

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA



QUE PARA OBTENER TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA- GUITARRA

PRESENTA

JORGE ALBERTO ALCÁNTARA ROMÁN

ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

MÉXICO, D.F., MARZO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi Madre

A todos mis Maestros

A la Escuela Nacional de
Música de la UNAM

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1.- EL PERIODO BARROCO-----	9
Pavana Pijper, A Fancy: John Dowland (1562-1626)	
Sonate (Dresden Nr 5) K9: Silvius Léopold Weiss (1686-1750)	
1.1.- Introducción-----	10
1.2.- Periodos del arte barroco-----	13
1.3.- La ornamentación en la música barroca-----	13
1.4.- Aportaciones de la música barroca italiana-----	15
1.5.- El barroco temprano en Inglaterra-----	16
1.5.1.- Contexto histórico -----	16
1.5.2.-La música del barroco temprano en Inglaterra-----	17
1.5.3.-Biografía de John Dowland-----	19
1.5.4.- Análisis de la “Pavana Pijper”-----	25
1.5.5.- Análisis de “Fancy”-----	28
1.5.6.- Sugerencias técnicas e interpretativas-----	33
1.6.- El barroco tardío en Alemania-----	36
1.6.1.-Contexto histórico-----	36
1.6.2.-La música del barroco tardío en Alemania-----	37
1.6.2.1- Formas musicales del barroco tardío-----	39
1.6.2.2-La orquesta barroca-----	40
1.6.2.3-Algunos exponentes-----	41
1.6.2.4-Aportaciones de la música del barroco tardío-----	43
1.6.3. -Biografía de Silvius Leopold Weiss-----	43
1.6.4.-Análisis de la “Sonata Dresden No5 en Dm”-----	46
1.6.5.- Sugerencias técnicas e interpretativas-----	66
2.- EL PERIODO CLÁSICO-----	68
36 Caprices Opus 20: Luigi Legnani (1790-1877)	
(No 2 Allegro, No 7 Prestissimo, No 9 Largo y No 15 Presto)	
2.1.- Introducción-----	69
2.2.- Contexto histórico-----	72
2.3.- Aportaciones de la música clásica italiana-----	74
2.3.1.-Algunos exponentes del siglo XVIII italiano-----	77
2.4.- Biografía de Luigi Rinaldo Legnani-----	78
2.4.1.-Acontecimientos históricos y musicales ocurridos durante la vida de Legnani-----	81
2.5.- Análisis de los caprichos No 2, 7, 9 y 15-----	82
2.6.- Sugerencias técnicas e interpretativas-----	95

3.- EPOCA CONTEMPORÁNEA, SIGLO XX-----	97
Nocturnal after John Dowland, Opus 70:Benjamin Britten (1913-1976)	
Tres Piezas para Guitarra: Carlos Chávez (1899-1978)	
3.1.-Introducción-----	98
3.2.-Contexto histórico europeo del siglo XX-----	98
3.3.- El arte del siglo XX-----	101
3.4.-La música del siglo XX-----	103
3.5.- Época contemporánea en Inglaterra-----	105
3.5.1.-Contexto histórico-----	105
3.5.2.-Biografía de Benjamin Britten-----	106
3.5.3.- Análisis del “Nocturnal After John Dowland Op 70”---	110
3.5.4.- Sugerencias técnicas e interpretativas-----	125
3.6.-Época contemporánea en México-----	129
3.6.1.-Contexto histórico-----	129
3.6.2.- La música mexicana del siglo XX-----	131
3.6.3.-Biografía de Carlos Chávez-----	137
3.6.4.- Análisis de las “Tres Piezas” para guitarra-----	142
3.6.5.-Sugerencias técnicas e interpretativas-----	153

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS. (Partituras)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo representa en forma concreta y resumida, más de 13 años de continua y ardua entrega personal a la música, en el, defino los pasos que a mi criterio deben seguirse para alcanzar un ideal de asimilación de las obras musicales, previo a su presentación en conciertos públicos, aquellos que considero imprescindibles. Partiendo de lo general a lo particular, sigo un proceso, cuya finalidad es recuperarle al texto musical, todos los elementos (hasta donde sea posible), que se hayan perdido con el paso del tiempo, o aquellos que están fuera del ámbito de la partitura.

Considerando que el nivel de Licenciado en Música es el nivel mínimo aceptable para un concertista profesional, al concluir éste, el egresado debe contar con un panorama amplio de las diferentes épocas históricas y estilísticas de la música, así como de su instrumento en particular, los músicos profesionales deben contar con una preparación amplia, adquirir un panorama cultural que abarque la historia del arte, de la música, y de la humanidad en general, entre otras; además de los conocimientos inherentes o propios a su profesión.

