops sur des motifs favoris d'opéras français dos guitarras Op. 262
- Délassement musical, Collection de Morceaux faciles sur des thèmes favoris para guitarra y piano, Op. 322 (en 5 libros)
- Pot-pourry sobre la ópera *Euryanthe* de C. M. de Weber para flauta o violín, viola y guitarra, Oeuv. 144

Luigi Legnani

- Cavatina de Ernani de la ópera *Ernani* de Verdi, para flauta y guitarra
- Cavatina de Elvira de la ópera *Ernani* de Verdi, para flauta y guitarra
- Variaciones concertantes sobre un tema favorito de la ópera *La Cenerentola* de Rossini, para guitarra y pianoforte con acompañamiento opcional de cuarteto de cuerdas, Oeuv. 28

F. Méhul

- Obertura de la ópera *La Chasse du jeune Henrui*, para dos guitarras

Johann Kaspar Mertz

- Divertissement sobre motivos de la ópera *Der Prophet* de Meyerbeer, para Violín o flauta, viola y guitarra, Op. 32
- Divertissement sobre motivos de la ópera *Rigoletto* de Verdi, para guitarra y pianoforte, en coautoría de Josephine Mertz, Op. 60

Francesco Molino

- Tercer Nocturno para piano y guitarra sobre motivos de Rossini, op. 57

J. J. Müller

- Tres potpourris sobre varios temas favoritos de ópera para dúo de guitarras, op. 3 a 5
- Potpourris sobre temas favoritos de óperas para flauta, violín y guitarra
- Potpourri sobre motivos de la ópera. *I Puritani* de Bellini, para dos guitarras Op. 33

A. Mussi

- Sinfonía de la ópera *Giovanna d'Arco* de Verdi

J. Nagel

- Potpourri para dos guitarras sobre temas favoritos de ópera

Wilhelm Neuland

- Pequeños dúos para guitarra y piano sobre vario motivos favoritos y coros (8 temas)
- Introducción con variaciones para piano y guitarra sobre temas favoritos de la ópera *Anna Bolena* de Donizetti, op. 26

J. A. Nüske

- 12 Recuerdos de ópera para guitarra y piano

Pietro Pettoletti

- Fantasía para cuatro guitarras sobre temas favoritos de la ópera *Les Huguenots*, op. 16
- Divertimento sobre un tema de la ópera *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, Op. 17
- Fantaisie para dos guitarras sobre un tema favorito de Bellini, de Op. Sys. 22
- Fantasía para dos guitarras sobre motivos de *La Straniera* de Bellini, op. 24
- Fantasía para piano y guitarra sobre *La Dernière pensée* de Weber, op. 28
- Dúo para guitarra y piano sobre motivos de *La Somnambule* de Bellini, op. 30

- Piezas de Salón: fantasía para dúo de guitarras sobre motivos favoritos de Bellini, Oeuvre 22.

CAPITULO III

INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO

III. 1 La ópera como inspiración

El siglo XIX resulto ser una época en la que la ópera ejercía, de algún modo, un dominio total, tanto en la música italiana, como en gran parte de Europa. Algunos de los compositores más influyentes del siglo XIX, como Rossini, Verdi y Wagner, se dedicaron por entero al género de la ópera. Además se podría aseverar que la mayoría de las melodías más bellas y famosas de la historia de la música, están en la ópera. Y si bien, la ópera a significado la inspiración para que compositores dediquen obras a diversos instrumentos, los compositores de paráfrasis de ópera tuvieron que ser seducidos por los diversos temas, lo que los llevo a que una vez que habían escuchado la ópera, retenían el o los temas en la memoria para después transcribirlos o conseguían las partituras, como en el caso de Giuliani, en que el mismo Rossini le proporcionaba las partituras de sus óperas. Una vez realizada la paráfrasis, cabe la posibilidad que esa obra resultante inspirara a otra, tanto del mismo compositor, como de otro.

Pero ya que tenemos esta cascada interminable de obras para guitarra o ensambles con guitarra, es aquí donde comienzan las dudas con respecto a la interpretación del repertorio.

En la actualidad, cuando algún guitarrista decide montar una paráfrasis de ópera, no recurre a investigar el origen de la obra, lo que conlleva a obtener una interpretación insípida de la obra, debido a que se esta más preocupado por las cuestiones técnica de la misma, olvidando el origen de la pieza. Otro problema al interpretar este repertorio es la falta de gusto por la ópera. A lo largo de la carrera, me resulto difícil localizar instrumentistas que tuvieran la afición a la ópera. Las ventajas que puede ofrecernos como instrumentistas el gusto por la ópera o por el canto, se reflejan al tocar una obra, y más aun al tocar una paráfrasis operística.

Pensando en lograr una interpretación adecuada de este repertorio, recomiendo poner atención a los aspectos que desarrollo en este capítulo.

III. 2 La importancia del texto

El siglo XVIII fue punta de partida de las teorías sobre música que reflexionaban sobre la analogía entre música y lenguaje, tema que continuaría en las primeras décadas del siglo XIX. De aquí surgen argumentos sobre la reforma operística en relación a los límites de la música y la filosofía, alejándose de la práctica musical.

Había un cierto interés por que las melodías tengan una modulación de habla. La tradición humanística siempre ha preferido que la palabra lleve las riendas de la música, desde los padres de la Iglesia hasta los melodramas florentinos y los reformadores del siglo XVIII. Incluso la música instrumental se ennoblece cuando Emanuel Bach la convierte en *spreched*,¹ además de que el mayor cumplido que se le podía hacer a un instrumentista, era decirle que hace *hablar* a su instrumento. Las *speech melodies* desatan mucha curiosidad en varios países, surgidas de la Francia de mitad del siglo XVIII, tras las investigaciones sobre los orígenes del lenguaje.

El músico ilustrado de la época, consiente de las posibilidades del canto, tenía como tarea luchar con la pobre musicalidad de las lenguas evolucionadas.

La finalidad de la música era hacer perceptibles las pasiones y los rasgos de las pasiones están impresos en el lenguaje. Por ello, la melodía como parte dominante de la música, es la más adecuada para llevar la tarea de imitar las inflexiones de la voz. La melodía «expresa el llanto, los gritos de dolor, y alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones son competencia suya».² Pero a pesar de la polémica de extraer melodías a la palabra, fueron pocos los músicos del siglo XVIII que lo llevaron a la práctica. El tema toca al romanticismo alemán (Weber) y al melodrama italiano del siglo XIX, intentando llegar a la verdad sobre la importancia de palabra y la música, con todo y el rechazo a la música pura, que ira desarrollándose por su propio camino, hasta llegar a las posibilidades «parlantes» de la música instrumental.

En cuanto a la interpretación de las paráfrasis de ópera, será de vital importancia estudiar, desde el tema de la ópera (el libreto), el aria o arias que se utilizaron para la realización de las paráfrasis, hasta el contexto de la misma ópera. No debemos olvidar que es música con texto, con un mensaje, y que el compositor tomo en cuenta esto para agregarle la música.

¹ Parlante

² *Essai sur l'origine des langues*. Jean Jacques Rousseau.

Un ejemplo claro del por que debemos ponerle particular atención al texto, lo podemos ver en las interpretaciones que a lo largo del tiempo se han realizado del op. 9 de Fernando Sor, que carecen del sentido dramático de la obra original. Esta aria es usada por Mozart en la escena donde Papageno esta cercado por Monostatos y sus esclavos, es entonces cuando Papageno al tocar con sus campanillas (glockenspiel), hechiza a sus perseguidores, lo que los hace describir la sensación del hechizo.

Tabla No. 1 Letra del coro “Das klinget so herrlich”

<p>Monostatos y esclavos Das klinget so herrlich, Das klinget so schön! Lara-la, la, la, larala, la, la, la-rala! Nie hab' ich so etwas Gehört noch gesehn! Lara-la, la, la, larala, la, la, la-rala!</p>	<p>¡Qué sonidos tan magníficos, qué sonidos tan bellos! ¡Larala, la, la, larala, la, la, la-rala! ¡Nunca había oído ni visto cosa igual! ¡Larala, la, la, larala, la, la, la-rala!</p>
--	---

Esta sencillez y sentido fantasioso deberá reflejarse al tocar el tema que transcribió Sor, y solo podemos saberlo si conocemos el argumento de la ópera, como el aria en cuestión.

III. 3 La tradición al interpretar

La ópera cuenta con determinados aspectos que le dan características especiales para interpretarla.

El *Bel canto* o tradición belcantista, es una de ellas y se caracterizo principalmente por la refinada combinación tonal y la belleza del sonido. El cantante ocupaba un papel destacado dentro de la representación, puesto que el compositor le daba licencia para el adorno virtuoso, basado en la improvisación de la melodía. El *Bel canto* represento en mayor o menor medida, disgusto entre los compositores y directores, por que anteponía el lucimiento a la expresión dramática de las emociones románticas.

Otros de los aspectos operísticos se denominan con el término de convenciones, reglas determinadas por los compositores o el público del género y que a veces son imposibles de cambiar. Algunas de estas convenciones tienen relación a las arias obligadas, el tipo de recitativo o con que el público obligue a repetir algún aria. También se refieren a los argumentos, en especial a los finales. Por ejemplo, Rossini en su ópera *Tancredi*, escribió un final trágico en el que Tancredi muere, pero el público de 1813 no apreciaba los finales trágicos y hubo que escribir un final feliz. Una convención que tuvo a bien cambiar en beneficio del drama, fue el uso de la voz masculina para los personajes principales. Anteriormente y para conservar un registro agudo, los personajes masculinos eran interpretados por mujeres. Esta serie de datos varía conforme a la misma historia de la ópera y son reflejo de cada época, por lo que no debemos pasar por alto, si tenemos la intención de llevar a buen término la interpretación de las paráfrasis operísticas para guitarra.

III. 4 El *Aria*

Perfectamente definida como una composición para una sola voz o en ocasiones para dos voces, con acompañamiento de instrumentos; su origen se halla en el repertorio de los cantores de laúd del siglo XVI y figura en las cantatas y oratorios de los siglos XVII y XVIII, y en las óperas, desde comienzos del siglo XVII hasta finales del XIX, con la excepción de la ópera wagneriana. En ese contexto la cualidad melódica y lírica del *aria* forma un contraste con el *recitativo*.

La variedad de las *arias* se ha incrementado con el tiempo, pasando por el *aria de bajo eutrófico*, el *aria de obstinato*, *aria de chiesa* (de iglesia)³, hasta llegar al *aria da capo* (de estructura tripartita ABA). Hacia los comienzos del siglo XVIII, el *aria da capo* se caracterizaba por ser de dimensiones considerablemente más grandes, con un estilo virtuoso del canto y una estructura más elaborada, en la cual la sección A incluye una modulación a la dominante, antes de concluir a la tónica, y en la cual la sección B es de carácter contrastante y en una tonalidad relacionada con la tónica. La sección A suele comenzar con una introducción instrumental. Esta clase de *aria* se convirtió en el componente básico de la *ópera seria*, que por lo regular consistía en unas 20 *arias* de esa índole, conectadas con *recitativos secco*. Los convencionalismos estrictos de la

³ Destinada a ser cantada en los oficios y fiestas de la iglesia.

ópera relacionados con la doctrina de las afecciones, dio como resultado una clasificación de arias de acuerdo con las situaciones típicas de los argumentos, como el *aria dei bravura*, rápida y virtuosista para expresar pasión, venganza, triunfo u otros sentimientos semejantes; el *aria di mezzo carattere*, de tiempo moderado para expresar sentimientos tiernos; el *aria cantabile*, lenta y lírica para expresar pena o anhelo, con adornos improvisados; *aria di portamento*, con largas notas obligadas; *aria parlante*, índole declamatorio; *aria concertata*, con instrumento obligado; *aria en rondó*, a la manera del rondo; *aria estrófica*, o en estrofa, reservada generalmente a la expresión de los sentimientos ponderados; *aria continua*, de un solo movimiento y de cortas dimensiones; *aria en dos moviminetos*, sin repetición, que constituyó durante el siglo XIX, el arquetipo de la gran aria de ópera. Después de 1750 el *aria da capo* convencional fue sustituyéndose gradualmente por arias estrictas en gran variedad de formas, que mostraban más expresión individual. El aria con todas esas formas y bajo la inspiración de los grandes compositores de finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX, contenía elementos de belleza que dieron lugar a imperecederas obras de arte, que han sobrevivido al paso del tiempo, y que si aun en nuestro tiempo siguen sorprendiendo por su belleza, no es de sorprendernos que en su propio tiempo hayan sido verdaderas piezas populares, de las cuales podríamos citar el “Di tanti palpiti” del *Tancredi* de Rossini, probablemente el aria operística más famosa de su tiempo, y de la cual se cuenta la anécdota, tal vez muy exagerada, en la que un juez veneciano cansado de oírla repetidamente, acabó por prohibir a los que aguardaban turno la cantaran; o el hecho de que Verdi realizo en total intimidad los ensayos al estreno de *Rigoletto*, probablemente por tomar en cuenta la impresión provocada por sus afectos y tal vez por contagio de la melodía del aria “La donna è mobile”, que solo en la víspera del ensayo con trajes le fue presentada al tenor.

Las arias, representan en un alto porcentaje, los temas que se tomaron para las paráfrasis guitarrísticas, y su entendimiento detallado, repercutirá en el trabajo que pretendemos realizar.

III. 5 El canto de la guitarra

En apartados anteriores hemos mencionado que la guitarra ha estado ligada a la voz humana y que su sonido era adecuado para el acompañamiento del canto. Y también es

destacable que sus posibilidades musicales y técnicas son apropiadas para representar pasajes operísticos, tanto vocales como orquestales. Ahora, la guitarra tiene algunas desventajas. Al intentar interpretar paráfrasis de ópera en la guitarra, se puede estar en desventaja, ya que por muy bello que sea el sonido de la misma, solo perdura un instante, en comparación con la voz o la cuerda que pueden sostener notas con facilidad, en comparación con la guitarra. La ópera le da preponderancia absoluta a la melodía y los recursos resultantes de una técnica vocal esencial, como la emisión pura y la impostación segura de la voz, la igualdad de los registros, la flexibilidad, por nombrar algunos. El canto es sinónimo de melodía, e incluso en la música instrumental, se hace referencia a los instrumentistas que deben dar relevancia al “canto”, que es la parte que lleva la melodía.

Aun con que esto pueda parecer una desventaja, también puede representar un reto. Si tomamos en cuenta que es muy común escuchar instrumentistas o guitarristas, en particular, que están más preocupados por solo dar las notas o por tocar lo más rápido posible, las desventajas en comparación con los cantantes, podrían ser enormes. Independientemente de las diferencias de producción de sonido que podemos tener los guitarristas en comparación con los cantantes, la sensibilidad, las libertades o el autoritarismo –depende del punto de vista con el que se vea- que denotan las interpretaciones de un cantante, no son imposibles de lograr en la guitarra. Son aspectos muy propios y naturales en el cuerpo, y que se manifiestan en la música popular. La ópera ha sido considerada en nuestros tiempos como la transición entre la llamada “música clásica” y la “música popular”. Esto es muy visible en una escuela de música o conservatorio: los alumnos que proviene de la música popular desarrollan con mayor facilidad aspectos como el *rubato* o el *vibrado*; en comparación a los alumnos que comenzaron a tocar única y exclusivamente música académica, aunque siempre hay excepciones. Ahora, los guitarristas tenemos la ventaja de poder ser empleados para acompañar armónicamente a cantantes o instrumentos como la flauta o el violín, además de poder fungir como instrumento solista, y será importante tener la práctica y conocimiento de todo tipo de música, que nos enriquezca expresivamente, como la ópera.

Por otra parte, para poder recrear una interpretación histórica del repertorio, será necesario obtener una guitarra de principios del siglo XIX, una guitarra romántica, o en

su caso, una replica con un luthier que conozca la organología del instrumento,⁴ representan vetajas técnicas, al ser un instrumento de menores dimensiones que la guitarra moderna, se facilitan entre otras cosas, las extenciones y los pasajes rápidos, además de que su sonido, aunque reducido en volumen, es más íntimo y delicado.

III. 5.1 La respiración

La guitarra, al ser un instrumento de cuerda punteada, que de manera estricta, no necesita un momento para tomar aire para seguir emitiendo sonidos, como lo necesitan los cantantes o quienes tocan instrumentos de viento.

Sin embargo, la música requiere de constantes “respiraciones”, de una cierta pausa, un instante para separar frases, motivos o movimientos.

Los compositores estructuran la música de la misma forma como un buen escritor elabora un texto con sus comas, punto y coma, dos puntos, etc, y es habitual -un problema cada vez más recurrente en alumnos y maestros- que muchos músicos no hagan caso a una situación tan natural como puede ser la “respiración”.

Los cantante o instrumentistas de aliento no solo requieren de respirar para seguir tocando, sin olvidar que su respiración esta en base de un funcionamiento racional de los órganos de la respiración, como parte de una buena técnica, sino para estructurar de manera natural los distintos pasajes musicales.

Los músicos que no respiran musicalmente, corren el riesgo de que el discurso musical pierda sentido y coherencia. La practica de cantar literalmente los pasajes instrumentales, tiene resultados favorables en las interpretaciones, más aun si la música instrumental tiene como referencia un género vocal, como la ópera.

III. 6 La orquesta y la guitarra

El genero operístico tiene como gran aliado a la orquesta, el ensamble supremo de la música, colosal en todo tipo de dimensiones, calidad sonora, diversidad de color en el sonido, mezcla de timbres, enorme rango de dinámicas, etc, en comparación con la

⁴ Pág. 12

guitarra, a simple vista, puede parecer desproporcionada la comparación. Sin embargo la guitarra tiene algunas similitudes y ventajas.

La guitarra al igual que la orquesta, resulta muy adecuados para acompañar a la voz y pueden tener timbres muy parecidos. Recordemos que una de las características de las guitarra en el siglo XIX, era que los compositores intentaron imitar los sonidos de la orquesta con ella. Sin olvidar que Hector Berlioz definió a la guitarra como “una pequeña orquesta”.

Abel Carlevaro mencionaba que la guitarra nos ofrece tal variedad timbrica, que debemos pensarla como una orquesta y tratar de imitar sus colores en todo tipo de repertorio. Esta idea estaría aun más aplicada a la interpretación de paráfrasis. La ventaja que nos da la guitarra con su inmensa gama timbrica, es única, y debemos sacarle provecho. Daniel Limón⁵ hace referencia a la manera como Sor, Coste y Aguado, plasmaron en sus métodos la forma de imitar algunos instrumentos de la orquesta con la guitarra. Esta referencia puede ilustrarnos como inicio en la búsqueda de colores.

III. 7 Las indicaciones escritas y no escritas

Los compositores para guitarra del siglo XIX, también tuvieron, entre otras características, ser muy parcos en relación a las indicaciones de interpretación. Podemos constatar esta característica, gracias a las ediciones sobre facsimilares de compositores como Giuliani, Sor, Coste o Zanni de Ferranti.⁶ Por ejemplo, en el caso de Giuliani, sus indicaciones son muy básica: *p*, *f*, *mf*, *sf*, *crescendo* y *diminuendo*. Pero si revisamos sus arreglos para dos guitarras sobre oberturas de Rossini, donde sorprendentemente no encontraremos ni una sola indicación; tal vez esto se deba a que los conceptos interpretativos estaban en el ambiente de la época. Sin embargo, la ventaja de las paráfrasis, es que, los compositores de ópera eran muy meticulosos con las indicaciones interpretativas y conforme el siglo XIX fue avanzando, dichas indicaciones eran más explícitas y abundaban en la partitura. Aun cuando la música pueda darnos algunas pistas sobre cuando usar un *piano* o un *forte*. Siempre que el compositor designe una

⁵ *La Guitarra (Interpretación del repertorio, del Renacimiento al siglo XX)*. Puebla, México. Universidad Autónoma de Puebla, 1993, págs. 66-69

⁶ Idem pág. 5

indicación en una partitura, esta deberá ser el punto de partida para lograr una interpretación apegada a cada época.

III. 7. 1 El *tempo*

Para el género operístico, el *tempo* es una pieza fundamental por la diversidad de velocidades que puede tener una sola ópera, por los distintos términos usados al principio de las partituras que hacen referencia y por la aparición del metrónomo.

Por ejemplo, en una sola ópera puede haber cambios de *tempo*, como una aria pueda tener. Esto es porque una aria representa un estado de ánimo o situación dramática que se quiera representar.