La selección de los temas expuestos, obedece a mi conocimiento, gustos y preferencias forjadas durante de mi formación musical; las piezas analizadas son todas para instrumento solista (laúd o guitarra), y los compositores elegidos, son personajes altamente representativos del repertorio de la guitarra a través de las diferentes épocas de la evolución artística, es decir, el trabajo cubre una gran parte de la historia de la guitarra y enfatizo en aquellos periodos y estilos que creo fundamentales.

En el barroco temprano, la música todavía estaba al servicio de la palabra, siendo Shakespeare el máximo exponente de la literatura inglesa. Con John Dowland, la música adquiere la misma importancia que ésta, y debido a su lenguaje subjetivo, las composiciones adquieren mayor poder emocional. Con él, la música para laúd solo, alcanza el perfeccionamiento melódico, se nutre de efectos armónicos de gran riqueza cromática, y se caracteriza por una libertad cercana a la improvisación; su pieza “A Fancy” denota porque se le reconoce a Dowland como virtuoso de la música para éste instrumento.

A Silvius Leopold Weiss, lo elegí por ser el principal exponente de la música de laúd y por ende de la guitarra, seleccioné la “Sonata Dresden No.5” en Re menor, por ser considerada una de las más bellas composiciones, dentro de sus más de 600 obras pulidas e idiomáticas de alta calidad, razón que lo convierte en el compositor más prolífico del instrumento, en el barroco tardío y de todos los tiempos. Definitivamente Weiss representa junto con Bach, los albores del perfeccionamiento musical.

En el periodo clásico romántico, se cultivó con mayor énfasis la búsqueda del virtuosismo expresivo, (tendencia que sigue vigente hasta nuestros días), en Italia Paganini y Legnani, sin duda, lo alcanzaron magistralmente, en la composición e interpretación de sus obras brillantes para violín y guitarra respectivamente.

Luigi Legnani, fue un personaje singular del siglo XIX, representa el resumen de los ideales del romanticismo y la cúspide de la perfección técnica de la guitarra; sus 36

Caprichos, que son obra única en el repertorio, hacen despliegue de su genialidad artística, evidente en sus Caprichos No. 2, 7, 9 y 15.

Benjamín Britten, junto con Manuel de Falla, Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, y Heitor Villalobos, por mencionar algunos, dieron al repertorio de la guitarra obras capaces de rivalizar con los repertorios y tradiciones de otros instrumentos. En su obra, *Nocturnal after John Dowland Op. 70*, muestra su profunda admiración por la música isabelina para laúd, en ella supera la técnica, la estilística e interpretación establecidas para el instrumento, convirtiéndola en una obra única por su extensión, su forma, cantidad de lenguajes y tendencias, refleja y define el pensamiento ecléctico del siglo XX y contemporáneo.

A mi muy personal apreciación, el *Nocturnal* es una pieza que requiere de una formación guitarrística integral, por su alto grado de dificultad en cuanto a ejecución se refiere, sus desafíos técnicos y de digitación, la convierten en un reto para el intérprete; además de lo anterior, la pieza exige una madurez musical, ya que hay que transitar a través de una gran cantidad de estados emotivos y vivenciales, por mundos absolutamente ajenos uno del otro, y procurar una atmósfera sutil, propicia para entablar la comunicación expresiva con el oyente.

Por último, consideré que la música mexicana no debe faltar en un proyecto de titulación de un músico mexicano, ya que nos unen las mismas raíces y costumbres, ésta, nos identifica y nos diferencia de otras razas y culturas. El nacionalismo de Chávez, su amor y admiración por México que se manifiestan en su música, motivan a quienes lo escuchan o ejecutan.

Al hablar de las *Tres Piezas para guitarra* de Carlos Chávez, hablamos también de un músico emblemático de nuestro país, como lo es también Manuel M. Ponce; pero el caso de Chávez es distinto, porque esta pieza es la única obra que se le conoce para guitarra. Su escritura vanguardista desde el punto de vista idiomático, exige la aplicación de las técnicas más modernas de la ejecución de la guitarra. Su música permanece vigente hasta nuestro días, a pesar de que fue creada hace ya más de ochenta años.

Al acercarnos por primera vez a un texto musical, los símbolos están muertos; las emociones, pensamientos y vivencias del compositor, nos resultan ajenas e inaccesibles, y el problema surge cuando el instrumentista permanece en este estadio, reduciéndose a un ejecutor práctico, quien solamente descifra símbolos de manera simple y somera, con poca dedicación y un deficiente trabajo intelectual; permaneciendo ajeno del contexto de la obra, así como de los aspectos que son fruto del análisis estilístico- musical.