Por otro lado, hasta antes de la aparición (1812) y uso del metrónomo, se utilizaban – como hasta la fecha – palabras claves para dar referencia al *tempo* que se necesitaba en determinados pasajes o piezas, como *allegro*, *andante*, entre los más conocidos y usados. Estos términos están relacionados con la trama de cada ópera y aunque se utilice un término en varias ocasiones, difícilmente será utilizado idénticamente. Por ejemplo, cuando revisaba el *Gran Pot-Pourri para flauta y guitarra, Op. 126* de Mauro Giuliani, algunos maestros al ver la indicación de *maestoso* me solicitaban un *tempo* rápido y otros un *tempo* moderado. El término *maestoso* (majestuoso) puede ser una mejor referencia para el carácter de la pieza, a diferencia de la velocidad.

Por otro lado, si tomamos como referencia las óperas de Verdi, en las ediciones de sus óperas, siempre hacen referencia del carácter y de la velocidad. Esto se debe al celo que era Verdi con sus indicaciones, razón por la cual, en el caso de Tárrega, en la *Fantasia sobre motivos de La Traviata de Verdi*, la referencia es la misma a la de los tempos de la partitura de Verdi.

III. 7.2 La articulación y el fraseo

El arte de ir liberando los sonidos, de ligarlos y graduar su intensidad, la limpieza de la articulación, la lógica del fraseo, sigue siendo en nuestros días, la base indispensable de la educación de un cantante y de la teoría y la práctica del canto.

La división del sonido vocal en segmentos distintos, asociados o no a las sílabas, se efectúa mediante la acción en combinación del velo del paladar, la lengua, los dientes y los labios, cuya conformación, variable en cada persona, influye en la nitidez de la articulación. Anteriormente, los cantantes italianos no enseñaban la articulación hasta después de educar la voz y la vocalización. La articulación difiere de la pronunciación por la peculiaridad de cada idioma y la articulación es la misma para cada lengua.

En los instrumentos de viento, la articulación consiste en una manera clara y neta de distinguir los sonidos unos de otros. Se realiza soplando de un modo bien determinado, y en los instrumentos de embocadura, mediante el movimiento apropiado de los labios.

Para los instrumentos de cuerda, las características de ataque y disminución de tonos separados o grupos de tonos y los medios por los cuales se producen, están en gran parte, en el manejo del arco. Los símbolos de la notación correspondiente a la articulación empezaron a aparecer aproximadamente en 1600, y ocurrieron en creciente atención a los detalles, en los siglos posteriores. El *staccato* y el *legato* son tal vez, las dos clases de articulación más comunes y usadas.

La guitarra tiene sus particularidades en lo que a la articulación se refiere. Los ligados ascendentes y descendentes son el mayor recurso de articulación.

Los grupos de tonos pueden articularse de manera que se perciba que constituyen frases.

Las frases se pueden definir como las secciones de una línea musical algo parecido a una oración en prosa. Se pueden distinguir típicamente por la llegada a un punto de estabilidad momentánea, como la creada por una cadencia. Por lo regular las frases se construyen de forma que demanden mayor resolución por medio de una segunda frase. En materia de ejecución, el ocuparse de la estructura de las frases de una composición, se le llama fraseo y se efectúa por medio de la articulación. La notación musical de las frases se indica –a veces- con arcos y ligaduras. Para el canto, el arte de frasear depende en gran parte de la respiración.

Las partituras para guitarra en el siglo XIX, suelen ser pocas en cuanto a las indicaciones del fraseo y la articulación, en comparación a las partituras de otros instrumentos y de ópera, para ventaja de la interpretación de las paráfrasis. Y aunque a veces el llamado “buen gusto” nos puede dar pistas de estos aspectos musicales, tener la referencia de la obra original, siempre será la mejor guía.

III. 7. 3 Dinámicas

El género operístico se caracteriza, entre muchas cosas, por utilizar los *pianos* más sutiles, así como los *fortes* más estridentes. Definitivamente, la guitarra no cuenta con el sonido en cuanto a volumen, de la voz y la orquesta. Ahora bien, uno de los problemas y características de un guitarrista, es su sonido, la empresa de sonar lo más fuerte que se pueda sin sonar “feo”, tiene como referencia una buena técnica. Además del adecuado movimiento de los dedos de la mano derecha, ya sea con el toque tirado o apoyado, todos los ejercicios técnicos podrían ir acompañados de reguladores de volumen. Otra recomendación que da muchos resultados, es hacer música de cámara con otros instrumento, y mejor si se trata de instrumentos que superan el volumen de la guitarra. La clave será mantener un nivel de relajación, por medio de la respiración continua y la posición descansada del cuerpo, para evitar las “temidas” tensiones que conlleven a una lesión.

III. 7. 4 El *rubato*

El *rubato* esta relacionado a un tema crucial hasta nuestros días, el llamado “buen gusto”.

El ampliar levemente el tempo a algunas notas donde se quiere expresar languidez, ternura o tristeza, es lo que llamamos *rubato*. Esto no querrá decir tocar más o menos notas de las que contiene un compás. Sino robar a una nota una parte de su valor y trasladarlo a otra y también puede ser conveniente su empleo en las sucesiones disonantes.

En cuanto a la ópera, la ejecución *in tempo rubato* o el *rubamento di tempo* era practicado por los cantantes italianos y consistía en retardar ligeramente el ataque de ciertas notas, sin que el movimiento de la orquesta se modificara. Este efecto que parece mantener en suspenso la melodía, cuando se hace con buen gusto, contribuye a la expresión. Sin embargo, el exceso de su empleo puede llevarnos a tener una irregularidad en el tempo, que pueda desesperar a quien dirige la ejecución, o incluso al oyente.

Este tempo elástico y flexible puede permitirnos ligeros acelerandos y ritardandos, de acuerdo a las demandas de expresión y podemos usarlo afectando solamente a la melodía o a toda la textura musical.

La ejecución correcta del *tempo rubato* exige grandes aptitudes críticas y un alto grado de sensibilidad.

Al cumplir con estas condiciones no se tendrán dificultades para moldear obras con total libertad sin mostrar huellas de limitaciones, siendo capaz de manejar cualquier clase de pasaje. No debemos olvidar que la sola práctica no será suficiente, pues sin la sensibilidad adecuada, no se logrará un *rubato* correcto. Una vez que la melodía comienza a seguir el compás servilmente, se pierde la esencia del *rubato*. Cuando los cantantes –muy en especial- o instrumentistas están acompañados, es más fácil introducir el *tempo rubato* con facilidad, que cuando se es solista.

III. 8 El Análisis musical

La interpretación profesional de una obra musical, demanda el total dominio de la misma, pasando por saber como fue estructurada. El análisis musical de una obra puede determinarnos muchos aspectos. La época, el estilo, la forma, las divisiones, los recursos de composición, la textura musical, etc, son aspectos que se deben dominar y saber de cada obra, si perseguimos una buena interpretación de la misma.

El análisis musical puede realizarse de lo general a lo particular, localizando el periodo musical y la forma.

La particularidad que tienen las paráfrasis, es que el análisis es doble: la obra u obras originales empleadas y la paráfrasis resultante. Si tomamos en cuenta que la música fue trasladada a la guitarra, es muy común que haya cambios de tonalidad, de registro, de tempo, de fraseo, de articulación, que se le agreguen o le quiten notas, incluso pasajes completos; todo en beneficio de la interpretación. Dependiendo de lo amplio que pueda ser el análisis, al igual que los temas expuestos con anterioridad, contribuiremos a obtener un excelente resultado en esta empresa.

III. 9 Las Digitaciones

Para digitar una pieza en la guitarra debemos tomar en cuenta el resultado que quieres obtener como interprete. Odair Assad menciona que “la digitaciones van de

acuerdo con el grado de expresividad que quieras o necesites obtener”. Y confundimos que las digitaciones solo deben determinar facilitar técnicamente una obra.

Para el caso de las paráfrasis, las partituras –salvo contadas ocasiones- carecen de digitaciones y la prioridad en ellas es la melodía, de tal forma que las dificultades pueden ser varias: saltos grandes de posición, cortar las frases, apagar notas, cambios abruptos de timbre, ruidos, posiciones fijas que exigen mucha fuerza, tan solo por enumerar algunas. Y si a esto le agregamos que este repertorio exige cierto virtuosismo, la dificultad esta garantizada.

Cuando abordamos una obra, cualquiera que esta sea, debemos estructurar las digitaciones en varios sentidos y tomar la mejor decisión en beneficio de todo el contexto. Conservar las melodías en una sola cuerda, la posibilidad de repartir dedos en la mano derecha para conservar el timbre, cuidar el *legato*, no tenerle miedo a las digitaciones en posiciones altas del diapasón, homogeneizar el sonido al usar notas pulsadas y al aire en una melodía, pueden ser algunas de las recomendaciones a tomar en cuenta para una digitación, pero dependerá de la pieza, las particularidades que esta requiera.

III. 10 Las interpretaciones grabadas

Las referencias sonoras y visuales con las que contamos gracias los discos y videos, son de gran ayuda para comprender el mundo de la ópera, si tomamos en cuenta que, si existe un género que guarde celosamente sus convenciones interpretativas, es la ópera. Las demostraciones y realizaciones de grandes maestros, como parte de su empeño, experiencia y estudio, pueden ayudarnos a completar nuestro ingenio y libertad para realizar interpretaciones propias. Aprender de personalidades como las sopranos María Callas (1923-1977), Renata Tebaldi (1922) y Joan Sutherland (1926); mezzosopranos de la calidad de Federica von Stade (1945), Marilyn Horne (1934) y Cecilia Bartola (1966); tenores de la talla de Enrico Caruso (1873-1921), Giuseppe Di Stefano (1921) y directores como Carlo Maria Giulini (1914), Nikolaus Harnoncourt (1929), Claudio Abbado (1933), etc, por nombrar a algunos, por medio de sus grabaciones, resulta muy similar a tomas una clase magistral.

Ahora bien, la ópera es dráma, y por lo tanto, es referencia obligada verla, como puede ser por medio del video, pero nada se compara con estar en un teatro de ópera y vivir la experiencia. La ópera hay que llorarla o reirla, no por nada fue el espectáculo más importante por más de dos siglos.