Interpretar una pieza musical, es un proceso altamente complejo y minucioso, en el cual, influyen aspectos teóricos y generales como son la contextualización histórica, los aspectos biográficos, así como aspectos técnicos y teórico-musicales, como la comprensión del texto musical, su análisis y la asimilación de los elementos del lenguaje; y por otra parte, aspectos ideológicos, psicológicos, y subjetivos, que constituyen el último escalón para llegar a la cúspide de este proceso, durante el cual, la teoría y la técnica pasan a un segundo plano, para acceder a la expresión pura.

Para devolverle vida palpitante a estos mundos guardados en papel, es menester profundizar al máximo posible, para comprender la obra, hacerla propia y así también revelar nuestra individualidad interpretativa; si bien es imposible revivir lo que sintió el compositor al crear su obra, y pretender acceder a ello parece inalcanzable; al realizar éste recorrido a través de la historia de la música para guitarra, desde el alto renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX, conociendo y entrelazando los hechos sociales, políticos, económicos, religiosos y finalmente al desmenuzar el texto musical, mi nivel de conocimiento y asimilación de las obras, se incrementaron hasta el punto de llegar a lo que podría definir como la más alta comprensión de un repertorio, durante toda mi carrera.

Con ésta comprensión, que es el objetivo primordial de mi trabajo, pretendo demostrar que una profundización en todos los ámbitos, internos y externos de las piezas, influye directamente en el resultado final: el concierto, que el tener una serie de imágenes, pensamientos, ideas y elementos estilísticos, además de los sobre entendidos teóricos y técnicos, la vivencia musical es completa, veraz y emotiva, parece acercarnos a un arte natural y sublime, que como seres humanos hemos buscado a lo largo de la historia, acercarnos dentro de nuestros límites a la perfección, imitando humildemente la labor creadora de la misma naturaleza.

Realizar el análisis de las piezas, me permitió ir encontrando la identidad real de las composiciones, al igual que otros tipos de textos, los musicales requieren ser analizados para encontrar los tesoros que en ellos guardó su creador, analizar consiste en el sentido más simple: en descubrir lo que evidentemente escribió el compositor, acceder a los elementos básicos y constitutivos. La diferencia de el antes y después de analizar la obra, es impresionante, abismal, ya que al haber profundizado en ella, el entendimiento provoca una relación profunda e interna con la música, facilita el proceso de memorización y genera un acercamiento íntimo y natural.

Por otra parte, con mis sugerencias técnicas e interpretativas, pretendo ofrecer una base a quienes como yo, decidan acercarse a este repertorio, para que les resulte más “fácil” y “rápido” llegar al punto de resolver y disfrutar las piezas.

Por último, deseo ofrendar este trabajo, mismo que fue elaborado sin escatimar, tiempo, cariño, esfuerzo y dedicación, como un modesto tributo y reconocimiento a los cinco compositores tratados en sus páginas, en contrapunto a ello, desearía que fuese también, un granito de arena, una pequeña aportación para el desarrollo y enriquecimiento de la música universal, y en particular, para la formación de intérpretes mexicanos profesionales; de la misma forma, como una sincera muestra de mi agradecimiento a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, por ser la institución educativa a la que debo mi formación.

PROGRAMA:

Pavana Pijper

John Dowland
(1562-1626)

A Fancy
(9 min.)

Sonate (Dresden Nr 5) K9

Silvius Léopold Weiss
(1686-1750)

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Bourrée
- Menuet I
- Sarabande
- Menuet II
- Gigue

(19 min.)

36 Caprices Opus 20

Luigi Legnani
(1790-1877)

- No 2 Allegro
- No 7 Prestissimo
- No 9 Largo
- No 15 Presto

(9 min.)

Nocturnal after John Dowland, Opus 70

Benjamin Britten
(1913-1976)

- Musingly
- Very agitated
- Restless
- Uneasy
- March-like
- Dreaming
- Gently Rocking
- Passacaglia, measured

(19 min.)

Tres Piezas para Guitarra

Carlos Chávez
(1899-1978)

- Largo
- Tranquillo
- Un poco mosso

(8 min.)

(Total 64 min.)

1.- EL PERIODO BARROCO

- **Pavana Pijper, A Fancy**

John Dowland
(1562-1626)

- **Sonate (Dresden Nr 5) K9**

Silvius Léopold Weiss
(1686-1750)

1.1.- Introducción.

Para comprender el estilo barroco, se requiere conocer en lo general su contexto histórico. El arte barroco en sus más amplias manifestaciones artísticas, es un fenómeno complejo con características sociales, psicológicas, políticas y religiosas; comprendido entre los años 1600 y 1750, delimitación hecha por dos hechos importantes concernientes a la música: la primera ópera publicada (1600)¹ y la muerte de Johann Sebastian Bach (1750), músico alemán que llevó el principio barroco del “lenguaje sonoro” a la más elevada perfección.

Las crisis sociales, políticas y religiosas, que sufrieron muchos países europeos, dieron pauta al florecimiento de una gran riqueza artística.

Desde la segunda mitad del siglo XV hasta finales del siglo XVI, en gran parte de Europa existieron dos contrastadas clases sociales: en la cúspide, pocos, pero con mucho poder² y en la base, la mayor parte de la población³, ésta última con fuertes deseos de ascender. Todos los aspectos negativos existentes, conllevaron a un pesimismo social generalizado, con la creencia de que su destino ya estaba determinado. Posteriormente a comienzos del siglo XVII, el hombre comenzó a usar la razón, por lo que los burgueses decidieron que ellos eran dueños de su destino, y poco a poco lograron acumulación de riqueza, incluso algunos, más que los mandatarios⁴; provocando que las clases bajas se inconformaran aún más.

Los acontecimientos importantes alrededor de 1600, como: las muertes de Felipe II e Isabel I; y el que Inglaterra se convirtiera en la principal potencia mundial marítima, militar, e industrial; así como el único país en el que el poder no quedaba únicamente en manos de la monarquía, con la aparición de su gobierno parlamentario; provocó en toda Europa un gran descontrol, e incrementó la ya existente inconformidad de las mayorías. Estos acontecimientos políticos también influyeron en las artes. Las monarquías absolutas de Francia, Inglaterra y España incitaron a la creación de trabajos que reflejaran en tamaño, esplendor y majestuosidad, la opulencia de sus reyes.

Por otro lado, a partir del siglo XVII, comenzó lo que podría considerarse la primera edad moderna, porque el conocimiento humano se extendía continuamente a nivel mundial, muchos descubrimientos científicos influyeron en las artes; por ejemplo, el astrónomo polaco Copernicus⁵, descubrió que los planetas no giraban alrededor de la tierra⁶; esto se reflejó en el arte pictórico con el levantamiento de un puro paisaje desprovisto de figuras humanas. Además el comercio activo, la colonización de América y de otras zonas geográficas por parte de las naciones europeas, fomentaron la descripción de

¹ Euridice de Jacopo Peri

² Clero y monarquía.

³ Campesinado y burguesía.

⁴ Aristocracia y monarquía.

⁵ 1530.

⁶ Idea aceptada hasta 1600.

lugares y culturas exóticas, con numerosos retratos de lugares y gente, desconocidos hasta el momento por los europeos.

Los conflictos religiosos entre protestantes y católicos, se reflejaron en muchos aspectos del arte, sobre todo en las visuales y en música; la iglesia Católica alentó a la edificación de templos con profusión de esculturas, dirigió a los artistas a alejarse de los temas paganos, así como evitar los desnudos y las escenas “escandalosas”, que tanta aceptación tuvieron durante el Renacimiento. La influencia de la iglesia católica sobre los artistas, iba dirigida a emocionar y enardecer la devoción mediante estímulos psicológicos; contribuyendo a la formación de un arte emocional, exaltado, dramático y naturalista, con un claro sentido de propagación de la fe. Estas normas aparentemente conservadoras derivaron en un arte suntuoso y recargado: el Barroco.

Como se puede ya apreciar, el siglo XVII fue una época de guerra y violencia como en pocas en la historia europea. La vida se veía frecuentemente atormentada por el dolor y la muerte, por lo mismo, nace la necesidad más que nunca, a la exaltación de la vida agitada e intensa. En ese contexto, se experimentaba el empuje de amar las pasiones de la vida, así como del movimiento y el color, como si de una magna representación teatral se tratase. De hecho, se ha indicado con acierto que en las artes, el barroco intenta reproducir la agitación y vistosidad de una representación dramática, apoyándose a veces en la decoración espectacular. Otra de sus características es la abundancia⁷ de elementos decorativos, la imitación de la naturaleza con propensión a lo trascendental, a lo solemne y a lo magnífico.

La ausencia del estilo clásico del Renacimiento y la reavivación de los ideales y logros grecorromanos, dan origen al Barroco temprano. En el siglo XV los músicos más famosos provenían de Flandes⁸, de la catedral de Cambrai, siendo un importante centro musical del norte de Francia bajo el poder franco-flamenco y también de la corte de Burgundy bajo el poder de los duques Felipe “el bueno” y Carlos “el temible”. Estos lugares, surtieron a toda Europa de cantantes y compositores.