CAPITULO IV OBRAS COMENTADAS

Las obras que comento a continuación, son las mismas que interpretaré en el examen práctico de mi examen profesional, siendo la muestra más palpable de esta investigación y cada una de ellas muestra de manera particular los aspectos más importantes a considerar para lograr una interpretación histórica del repertorio.

IV. 1 Introducción, Tema y Variaciones sobre la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart, op. 9 de Fernando Sor

El singspiel *Die Zauberflöte* fue el último estreno de Wolfgang A. Mozart, quien dirigió las primeras representaciones, muriendo cuando la obra aún se encontraba en cartel. Está dividida en dos actos y su libreto es obra de Emanuel Schikaneder. Se estrenó en el Theater an der Wien de Viena el 30 de septiembre de 1791.

El argumento de esta obra ha sido muy controvertido, por su desordenado entramado y su aparente falta de sentido y es una apología encubierta de la masonería. La historia se desarrolla en antiguo Egipto. Tamino y Papageno, engañados por la Reina de la Noche, emprenden el rescate de Pamina, prisionera del malvado mago Sarastro. El inicial traslado físico se convierte en un viaje interior, Sarastro se revela como un sabio espiritual y justo, la Reina de la Noche como un ser irracional y perverso.

La música de toda la ópera es de una extraordinaria calidad y variedad conformando una de las partituras más admirables de la música europea.

A pesar de la simbología masónica que utiliza Mozart, es considerada una fábula cargada de símbolos, una fantasía vistosa y sin conexiones directas con la realidad que nos rodea.

Fernando Sor toma como tema el coro de Monostatos y sus esclavos “Das klinget so herrlich” (¡Qué sonidos tan magníficos!)¹, que cantan tras quedar hechizados por la mágica melodía que toca Papageno en sus campanillas (glockenspiel), provocando que se marchen bailando contra su voluntad, y forma parte del final del acto I.

¹ El título del aria, aparece en la portada de la edición original de la obra de Sor en italiano como: *O cara Armonia*.

Mozart elaborado la melodía en dos periodos, repitiendo el segundo a tres voces (Ver figura 4.1) con acompañamiento de glockenspiel y cuerdas, claro ejemplo de la perfecta sencillez mozartiana.

Sor conserva la dirección de la melodía, aunque en algunos lugares la conduce en sentido contrario, acompañándola con un ostinato en la segunda cuerda, como imitando al glockenspiel, además de que la transporta a la tonalidad de Mi mayor, para mayor comodidad en la guitarra. (Ver figura 4. 2)

Figura 4. 1 Tema original del aria “Das klinget so herrlich” de la ópera la *La Flauta Mágica*

Figura 4. 2 Elaboración de Sor a al aria “Das klinget so herrlich” de la *Flauta Mágica* de Mozart

Las variaciones de Sor, que han llegado a ser una de las obras más representativas del repertorio en la actualidad, fueron editadas el 1 de Mayo de 1821 en Londres, tres años más tarde de la primera gran representación de *La Flauta Mágica* en la ciudad del Támesis, y están dedicadas a Carlos Sor, hermano del compositor. Constan de una introducción elaborada por Sor de contenido dramático, la exposición del tema, cinco variaciones y coda.

Tabla No. 2 Estructura de la Introducción y Variaciones sobre un tema de ópera *La Flauta Mágica* de Mozart, op. 9 de Fernando Sor

No. de compases	1 a 24	25 a 40	41 a 56	57 a 72	73 a 89	90 a 106	107 a 123	124 a 146
Estructura y compases	Introducción 4/4	Tema Motivo anacrucico con acompañamiento e dieciseisavos 2/4	1ª. Variación Presenta el tema de manera ornamentada cromáticamente en forma de ligados y escalas 2/4	2ª. Variación Utiliza la cabeza del tema en modo menor y en un registro grave 2/4	3ª. Variación Utiliza el tema en un registro medio acompañado de contracantos 2/4	4ª. Variación Toma el motivo en forma de octavas, terceras y acordes arpegiados 2/4	5ª. Variación Muestra el tema acompañado por un ornamento sobre la segunda cuerda en forma de tresillos 2/4	Coda final Presenta diversos arpeggios y escalas a gran velocidad 2/4
Tonalidad	Mi menor con cadencia al V grado	Mi mayor	Mi mayor	Mi menor	Mi mayor	Mi mayor	Mi mayor	Mi mayor

La interpretación de esta obra podría parecer muy elemental: definir bien el tema y pasajes virtuosísticos. Para lo cual, interpretarla con una replica de guitarra romántica, así como la mayoría del repertorio, resulta facilitar la dificultad de las obras. Sin embargo, la referencia del tema operístico, nos ofrece más posibilidades. La introducción a manera de obertura, con una carga dramática profunda y contrastante al tema, requiere de gran sonoridad en el inicio, sutileza al comenzar las frases siguientes contraste en las voces del final. En relaciona al tema, el *tempo* deberá ser más apegado al aria original y con un *crescendo* (que no esta marcado en el facsímile) que culmine en el compás 6 para iniciar el *decrescendo* hasta el compás 8. Las variaciones 1, 4 y 5, deberán ser una gran muestra de virtuosismo, pero si dejar de lado la delimitación sutil de las frases, donde, de ser cantantes haríamos gala del bello sonido de nuestra voz, dejando sonar un poquito más las notas más altas. A diferencia de las variaciones 2 y 3, de carácter meditativo, misterioso y lírico.

IV. 2 Cavatina “Di tanti palpiti” de la ópera *Tancredi* de Rossini para voz y guitarra Op. 79 de Mauro Giuliani

El interés por *Tancredi*, melodrama heroico representado por primera vez el 6 de Febrero de 1813, en el Teatro La Fenice de Venecia, se centra por el significado de la ópera como etapa de la evolución de los procedimientos de Rossini y el problema del modo en que la ópera debe terminar. Pero antes de esos cuestionamientos, la atracción estética específica puede definirla como una ópera original, bella, limpia, lírica, con predominio de tonalidades mayores.²

Basado en el *Tancrede* de Voltaire (1760), el libreto de Gaetano Rossi simplifica y al mismo tiempo desdibuja la obra. Situada en Siracusa (Sicilia) en el año 1005. Los sarracenos asedian a la ciudad; Argirio, seño de Siracusa, ha puesto fin a la guerra que le enfrentaba con Orbazzano, un noble siciliano, arreglando el matrimonio de éste con Amenaide, su hija. Espera que con la unión de fuerzas podrán repeler el ataque musulmán. Pero Amenaide está enamorada de Tancredi, héroe de Siracusa (papel para mezzosoprano);³ una complicada trama lleva a que los amantes sean sospechosos de traición. Amenaide es encarcelada, e incluso su enamorado la cree culpable; Orbazzano muere a manos de Tancredi, quien, cuando los sarracenos inician un fuerte ataque, encabeza la defensa, derrotando definitivamente al enemigo. Como consecuencia, se aclara la inocencia de Amenaide y la pareja puede reunirse felizmente.

El cavatina⁴ “Di tanti palpiti” de la ópera *Tancredi* de Gioacchino Rossini, es el número con el que se presenta Tancredi confesando el amor que le tiene a Amenaide (Ver tabla No. 2), y fue probablemente el aria operística más famosa de su tiempo, siendo silbada y cantada por las calles de toda Europa.

Tabla No. 3 Letra del cavatina “Di tanti palpiti” de la ópera *Tancredi* de Gioacchino Rossini

Di tanti palpiti	De tal golpeo de mi corazón
E tante pene,	De tales sufrimientos
Dolce mio ben,	Mi dulce querida

² Sólo la escena de la prisión de Amenaide ha sido volcada en una tonalidad menor, do menor, que para Rossini significaba la tonalidad de la obscuridad y del encarcelamiento, aunque el aria misma está en tonalidad mayor.

³ Como parte de las convenciones operísticas de la época, los heroes varones eran interpretados por voces femeninas, para conservar en los personajes principales, las voces agudas.

⁴ La Cavatina es un aria para una sola voz, muy melodiosa y sin segunda parte, a diferencia del *aria da capo* y comúnmente es empleada para que el personaje principal se presente por primera vez.

Spero mercè.	Espero su misericordia
Mi rivedrai,	Usted me verá otra vez
Ti rivedrò,	Yo la veré otra vez
Ne tuoi bei rai	tomaré el sol en los rayos
Mi pascerò.	hermosos de sus ojos
Deliri, sospiri,	Delirio, suspiros,
Accenti, contenti	Acentos, placeres
Sarai felice,	Usted será feliz,
Il cor mel dice,	mi corazón me dice,
Il moi destino	Mi destino
Vicino a te.	Es vivir cerca de usted.

Giuliani utilizo esta aria para hacer su Opus 79, que transporta de Fa Mayor a Sol Mayor para su arreglo con acompañamiento de guitarra. (Ver anexo II y figura 4. 3)

The image shows a page of an orchestral score for the aria "Di tanti palpiti". The score is in 3/4 time and marked "Moderato". It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in D, Bassoon), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello and Double Bass), and a Cor Anglais. The woodwinds have "Solo" markings and dynamic markings like [p] and [a.2]. The strings play a rhythmic accompaniment with "pp" dynamics. A large handwritten "4" is visible in the Cor Anglais part.