Así como el imperio inglés se convirtió en la principal potencia europea en lo político y económico; Italia fue la potencia en cultura y arte, imitada, ya fuera en forma conciente o inconciente por el resto de Europa.

Las raíces del arte barroco se localizan en el arte italiano, especialmente en Roma a fines del siglo XVI, inició cuando los flamencos y franceses en la Capilla Papal y en las cortes de Medici, Este y Sforza, tienen contacto con las ideas humanísticas y a la música italiana popular, surgiendo así el estilo del “alto renacimiento”. El deseo universalista inspiró a varios artistas en su reacción contra el anti-clasicismo manierista y su interés subjetivo por la distorsión, la asimetría, las extrañas yuxtaposiciones y el intenso colorido. Los dos artistas más destacados en Italia, que encabezaron este primer barroco, fueron Annibale Carracci y Caravaggio.

⁷ En cierto término exagerada.

⁸ Bélgica.

El arte de Caravaggio recibió influencias del naturalismo humanista de Miguel Ángel en pleno Renacimiento. En sus cuadros aparecen a menudo personajes reales, sacados de la vida diaria, ocupados en actividades cotidianas, así como también apasionadas escenas de temas mitológico y religioso⁹.

La escuela de Carracci, por el contrario, intentó liberar al arte de su amaneramiento, regresando a los principios de claridad, monumentalidad y equilibrio propios del Renacimiento¹⁰.

El periodo barroco, viene a ser la continuación del manierismo italiano que prevalece durante la primera mitad del siglo XVI. Si el manierismo comienza a usar los cánones clásicos con artificiosidad, el barroco que le sucede, abandona la serenidad clásica para expresar un mundo en movimiento y agitación de los sentidos. Por tanto, la tendencia barroca es a la exageración y la ostentación. En él, se inicia la formación de los grupos corales que hasta hoy existen: soprano, alto, tenor y bajo. Otro hecho importante fue el nacimiento del género operístico; ya que sus autores se anticiparon al futuro, empleando efectos armónicos. Ellos constituyeron la frontera entre el Renacimiento y las eras Barrocas. El deseo de imitar el coro griego llevó al concepto de ópera alrededor del año 1600, constituyéndose una gran parte de la evolución del estilo vocal secular; algunos compositores como Caccini, empezaron a cambiar el papel de la voz para aumentar expresión personal y fidelidad al poeta, en tragedia y comedia.

Monteverdi, aun cuando no fue el primero en componer ópera, fue ciertamente el que desarrolló dicho género, sirviendo como base para todos los compositores de ópera subsecuentes.

Surge la fuga imitativa, que a diferencia del canon, toma pequeños fragmentos de la melodía y los imita, esto se manifestó claramente en la: la misa, el motete y la chanson de este siglo. Se introdujeron nuevas formas de música tanto en improvisación como en las primeras formas instrumentales¹¹; para el acompañamiento, se ideó un sistema de notación conocido como bajo continuo, que constaba de una parte de bajo, usualmente escrita para teclado¹², con unas cifras que señalaban las armonías exigidas.¹³

⁹ GOMBRICH, E.: *Historia del Arte* (Escuela del Instituto Warburg), Alianza, Madrid, España, 1979

¹⁰ MORALES Marín, José Luis, y BELDA Navarro, Cristóbal: *Historia Universal del Arte. El Barroco*, (tomo 7), Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2000.

¹¹ Ópera, oratorio, concierto, sonata.

¹² Dado que casi todo acompañamiento en la música barroca, era con órgano o clavecín.

¹³ JANSON, H.W., KERMAN, Joseph: *A History of Art and Music*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., and Harry N Abrams, Inc., New York, E.U.A.

1.2.- Periodos del arte barroco.

- Primer barroco (1580-1630). También denominado barroco temprano; se da valor afectivo a las palabras a través de la música. Las obras son aún de poca extensión aunque aparecen las primeras óperas. Se concreta la diferenciación entre música vocal e instrumental.
- Segundo barroco (1630-1680). También denominado barroco medio; se consolidan la ópera y la cantata y en ellas la diferenciación entre recitativo, arioso y aria.
- Tercer barroco (1680-1750). También denominado barroco tardío. Las formas adquieren grandes dimensiones. Aparece el estilo “concerto” ya bien delimitado predominando la música instrumental sobre la vocal.¹⁴

Con respecto al arte, música y estética, el barroco temprano reflejó fielmente la situación social de la época, con el juego de las sombras, haciendo énfasis violentos en los contrastes claro-oscuros; esto es apreciable en el “tenebrismo”¹⁵ que consistió en los contrastes abruptos de luz y sombra. Estas características fueron comunes en casi todas las naciones europeas, con algunas variantes debido a la influencia de su propia organización social, política y religiosa.

Este barroco clasicista tuvo una importante presencia a lo largo de todo el siglo XVII. Un segundo barroco, denominado pleno barroco, apareció en Roma en torno a 1630, y se consideró el estilo más característico del siglo XVII, por su enérgico y exuberante dramatismo.

El estilo barroco, perduró a lo largo de las monarquías del siglo XVIII, periodo denominado “rococó”; sus manifestaciones aparecieron prácticamente en todas las obras artísticas, tanto en literatura, música, arquitectura y pintura de los países europeos, así como en las colonias españolas y portuguesas de América, y cuya característica predominante fue la de una ornamentación elaborada y recargada, plena de elegancia y delicadeza¹⁶.

1.3.- La ornamentación en la música barroca.

Los métodos de ornamentación renacentistas se usaron en la música barroca temprana con muy pocos cambios, a excepción de los surgidos por los ideales expresivos de la nueva monodía acompañada italiana. Por tanto, la ornamentación mantuvo esencialmente su carácter melódico. Será la gran “appoggiatura” el adorno que dará luego al barroco su carácter especial. Esto tuvo su origen en las suspensiones de la armonía del

¹⁴ BUKOFZER, Manfred M.: *La música en la época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música Madrid, España, 1994.

¹⁵ En pintura.

¹⁶ TOMAN R.: *El Barroco, Arquitectura, Escultura y Pintura*, Editorial Konemann Verlagsgesellschaft, Francia, 1997.

siglo XVI; inicialmente pequeñas, y no fueron más grandes en la música barroca temprana a principios del siglo XVII, como para producir cambios esenciales en la armonía¹⁷.

La música vocal de la Escuela de Gabrieli, con su gran talento para el espectáculo, se muestra particularmente bien favorecida por el uso de la ornamentación propia del siglo XVI.

La nueva monodía de Caccini, Peri o Monteverdi, requieren mayor atención; muchas veces las ornamentaciones vocales simples o dobles vienen escritas, y en otros casos pueden agregarse, para fortalecer o embellecer el canto, sobre todo, cuando la composición es de pasajes de gran belleza y muy difíciles de interpretar simplemente leyendo la partitura¹⁸.

En las canciones para solista, de los tañedores de laúd de tiempos de Isabel I y Jacobo I de Inglaterra, compositores como Dowland, Campion y Rosseter; las ornamentaban libremente durante la interpretación, y algunas de ellas se les daba forma aproximada en algunos manuscritos originales. Las bellas imitaciones de la monodía italiana, realizadas a mediados del siglo XVII en Inglaterra, pueden constituir el modelo de la ornamentación.

En las partes instrumentales de las obras de Monteverdi y de otros compositores del barroco temprano, se inicia el uso de la ornamentación del mismo tipo que la utilizada en las partes vocales, pero no a la vez que éstas. Donde no hay partes vocales, el carácter de la música debe ser un factor orientador. Una sinfonía o ritornello de Monteverdi, puede tener un carácter demasiado directo o simple para admitir determinados tipos de ornamentación, exceptuando las cadencias, que pueden llevar alguna de las ornamentaciones que se aproximan a lo que posteriormente será el trino regular del barroco.

En el Renacimiento existían numerosas descripciones y representaciones iconográficas, de instrumentistas en combinaciones diversas, a veces incluyendo voces y a veces no. En la obra vocal, los instrumentos pueden duplicar las voces, con o sin ornamentación, y en la obra instrumental podemos hallar versiones ornamentadas de obras polifónicas vocales, también puede tratarse de obras originales solo para instrumentos¹⁹ o en elaboraciones de versiones propias de una canción o danza popular. Los compositores del barroco temprano continuaron todas estas prácticas, aunque tuvieron que proveer partes instrumentales para las nuevas monodías, escritas a partir de una simple línea de bajo y en muchos casos no se indicaba la instrumentación exacta con la que debía ejecutarse la obra; dicha elección se dejaba a criterio de los ejecutantes.

¹⁷ SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Londres, 1990.

¹⁸ LLOYD-Watts, VALERY, L. BIGLER, Carole: *Ornamentation (A question & Answer, Manual)*, Editorial Alfred Publishing Co. Inc., California, EUA, 1995.

¹⁹ Como la canzone o el ricercare

De los instrumentos y la ornamentación: **“Los instrumentos se mezclan con las voces dando una variedad de formas sin otro propósito. Yo pienso que esto añade un nuevo sabor al conjunto. El instrumentista responsable de ornamentar no necesita una formación importante de contrapunto ya que las voces están escritas sobre el soporte del bajo”**.