Figura 4. 3 Partitura orquestal de la cavatina "Di tanti palpiti"

Aunque Giuliani conserva la textura del acompañamiento de la versión original, agrega una tercera a la voz en el acompañamiento de la guitarra (Ver anexo II) y elimina los compases 98, 99, 100 y 101 de la versión original. (Ver Figura 4. 4)

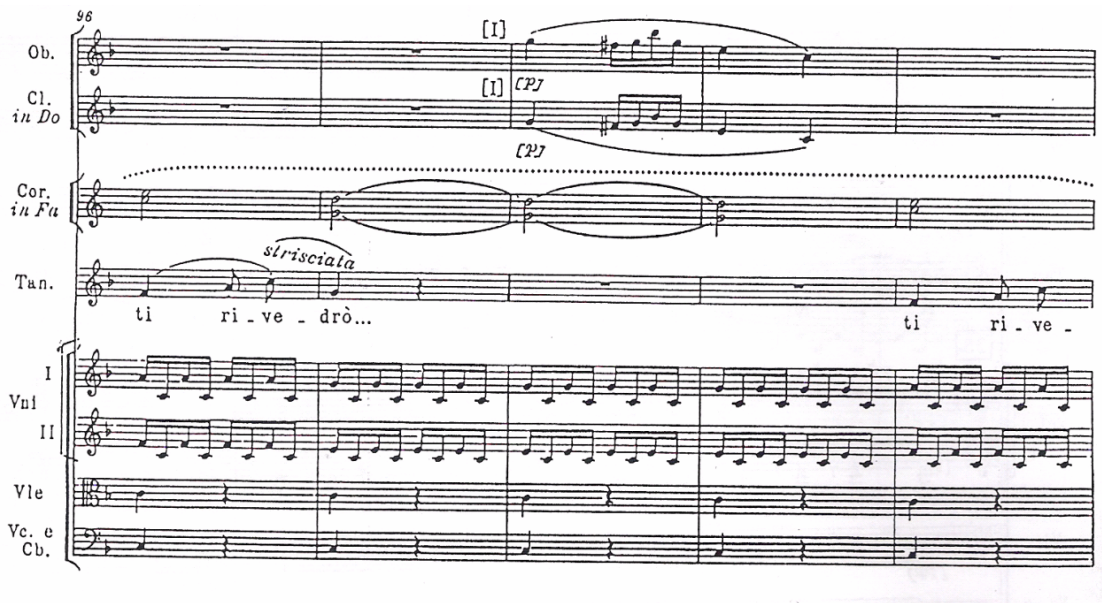


Figura 4. 4 Score de la partitura del aria “Di tanti palpiti”, donde se muestran los compases que con considero Giuliani para su arreglo.

En la voz, Giuliani nos muestra que también sabía elaborar florituras y colotaduras, variando el aria a la manera de Rossini. El aria original repite el tema una vez de forma variada y elabora una coda para su final. El arreglo de Giuliani nos deleita con dos variaciones a la manera del tema original y dos elaboraciones más a la manera de *Bolero*, con una coda final

Tabla No. 4 Estructura del arreglo de “ Di tanti palpiti” de la ópera *Tancredi* de Rossini para voz y guitarra Op. 79 de Mauro Giuliani

Compases	1 a 8	9 a 32	33 a 56	57 a 80	81 a 103	104 a 126	127 a 135
Estructura y compases	Introducción Compás partido	Tema A	1ª. Variación vocal en tresillos	2ª. Variación vocal en dieciseisavos	Bolero A	Bolero B	Coda final
Tonalidad	Sol mayor	Sol Mayor	Sol mayor	Sol mayor	Sol mayor con inflexión al III grado regresando a la tonalidad original	Sol mayor	Sol mayor

Ésta no fue la primera, ni última vez que Giuliani tomaría prestada dicha aria, la cual también encontraremos en el Pot-Pourri sobre temas de la ópera *Tancredi* de Rossini, para flauta o violín y guitarra opus 76, y que después elaboraría como tema y variaciones en su opus 87 para guitarra sola.

El trabajo de Giuliani, que cuenta además con un acompañamiento alternativo para piano, fue publicado el 1 de Mayo de 1817 en Viena, tan sólo cuatro años después del estreno de la ópera *Tancredi*, y fue dedicada a un cantante aficionado que participó en un concierto con Giuliani: Joseph Antoine de Bridi.

No puedo imaginar mejor manera de aprender a interpretar este repertorio, si no acompañamos a cantantes. La atención que esto merece, por las libertades naturales y a veces exageradas que se pueden tomarse los cantantes, son muy representativas del género, y nos ayudan a elaborar los fraseos y articulaciones para una obra instrumental. En cuanto a la guitarra, debemos poner atención al acento del último octavo del compás 80 de la introducción original (Ver figura 4. 3), ya que Giuliani no lo pone en su arreglo. Así como al *crescendo* de la segunda sección del tema y el *fp* del *bolero*, que deberá ser muy claro. El balance sonoro pone a prueba la sonoridad del instrumentista, ya que el rol principal de la guitarra solo dura los 8 compases de la introducción, pero deberá hacerse notar a lo largo de la obra, para que no se oiga vacía la obra.

IV. 3 Gran Pot-Pourri para Flauta y Guitarra, Op. 126, sobre temas de Rossini, Donizetti y una canción popular de Nápoles de Mauro Giuliani

En el Gran Pot-Pourri, como su nombre lo indica, Giuliani utilizó cuatro temas identificados de esta manera:

- Un Allegro de la ópera *Zelmira* de Rossini.
- Un Andante de la ópera *Semiramide* de Rossini.
- Una canción popular napolitana “Mannaggia Pullece”.
- Y un Maestoso de la ópera *Alfredo il Grande* de Donizetti.

La ópera *Zelmira* de Rossini fue estrenada el 16 de Diciembre de 1822 en el Teatro San Carlo de Nápoles, ópera seria de su etapa napolitana, con excelente orquestación, brillante escritura vocal, delicada y de un lirismo arrollador.

En *Semiramide*, estrenada el 3 de febrero de 1823, en el Teatro la Fenice de Venecia, Rossini compuso una partitura en donde las florituras y ornamentaciones vocales llegan al paroxismo, afectando incluso a las voces de bajo.

La ópera *Alfredo il Grande* de Donizetti fue estrenada el 2 de Julio de 1823 en el teatro San Carlo de Napoles. Con una gran carga de belcantismo romántico, por ser de sus primeras óperas, pero llena una inspiración genial. Sobre le tema que utiliza Giuliani sobre esta ópera, es un claro ejemplo de la repetición constante de las formulas de Donizetti, repitiendo arias en diversas óperas, como en el caso del tema de este pot-pourri, el cual repite con gran resultado en la ópera *La fille du régiment*, 17 años más tarde.

Tabla No. 5 Estructura de el Pot-Pourri para Flauta y Guitarra, Op. 126, de Mauro Giuliani

Compases	1 a 62	63 a 145	146 a 169	167 a 231	232 a 262	263 a 303
Estructura y compás.	Introducción Compás Cuaternario	Tema A de la ópera <i>Zelmira</i> con dos variaciones y puente en 4/4	Tema B de la ópera <i>Semiramide</i> con puente 4/4	Tema C de la canción popular napolitana con dos variaciones y puente 2/4	Tema D de la ópera <i>Alfredo il Grande</i> 4/4	Final (coda) 4/4
Tonalidad	Do mayor	Do mayor con inflexión a Sol # mayor y cadencia al V de fa menor	Fa menor con inflexión al V de Mi b mayor	Mi b mayor con inflexión al V de do mayor	Do mayor	Do mayor

La obra esta escrita para guitarra “chitarra di terza”⁵ y aparece en la tonalidad de La mayor y la flauta esta en el tono real: Do mayor.

El Pot-pourri inicia con una introducción⁶ dividida en dos partes, con una coda que queda sin resolver para llevarnos al primer tema. El Allegro de la ópera *Zelmira* de Rossini, también desarrollado por Giuliani en Do Mayor, lo hace tema y variaciones, con una primera variación en donde la guitarra toma el papel principal, para dejar la segunda variación al lucimiento de la flauta, que después de un puente donde modulará a la tonalidad de Fa Menor, nos conducirá al segundo tema.

El Andante de la ópera *Semiramide* de Rossini, es tomado del aria “Deh! ti ferma” de Assur (papel para bajo-barítono o barítono) casi textual al original, (v. figuras 4. y 4.) con diferencia del final, donde encontramos una preparación a la tonalidad de Mi Bemol Mayor, que utilizará el tercer tema.

Figura 4. 5 Comienzo del aria “Deh! ti ferma” de la ópera *Semiramide*

La Canción popular de Nápoles “Mannaggia Pullece” (que pareciera ser un chiste de Giuliani, porque significa “Vete al diablo, mosca”), es elaborada, una vez más, en tema

⁵ p. 24.

⁶ Aunque este trabajo de Giuliani pareciera totalmente italiano, la introducción cuenta con elementos (el pasaje de los tresillos) que tiene relación con el famoso Septeto, opus 20 de Beethoven, y que también se encuentran en trabajos anteriores de Giuliani.

y variaciones, sólo que ahora la melodía del tema estará a cargo de la guitarra y dividirá el rol protagónico en dos variaciones, la primera para la guitarra utilizando el recurso técnico de los armónicos y la segunda para la flauta. En un último puente, modulará a la tonalidad original (Do mayor), donde surge el cuarto tema. El Maestoso de la ópera *Alfredo il Grande* de Donizetti esta seguido del grandioso final al puro estilo de las óperas de aquel tiempo. Sin embargo, es este último tema, el que nos lleva a cuestionar la fecha de gestación del Gran Pot-Pourri, ya que al parecer, Giuliani interpretó un Pot-Pourri sobre motivos de Rossini, el cual podría ser el opus 126, el 4 de Abril de 1823, tan sólo tres meses antes del estreno de la ópera *Alfredo il Grande* de Donizetti (estrenada el 2 de Julio de 1823, en Nápoles). Tal vez Giuliani tuvo un avance de la ópera directamente de Donizetti; o posiblemente lo insertó después para la versión de su primera publicación en 1827 y no en la que tocó en 1823; o claro, cabe la posibilidad de que el trabajo que tocó en 1823 no sea el opus 126.