“Cualquier interpretación con el laúd, ha de ser hecha con nobleza, creatividad y diversidad. No solo con mano ágil haciendo continuas disminuciones desde el principio hasta el final, en combinación con otros instrumentos que hacen lo mismo, generando mucho ruido y confusión, desagradable y molesta para el oído”.

“Los acordes deben ser tocados a tempo, evitando las reiteraciones. En pasajes de carácter florido, sean lentos o rápidos, con pasajes imitativos in diverse corde e locchi se pueden usar ornamentos como gruppi, trilli y accenti.” [...]

“Sobre los instrumentos de bajo que se utilizan como instrumentos de ornamentación, como la tiorba, la doble arpa - tanto en el registro soprano como en el bajo- o la cítara y la cítara baja”:

“Cada instrumento debe ser utilizado con discreción y siguiendo fielmente su cometido y en el momento correspondiente. Si tocan a la vez, deben ser considerados y no actuar como los gorriones, que cuando catan todos crean un gran ruido...”²⁰

1.4.- Aportaciones de la música barroca italiana.

Se caracterizó por los intentos de la Camerata Fiorentina de hacer de la música un auxiliar emotivo del texto, buscaron evitar que por atender a la polifonía de la parte musical, se descuidara lo que se estaba diciendo; por eso fueron partícipes de la monodía acompañada, tratando que con la música se le diera efectos emotivos al discurso.

Por otra parte, el género dramático en la música comenzó su desarrollo, se abandonaron los antiguos modos de la polifonía renacentista y se impuso el sistema tonal, únicamente con los modos mayor y menor. Con base a la danza y a las oberturas de las obras teatrales, se desarrollaron las formas instrumentales del *ricercare*, la *canzona*, la *sonata* y la *tocata*; y en la música cantada, apareció la diferenciación entre *aria*, *airoso* y *recitativo*. Con todo esto, las orquestas empezaron a interpretar su música en grandes espacios y al aire libre, con lo que crecieron en tamaño y sonoridad. Lo mismo ocurrió con los coros, que tuvieron que adaptarse a los espacios grandes, diferentes a los salones donde se acostumbraba a presentarse. Aumentaron su número y cantidad de sus integrantes.²¹

²⁰ Agostino Agazzari, "De l sonare sopra I basso", Siena, 1607.

(Extracto del Capítulo IX de "The interpretation of early music", Faber & Faber, Londres 1963).

²¹ Policoralidad y coros de muchas personas

En Italia durante el siglo XVI, el laúd fue un instrumento muy popular, y su participación fue evolucionando, primero en danzas primitivas como acompañamiento armónico, después con ornamentos, y por último con una escritura más contrapuntística; en las primitivas danzas de Milano, se perfeccionó el *ricercare* y en las fantasías se combinaba la imitación con escalas rápidas, acordes rotos y profusión de embellecimientos.²²

Las primeras publicaciones para dicho instrumento, consistían principalmente en arreglos de música vocal, variaciones, fantasías y las suites de baile, siendo las combinaciones de danzas más comunes: pavana, saltarello y piva; pavana y gallarda; y posteriormente *pasamezzo*, gallarda y padovana seguida de variaciones, destacan en éste género Terzo y Molinaro: suite de variaciones diversas, con un estilo por secciones con la misma armonía²³

1.5.- El barroco temprano en Inglaterra.

1.5.1.-Contexto histórico

Los movimientos artísticos son producto de una serie de transformaciones que se van adueñando poco a poco de las formas estilísticas de una época, hasta hacerse característica de su modo de pensar, de sus costumbres, modas, y formas de vivir en sociedad; hasta la de los mismos artistas. Inglaterra, al igual que la mayoría de los países europeos, se vio influenciada directamente por las tendencias italianas del arte barroco temprano.

En el siglo XVI, Martín Lutero argumentó fuertes críticas y protestas contra la Iglesia Católica, dando lugar a la creación de una nueva religión conocida como protestante, trayendo como consecuencias:

- La pérdida del poder papal y de la misma iglesia romana.
- La división de Europa occidental en dos bloques religiosos: católicos y protestantes; cuya característica principal fue la intolerancia, volcada en persecuciones y ejecuciones de ambas partes.
- El enfrentamiento lleno de ira entre católicos y protestantes, dio lugar a guerras religiosas en Francia, Alemania e Inglaterra.

En el reinado de Enrique VIII de Inglaterra, el divisionismo religioso produjo cambios en la economía, estructura social y mapa político, porque este monarca se enfrentó al Papa fundando la Iglesia Anglicana a nivel nacional, justificándose en el “derecho

²² JANSON, H.W., KERMAN, Joseph: *A History of Art and Music*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., and Harry N Abrams, Inc., New York, E.U.A.