Esta obra representa el mejor ejemplo de la reducción de acompañamientos operísticos. En ella tendremos que centrar nuestra atención a los bajos con figura de cuartos, que se acompañan de una figura similar de silencio. Apagar esas notas de manera sutil y exacta, imitan a la perfección la sonoridad del contrabajo. (Ver anexo III en el tema de *Zelmira*). Para la sección del tema de *Semiramide*, Giuliani duplica el arpeggio de tresillos, (Ver figura 4. 6) variando las notas del arpeggio original, dejando la sensación de un segundo bajo en el la5, como en el original – en otra tonalidad- con el fa5. (Ver figura 4. 5)



Figura 4. 6 Arreglo de Giuliani al acompañamiento del aria “Deh! ti ferma” de la ópera *Semiramide*

Para el tema de *Alfredo il Grande* de Donizetti, la prioridad será el ritmo, a manera de marcha, para dejar el lucimiento virtuosístico a la coda final. (Ver anexo III)

De manera contraria al acompañar cantantes, ser acompañado por la cuerda, nos da la oportunidad de ser el protagonista, como si fuéramos la *prima donna* de la ópera. De tal manera que será nuestro turno para darnos libertades y someter a nuestros acompañantes. Pero corremos peligro de perdernos en la sonoridad de la cuerda. Para fortuna, Giuliani identifica el tema a manera de acordes, para obtener una mejor sonoridad. (Ver figura 4. 7) Pero el punto neurálgico de la obra, será el adecuado uso del *rubato*, incluso en las variaciones, que aunque son difíciles y brillantes, no son muy rápidas. (Ver anexo IV)

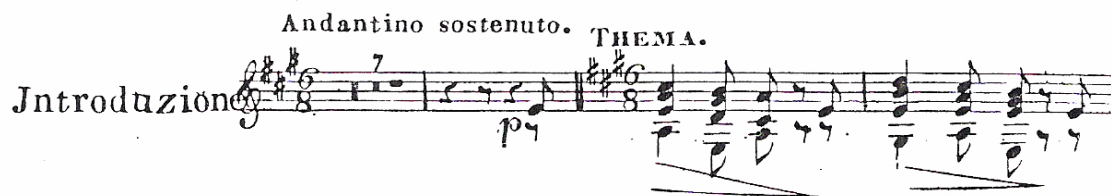


Figura 4. 7 Cabeza del tema de las Variaciones sobre el aria “Del! Calma o ciel” de la ópera *Otello* de Rossini, Op. 101

IV. 5 Obertura de la Ópera *La Cenerentola* de Rossini, en transcripción para dos guitarras de Mauro Giuliani

Las Oberturas⁷ Rossinianas han tenido importancia como piezas independientes del título operístico al que precedían, tanto en salas de concierto como en estudios de grabación.

Rossini empezó a experimentar en la forma de la obertura desde 1806. A partir de su ópera *Demetrio e Polibio*, comenzó a ser costumbre presentar una obertura como prefacio de sus óperas. Aunque también bajo varios períodos de su vida creativa, excluyó o lo adaptó a manera de incluir marchas o movimientos corales. En otros períodos organizó las oberturas con imaginación y sentido pragmático. Y también a veces adaptaba oberturas o les asignaba otro destino.

La forma de la obertura de rossiniana incluye una introducción lenta, los temas primero y segundo, una recapitulación y coda. El conjunto entero es una reducción funcionalmente elegante de un movimiento en la forma sonata clásica, transformado por Rossini por su calidad sobresaliente de su invención. Es importante mencionar que en las Oberturas de Rossini destacan fundamentalmente el irresistible sabor de los temas en *allegro*, el impulso sutil de los ritmos, el brillo de la orquestación, así como la belleza de sus melodías. Sus segundos temas están normalmente en la dominante, o en su relativo mayor cuando el primer tema está en menor, como sucede en *El babero de Sevilla* y *La gazza ladra*. Otro aspecto a mencionar es la calidad y diversidad de los comienzos, el crescendo y la orquestación. El celebrado crescendo rossiniano fue tomando de la práctica del período clásico. El crescendo que utiliza Beethoven en el principio del desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía *Pastoral*, con un movimiento rítmico superpuesto y armónico en un período de 24 compases, es un ejemplo estructural básico usado por Rossini. Además, Rossini logra una estabilidad armónica con su dominio de la tónica y con el recurso de la súbita caída del *piano* al *pianissimo*, es notable la percepción diestra de la estructuración rossiniana del crescendo, dinámica e instrumentalmente, a medida que va agregando progresivamente

⁷ La Obertura es la pieza instrumental que sirve de introducción a las obras dramáticas u obras vocales mayores. Los compositores de ópera comenzaron a utilizar piezas introductorias a partir del siglo XVI. Estas oberturas operísticas primitivas también denominadas *sinfinias*, eran muy cortas. La obertura evolucionó hacia una introducción estrechamente vinculada a toda la partitura de la ópera, desde el punto de vista de la atmósfera o el tema, como en las últimas óperas de Mozart, aumentando en importancia dramática hacia el siglo XIX, hasta ser desbancada por el preludio wagneriano que representaba y simbolizaba la idea fundamental de toda la obra.

la textura de los instrumentos de viento y percusión, preservando la claridad y el brillo de la paleta orquestal.

Giuliani, hizo arreglos para dos guitarras de cuatro overturas de Rossini:

- *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Isabel, reina de Inglaterra, misma obertura que Rossini utilizara para su ópera *Il Barbiere di Siviglia*, y que es como la conocemos actualmente)
- *La Cenerentola* (La Cenicienta)
- *L'Assedio di Corinto* (El asedio de Corinto)
- y *La Gazza Ladra* (La urraca ladrona)

Estos arreglos fueron publicados por Ricordi en Milán, cerca de Julio de 1830, esto es después de la muerte de Giuliani en 1829.

La ópera *La Cenerentola ossia La Boitá in trionfo* (La Cenicienta o el triunfo de la bondad), de G. Rossini, esta basada en el *Cendrillon* de Charles Perrault (1697), y fue estrenada en el Teatro Valle de Roma el 25 de Enero de 1817, y es una de las obras maestras de Rossini.

La Obertura de *La Cenerentola* tiene una estructura básica de *forma-sonata*.

Tabla No. 7 Estructura de la Obertura de la Ópera *La Cenerentola* de Rossini

Compases	1 a 31	32 a 128	129 a 208	209 a 305	306 a 380	381 a 387
Estructura y compás.	Introducción Compás cuaternario en toda la obra.	Exposición Tema A con puente y Tema B	Elaboración I	Reexposición	Elaboración II	Coda final
Tonalidad	Re mayor	Re Mayor con inflexión a La Mayor	La Mayor	Re Mayor	Re Mayor	Re Mayor

La Obertura comienza en su introducción, con unas frases meditativas y ligeramente melancólicas. Viene luego un breve episodio en el que el ritmo se agita momentáneamente, un pasaje más moderado y un fragmento de ritmo saltarín. Finalmente esa frase llega a una conclusión con cuatro solemnes acordes y la obertura entra a la exposición del tema A o *allegro*, sección animada y graciosa, que adquiere una dinámica de *crescendo*; pero a continuación empieza un nuevo episodio, el tema B

en la dominante, presidido por hermosas frases contestadas socarronamente. Aquí inicia, luego, el célebre *crescendo*, amplio de fraseo y concepción a manera de elaboración. La idea celular se va repitiendo y aumentado, hasta que un extenso *pizzicato* introduce una idea distinta antes de reemprender la reexposición, a la manera de Forma Sonata, ya que el segundo tema se repite en la tonalidad del primero. Vuelve a sonar el célebre *crescendo* ahora en la tónica, seguido de la corta coda conclusiva que cierra esta pequeña pieza de concierto, siempre agradable de escuchar.

Giuliani logra un arreglo casi sin cambios, de no ser por algunos motivos variados por la dificultad técnica, como en puente del tema A, en la guitarra II, (Ver anexo V) y el final, donde elimina 8 compases de arpeggios virtuosísticos, 7 compases antes del final de la obertura. (Ver figura 4. 8)

The image displays a musical score for the final section of an overture. The score is arranged in two systems. The first system includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. S_b), Bassoon (Fg.), Horn in B-flat (Cor. M_b), Trumpet in B-flat (Trb. M_b), Trombone (Trbu.), Trumpet (Tp.), and Gong/Cymbal (G.C.). The second system includes Violin (Vni), Viola (Vla), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score shows a transition from a more melodic and harmonic section to a section with more rhythmic activity, particularly in the string and woodwind parts.

Figura 4. 8 Sección del final de la obertura que Giuliani omitió.

La partitura de la segunda guitarra tiene un compas de más en la introducción, después del compas 29 (Ver anexo V, pág. 140 ultimo compas de la hoja), y le falta un compas de silencio, después del segundo compas de la quinta hoja. (Ver anexo V, pág. 144).

En el pequeño puente antes de pasar al tema B, compas 90, la orquesta hace uso del *pizzicato*, que la guitarra puede imitar muy bien en esta versión, aunque no este indicado por Giuliani.

Resulta de vital importancia comparar la partitura orquestal con la reducción de Giuliani, por la falta de indicaciones, imitar los sonidos de los diversos instrumentos y la búsqueda de dinámicas grandes y repetidas, en especial en la sección del famoso *crescendo*.

IV. 6 Fantasía sobre motivos de *La Traviata* de Verdi de Francisco Tárrega

La Traviata que fuera estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia, el 6 de marzo de 1853, no solo sigue siendo a siglo y medio de distancia, una de las óperas más populares de Verdi, sino también una de las más perfectas de toda su producción.

Después de 17 óperas, que respondían a los temas más o menos habituales del temprano romanticismo italiano (con excepción de *Stiffelio*, flojo en su tema) como el de las obras de Donizetti y Bellini, así como a las óperas serias de Rossini. Con *La Traviata* Verdi dio un paso gigantesco en la definición del drama musical. Verdi escogió por primera vez un tema de la actualidad, renunciando a la temática histórica, atacando la hipocresía social reinante y dando al público burgués que aplaudía sus obras un bofetón moral: la protagonista de su ópera no era una dama noble, ni siquiera una muchachita ingenua como la Gilda de *Rigoletto*, sino una prostituta –de lujo, pero prostituta al fin- y por si fuera poco, aquejada por la enfermedad del siglo XIX, la cual sólo se menciona en voz baja y con horror: la tisis. Con esta ópera, Verdi abrió definitivamente las puertas al realismo, que acabaría generando el movimiento *verista*, que pretendía representar, a través de la ópera, la vida tal cual es; aunque la intención de Verdi esta más relacionada en buscar nuevas tipologías de personajes, que en reflexionar sobre la sociedad de la época.

Basada en la novela y drama *La Dame aux Camélias* (*La dama de las Camelias*)⁸, de Alejandro Dumas (hijo) y adaptada por Francesco Maria Piave, la historia se desarrolla en el París de mediados del siglo XIX, mientras transcurre una fiesta que ofrece Violeta Valéry (célebre cortesana, papel para soprano ligera de coloratura en el primer acto y lírico-spinto en los tres restantes), gravemente enferma, surge el amor entre el joven Alfredo Germont (Joven burgués, papel para tenor lírico o lírico ligero) y la anfitriona. La pareja se instala en una villa próxima a París; en ausencia de Alfredo, el padre de éste, Giorgio Germont (papel para barítono lírico) ruega a Violeta que acaben con su escandalosa relación. Violeta termina por acceder y, sacrificándose por el bien de su amado, tras una dolorosa despedida se va de la casa, dejando una frívola carta con el ánimo de ocultar las verdaderas razones de su proceder. Alfredo, desengañado y devorado por los celos, ofende públicamente a Violeta. Después de un tiempo; Violeta,

⁸Obra original en frances del año 1849 y estrenada a principios de 1852 en el teatro Vaudeville de París. Verdi acudio a verla ese mismo año.

con la salud destrozada por la tuberculosis, ya no puede abandonar el lecho; en tales circunstancias, Giorgio expone la verdad a su hijo y la generosidad del amor que Violeta le profesa. Alfredo acude junto a su amada, para pedirle perdón, pasando juntos las últimas horas de vida que a ella le quedan.

Desde el punto de vista musical, Verdi continuó usando las formas cerradas en vigor, pero encontró el modo de adaptarlas a la dinámica de la narración teatral, recurriendo al bel-canto para caracterizar a la protagonista, lo que no repetirá con tal decisión, pudiendo afirmar que con *La Traviata*, Verdi termina con el belcantismo heredado de sus mayores.

Son celebres los números del brindis “Libiamo” (coro, acto I), “De miei bollenti spiriti” (aria de Alfredo, acto II), “Di Provenza il mar” (Germont, acto II). Sin embargo, Verdi desarrolla en *La Traviata* grades escenas y continuidad dramático musical, alcanzando su mejor plasmación en dos magníficos pasajes de la protagonista: “E strano!... Sempre libera” (Violeta, acto I) y “Tenese la promessa... Addio del passato” (Violeta, acto III), así como en el dúo entre los amantes, “Amami Alfredo” (acto II). La partitura es redondeada con una brillante parte orquestal, una generosidad melódica y variedad rítmica irresistible. Nunca antes Verdi había sido tan sutil y sensible en la matización como en *La Traviata*. Los delicados sonidos ultraterrenos de las cuerdas que caracterizan los preludios a los actos primero y tercero, insinúan que tal vez Verdi quiso hacer de *La Traviata* su obra más íntima, una obra de cámara. En cuanto a lo melódico, Verdi siempre fue un gran maestro de la melodía, con la que era capaz de dar expresión a los más diversos estados de ánimo. En *La Traviata* Verdi ocupa en primer plano la melodía “ferviente”, la melodía de amor, que ciertamente le da forma de una especie de melodía conductora, no muy diferente a los *Leimotiven* de Wagner, aun cuando Verdi jamás empleó ese término. Sin dejar de lado los paralelismos y las afirmaciones escuchadas a menudo de que Verdi “imitó” a su rival alemán o “aprendió” de él, aunque esa idea no fue traída al mundo por ellos, y tendríamos que nombrar a Berlioz o a compositores bastante anteriores. Es más comprensible que esa idea se arraigo y se impuso en el romanticismo, y de ese modo, ningún músico copia al otro, sino simplemente echa mano de recursos similares para los mismos fines, recursos que están en el espíritu de la época.

La Traviata cierra gloriosamente la llamada «trilogía verdiana», pero eso no significa que el cambio de rumbo de Verdi a partir de ese momento, que volviera ocasionalmente al lenguaje anterior.

Técnicamente llevar la música de Verdi a la guitarra, no sólo resulta interesante, pero sumado al genio de Tárrega, dio como resultado nuevas formas de escritura en el instrumento.

La Fantasía sobre motivos de la *Traviata* de Verdi realizada por Tárrega, es muy similar a la elaborada por uno de sus profesores: Julián Arcas (1832-1882), y recoge algunos temas de esta ópera. El Adagio del principio hace referencia al Preludio y a través del mismo presenta el aria “Addio, del passato” (Adiós, al pasado) del tercer acto. En la parte central de la obra, encontramos el famoso tema de amor, (utilizado por Verdi varias veces en la *Traviata*) para finalizar con el aria “Sempre libera” (Siempre libre), del final del primer acto.

Tabla No. 8 Estructura de la Fantasía sobre motivos de la *Traviata* de Verdi realizada por Tárrega

Compases	1 a 32	33 a 46	47 a 65	66 a 76	77 a 127
Estructura y compás.	Introducción Compás cuaternario	Puente I 2/4	Aria “Addio, del passato” 6/8	Puente II, utilizando el tema de amor. 3/4	Aria “Sempre libera” 6/8
Tonalidad	Re Mayor	Re menor	Re menor	Re mayor	Re mayor

En la introducción, Tárrega solo utiliza la segunda parte del preludio original de Verdi, donde aparece por primera vez el tema de amor (ver figura 4.9).



Figura 4. 9El tema de amor en el Preludio.

Tárrega desarrolla el preludio con ligeros cambios, pero que evocan muy bien la pieza.

El puente es de Tárrega y le da cierta teatralidad para pasar al aria.

En el aria “Addio, del passato”, Tárrega realiza una transcripción casi textual, la pequeña introducción sin cambios y la melodía en re menor con un pequeño contracanto

a manera de acompañamiento (v. figura 4.10), a diferencia del original que esta en la menor con un simple acompañamiento. (Ver figura 4. 11).



Figura 4. 10 Aria “Addio, del passato” en la partitura de la fantasía de Tárrega.



Figura 4. 11 Aria “Addio, del passato” de la partitura con reducción del piano.

Para la segunda parte del aria, Tárrega utiliza el recurso del *tremolo*, recurso guitarrístico que da un efecto de poder mantener las notas *teñidas*. (Ver figura 4. 12)



Figura 4. 12 Segunda parte del aria “Addio, del passato” en la partitura de la fantasía de Tárrega.

La letra narra los recuerdos de Violeta y como ella misma siente la muerte cada vez más cerca.

Tabla No. 9 Letra del aria “Addio, del passato”

<p>Addio, del passato bei sogni ridenti, Le rose del volto già sono pallenti; L’amore d’ Alfredo perfino mi manca, Conforto, sostengo dell’ anima stanca... Ah, della traviata sorridi al desio; A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio, or tutto finì.</p>	<p>Adiós a los bellos y alegres sueños del pasado, Las rojas rosas de mis mejillas ya son blancas; Hasta el amor de Alfredo me falta, que era el único consuelo y sostén de mi alma cansada... ¡Ah! Escucha, Dios mío, las palabras de esta perdida: perdónala y junto a ti llámala, que todo ha terminado.</p>
<p>Le gioie, I dolori tra poco avran fine, La tomba ai mortali di tutto è confine! Non lagrima o fiore avrà la mia fossa, Non croce col nome che copra quest’ ossa! Ah, della traviata sorridi al desio; A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio, or tutto finì.</p>	<p>Alegrías y dolores pronto acabarán, pues la tumba es el fin de todos loas mortales. No habrá lágrimas ni flores sobre mi sepulcro, ni una cruz con mi nombre reposará sobre mis huesos. ¡Ah! Escucha, Dios mío, las palabras de esta perdida: perdónala y junto a ti llámala, que todo ha terminado.</p>

Al contrario del aria “Sempre libera”, que es del acto I, en donde narra las ventajas que tiene su vida, aunque piensa en Alfredo.

Tabla No. 10 Letra del aria “Sempre libera”

<p>Violetta</p> <p>Sempre libera degg'io Folleggiare di gioia in gioia Vo' che scorra il viver mio Pei sentieri del piacer. Nasca il giorno, o il giorno muoia, sempre lieta ne'ritrovi a diletta sempre nuovi dee volare il mio pensier.</p> <p><i>Alfredo (a lo lejos)</i> Amor amor è palpito dell'universo intero, misterioso, altero, croce e delicia al cor.</p>	<p>Violetta</p> <p>Siempre libre, quiero vivir de placer en placer: que mis días no tengan otra meta que no sea la alegría. De mañana o de noche, Me encontrarán siempre dispuesta A deleites nuevos... Solo viviré para ello.</p> <p>Alfredo</p> <p>Amor, amor que mueve al universo entero, misterioso, invencible, tormento y delicia para el corazón.</p>
--	---

La partitura de Tárrega, como la de otros compositores de la época, es parca en indicaciones, por lo que una vez más, la referencia de la partitura original, es muy ilustrativa. Y entre los pasajes que merecen especial atención están: la tercera parte de la sección del aria “Addio, del passato”, en los compases 67, 68 y 69, (Ver anexo VI) donde será importante hacer un *crescendo*, señalado en la partitura original y un *acelerado*, que aunque no esta marcado, las cantantes lo efectúan; y el la sección de el aria “Sempre libera”, a partir del compás 103, donde muchos guitarristas lo tocan de corrido, y tedrian que cambiar el timbre y el volumen, ya que en la representación, esa parte la canta Alfredo tras bambalinas, por que es solo un recuerdo.

V CONCLUSIONES

El estudio de los contextos operísticos y guitarrísticos del siglo XIX, en definitiva nos pueden llevar a interpretar con mayor certeza este repertorio. Tomar en cuenta la historia de la ópera y la guitarra en el siglo XIX, los textos -desde el libreto, hasta las arias utilizadas en las paráfrasis-, las convenciones de la época, el tipo de aria que se parafrasea, la posibilidad de cantar con la guitarra, la respiración musical natural, como respira un cantante, imitar los sonidos orquestales con la guitarra, las indicaciones que están en la partitura, las que no están, las que se hacen y las que no se hacen, el *tempo* del material original y el de la paráfrasis, las dinámicas, la articulación, el fraseo, el *rubato*, la teatralidad corporal del interprete, el análisis musical de la obra original el de la paráfrasis y las digitaciones adecuadas, la audición de discos, etc, etc, ha representado -en mi experiencia-, la mejor manera de poder acercarme a una interpretación histórica, en dos sentidos: intentar sonar lo más cercana a como podía haber sonado en esa época y en lograr un balance entre una interpretación guitarrística y operística, dejando por escrito una forma o serie de puntos a considerar, para abordar este repertorio.

Si bien es cierto que la música del siglo XIX constituye el reflejo de su sociedad, cada compositor tenía su propia manera de verla, así como sus propios recursos. El paso del tiempo, no han hecho que pierdan su brillo y debemos tener el compromiso de mantenerlas vivas.

Bibliografía

Alier, Roger. *La Cenerentola de Gioacchino Rossini: Traducción, estudio y comentarios musicales*. Barcelona, España, Ediciones Robinbook, Colección Introducción a la Ópera / 4, 2001.

Alier, Roger. *Guía universal de la Ópera*, Barcelona, España, Ediciones Robinbook, 3 Volúmenes, 2000.

Alier, Roger. *Historia de la Ópera*, Barcelona, España, Ediciones Robinbook, 2002.

Batta, Andrés. *Ópera: Compositores, obras e intérpretes*. Traducción: Cristina Ballesteros, Francisco González, Ana María Gutiérrez, Marc Jiménez y Lucrecia Keim. Barcelona, España, Kónemann, 2000.

Blum, David. *Casals y el arte de la interpretación*. Traducido por T. Paul Silles, Barcelona, España, Idea Books, Colección Idea Música. 2000.

Brenet, Michel. *Diccionario de la Música*. Traducción de J. Ricart Matas, José Bardera Humbert y Aurelio Caamany, Barcelona, Editorial Iberia, Segunda edición 1962.

Camero Espinoza, Daniel. *Notas al Programa*. México. Opción de Titulación UNAM, Escuela Nacional de Música. 2002.

Casini, Claudio. *Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, El Siglo XIX, Segunda parte 8*. Traducido por Carlos Alonso, Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Primera publicación en Italia E. D. T Edizioni di Torino, 1982. Madrid, España, Coedición Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 12 Volúmenes, 1999.

Castarède, Marie-France. *El espíritu de la ópera, La exaltación de las pasiones humanas*. Traducido por Julià de Jodàr, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Paidós de música. 2003.

Chantavoine, Jean. *Liszt*. Traducción: Pedro E. F. Labrousse, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tor, 1945. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML410, L7, C5318.

Di Benedetto, Renato. *Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, El Siglo XIX, Primera parte*. Traducido por Carlos Fernández, Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Primera publicación en Italia E. D. T Edizioni di Torino, 1982. Madrid, España, Coedición Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 12 Volúmenes, 1999.

Donington, Robert. *The interpretation of early music (New revised edition)*. New York, Norton, 1992. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML457, D64, j-17364.

Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*, Versión española de Elena Jiménez. Madrid, España, Alianza Música, Primera edición 1986, Tercera reimpresión 2000.

Evans, Tom and Mary Anne. *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*. New York, USA, Facts On File, 1977.

Fraga, Fernando. *Rossini: Obra comentada y discografía recomendada*. Barcelona, España, Ediciones Península, Guías Scherzo / 5, 1998.

Fraga, Fernando. *Verdi: Obra completa comentada y discografía recomendada*. Barcelona, España, Ediciones Península, Guías Scherzo / 10, 2000.

Giorgio Pestelli. *Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, La Época de Mozart y Beethoven, 7*. Traducido por Carlos Caranci, Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Primera publicación en Italia E. D. T Edizioni di Torino, 1977. Madrid, España, Coedición Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 12 Volúmenes, 1999.

Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española, 5. Siglo XIX*. Madrid, España, Alianza Editorial. 1988.

González López, Roberto. *Notas al Programa*. México. Opción de Titulación UNAM, Escuela Nacional de Música. 2002.

Harnoncourt, Nikolaus. *Diálogo musical*. Traducido por Laura Manero, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Paidós de música. 2003.

Jahnel, Franz. *Manual of guitar technology. The history and technology of plucked string instruments*. Versión en inglés de J. C. Harvey. Londres, U.K., The Bold Strummer Ltd., 1981.

Limón H., Daniel. *La Guitarra (Interpretación del repertorio, del Renacimiento al siglo XX)*. Puebla, México. Universidad Autónoma de Puebla, 1993.

Hurtado, Leopoldo. *Liszt*. Buenos Aires, Argentina, Ricordi Americana, 1974. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML410, L7, H87.

Jeffery, Brian. *The complete works in facsimiles of the original editions of Mauro Giuliani*. Londres, Inglaterra, Tecla Editions, (1980-1984). 38 Vols. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: M3, G58, C65.

Jeffery, Brian. *Fernando Sor, Composer and guitarist*. Londres, Inglaterra, Tecla Editions, 1977. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML410, S67, J44.

Jeffery, Brian. *The Complet Works for guitar in facsimiles of the originals editions of Fernando Sor*. London, Ed. Tecla, 1982. Vol. 1

Kunze, Stefan. *Las Óperas de Mozart*. Traducción: Ambrosio Berasain Villanueva, Madrid, España, Alianza Musica Ed. (Año). Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML410, M9, K8518.

Macías Mora, Ramón. *Las seis cuerdas de la guitarra*. Guadalajara, México, Editorial Conexión Gráfica, 2001.

Martin, George. *Verdi*. Traducción: Aníbal Leal, Buenos Aires, Argentina, Javier Vergara Editor, 1984.

Massin, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Traducción: Isabel de Asumendi, Madrid, España, Turner Publicaciones, 1970.

Mora Mota, Eric. *Notas al Programa*. México. Opción de Titulación UNAM, Escuela Nacional de Música. 2003.

Moreno García, José Antonio. *Notas al Programa*. México. Opción de Titulación UNAM, Escuela Nacional de Música. 2003.

Muñoz, Ricardo. *Historia de la Guitarra*. Buenos Aires, Argentina, Oriente, 1930.

Navarro Solís, José Luis. *Notas al Programa*. México. Opción de Titulación UNAM, Escuela Nacional de Música. 2003.

Osborne, Richard. *Rossini*. Traducción: Aníbal Leal. Buenos Aires, Argentina. Javier Vergara Editor, 1988.

Pahlen, Kurt. *Rigoletto de Giuseppe Verd: Libreto (Italiano – Español), presentación y comentario*. Traducción: María Antonieta Gregor, Traducción del libreto: Marcelo Zapata, Buenos Aires, Argentina, Javier Vergara Editor, 1991.

Pahlen, Kurt. *La Traviata de Giuseppe Verd: Libreto (Italiano – Español), presentación y comentario*. Traducción: María Antonieta Gregor, Traducción del libreto: Marcelo Zapata, Buenos Aires, Argentina, Javier Vergara Editor, 1991.

Plantiga, Leon. *La Música Romántica, Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Traducción: Celsa Alonso, Madrid , España, AKAL, Música 5, 1992.

Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Traducción: Vicente Pardo, México, Editorial DIANA 1984.

Rodríguez, Melchor. *Tárrega. Obras Completas para guitarra, Nueva Edición*. Madrid. Ed. Soneto. 1993. Vol. 5

Rossini, Gioacchino. *Five Great Overtures in full score*. Canada, Dover Publications, 1999.

Seguret, Christian. *El mundo de las Guitarras*. Traducción: Luis Prat Clarós. Barcelona, España, Ultramar Editores (Iberlibro), 1999.

Sitwell, Sacheverell, *Liszt*. New York, USA, Dover Publications, 1967. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: ML410, L7, S57, ej. 2.

Viglietti, Cedar. *Origen e Historia de la guitarra*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Albatros, 1973.

Wynberg, Simon. *Napoléon Coste, The Collected Guitar Works*. Monaco, Francia, Editions Chanterelle, 1981. Revisión 1989. 9 vols. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música UNAM, Clasificación: M126, N36/C65.

Discografía

Don Giovanni. de Wolfgang Amadeus Mozart. Bernd Weikl, Kurt Moll, Margaret Prince, Stuart Burrows, Sylvia Sass, Gabriel Bacquier, Lucia Popp y Alfred Sramek. Coro de la ópera y Orquesta Filarmónica de Londres dirigidos por Sir Georg Solti. DECCA. 3 CD. 1979.

La Flauta Mágica de Wolfgang Amadeus Mozart. Josef Greindl, Rita Streich, Maria Stader, Ernst Haefliger, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta de las RIAS de Berlín dirigidos por Ferenc Fricsay. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 2 CD. 1954.

Francisco Tárrega, Integral de Guitarra. David Russell, Guitarra. OPERA TRES. 2 CD. 1991.

Giuliani, Complet Guitar Concertos. Pepe Romero, Guitarra. PHILIPS. 2 CD. 1996.

Guitar Collection, Napoleón Coste Guitar Works Vol. 3. Pavel Steidl, Guitarra. NAXOS. 1 CD. 1998.

Mauro Guiliani, Duets for Flute and Guitar. Nora Shulman, Flauta y Norbert Kraft, Guitarra. NAXOS. 1 CD. 1999.

Mauro Guiliani, Guitar Music Vol. 1 Variations. Ricardo Gallén, Guitarra. NAXOS. 1 CD. 1999.

Mozart & Sor. Manuel Barrueco, Guitarra. EMI. 1 CD. 1988.

Music of Guiliani. David Russell, Guitarra. TELARC. 1 CD. 1999.

Opera Fantasy for Guitar. Pepe Romero, Guitarra. PHILIPS. 1 CD. 1996.

Otello. de Gioacchino Rossini. José Carreras, Frederica von Stade, Gianfranco Pastine, Salvatore Fisichella, Nucci Condò, Samuel Ramey, Keith Lewis y Alfonso Leoz. Coro de la Ópera y Orquesta Filarmónica Ambrosian dirigidos por Jesús López Cobos. PHILIPS. 2 CD. 1979.

Tancredi de Gioacchino Rossini. Ernesto Palacio, Marilyn Horne, Nicola Sacaría. Coro y Orquesta del Teatro la Fenice de Venecia dirigidos por Ralf Weikert. SONY. 3 CD. 1983.

Semiramide de Gioacchino Rossini. Joan Sutherland, Monica Sinclair, Mario Petri, Ottavio Garaventa. Coro y Orquesta de Roma de la RAI dirigidos por Richard Bonyngge. ÓPERA D' ORO. 2 CD. 1968.

La Traviata de Giuseppe Verdi. Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, Silvana Zanolli. Coro y Orquesta del teatro de la Scala de Milán dirigidos por Carlo Maria Giulini. EMI. 2 CD. 1955.

DVD y Video

Rigoletto de Giuseppe Verdi. Cornell MacNeil, Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Isola Jones, Justino Díaz. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera dirigidos por James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 1 DVD. 1977.

Semiramide de Gioacchino Rossini. June Anderson, Marilyn Horne, Stanford Olsen, Samuel Ramey. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera dirigidos por James Colon. NTSC. 1 DVD.

Paginas electrónicas

<http://www.cathedralguitar.com/PDFs.html>

http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/arcas_tarrega_traviata.htm

<http://www.instituto.cajamar.es/cultura/2003/arcas.htm>

<http://www.guitarraonline.com.ar/genealogia2.htm>

<http://www.free-scores.com>

<http://www.geocities.com/ubeda2002/semiramis/acto2.htm>

<http://www.operamania.com/Libretti.htm>