²³ Varios autores: *Historia general de la música*, (desde el Renacimiento hasta el Barroco) Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, España, 1968.

divino” de establecerla como única. Su monarquía absoluta provocó aun más la inestabilidad social como protesta general a esta imposición.

Su sucesora en el trono fue Isabel I (1533-1603) quien continuó con la férrea idea de imponer una política absolutista a favor de la Iglesia Anglicana. Durante su reinado, floreció el arte Barroco Temprano en todas las artes²⁴; inició como un movimiento literario porque las sociedades humanísticas llamadas academias, discutieron sobre la relación que tendrían los madrigales literarios con la música, uno de los más importantes exponentes de este género fue Thomas Morley²⁵.

Puede decirse que también fue la edad de oro cultural, tanto en literatura²⁶, como también en música sacra y popular.²⁷

Jacobo I (1566-1625) sucesor de Isabel I, persiguió a los católicos ferozmente, castigándolos y excluyéndolos de todo cargo público. Al eliminarlos del territorio inglés²⁸, se volvió contra los calvinistas e independientes, con la única finalidad de unir su absolutismo autoritario en la “intolerancia religiosa”.

1.5.2.-La música del barroco temprano en Inglaterra.

Muy injustamente se había considerado a Inglaterra como un país sin música, pero desde años atrás encontramos manifestaciones polifónicas tempranas con arduo cultivo de la música sacra anglicana, los cuales compusieron himnos, salmos, servicios polifónicos y anthemes con sentido musical simple. Músicos como John Dunstable, quién con un estilo proveniente del Faburden²⁹, reclaman para sí, una posición importante en la música medieval. En el barroco temprano encontramos músicos ingleses de renombre mundial que hicieron aportes importantes en el nuevo concepto de la monodía acompañada.

En Cambrai, Guillaume Dufay (1400-1474), fue el principal compositor francés de mitades del siglo, Dufay hace uso de la textura empleada por Dunstable y se ve influenciado por el tratamiento melódico de los italianos, éste compositor coloca el canto llano en la soprano, buscando la belleza, más que estructura o doctrina.³⁰

Sus principales sucesores fueron Ockeghem, Obrecht y Josquin Desprez, siguieron el estilo de Dunstable y Dufay en sus chanson, y motetes. Posteriormente las llevaron a

²⁴ Edad de Oro Isabelina.

²⁵ JANSON, H.W., KERMAN, Joseph: *A History of Art and Music*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., and Harry N Abrams, Inc., New York, E.U.A.

²⁶ Sir Phillip Sydney, Shakespeare, Sir Francis Drake, etc.

²⁷ SCHURE, E.: *Historia del drama musical*, Editorial Palomino, Argentina, 1946.

²⁸ Emigraron a otras tierras.

²⁹ Polifonía improvisada, rica en acentos sonoros.

³⁰ JANSON, H.W., KERMAN, Joseph: *A History of Art and Music*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., and Harry N Abrams, Inc., New York, E.U.A.

otras formas en gran escala, como misas, en las que desarrollaron ingeniosas maneras de componer, tratando de superarse los unos a los otros en el progreso técnico, movían la melodía en las voces, la aceleraban, la alentaban o la hacían en canon. El hecho de que ya no se perciban claramente todas las voces, marcó el cambio a una textura musical más homogénea.

La misa, el motete y la chanson constituyeron el estilo musical del Alto Renacimiento. Por la influencia inglesa, las chansons francesas después de 1400, fueron más simples en ritmo, y mucho más sonoras en textura: Machaut y Landini³¹.

En el siglo XV la música es eminentemente sacra, de salmos y evangelios, constan de tres voces y cantus firmus. En la transición del siglo XV al XVI, se usa el cantus firmus: tema gregoriano colocado en el tenor, no tan estricto en ritmo y que se mueve más lento que las otras voces; aunque casi siempre lleva el mismo texto y tiene imitaciones y anticipaciones.

En el siglo XVI surgen fantasías, fancies y composiciones del género “in nomine” parecidos al motete pero instrumentales, basados en el Benedictus a 4 voces de Taverner, 1528³².

Con William Byrd (1543-1623), se puede resumir “la Edad de Oro Isabelina” reconocido como supremo músico de religión y formación católica produciendo música ritualística. Organista de la corte y excelente compositor de madrigales, innovó la música con una especie de clave muy usado en su tiempo: el virginal. Byrd alcanzó un alto nivel jerárquico como músico de su tiempo, por tener capacidad para apreciar valores reales, más allá de barreras ideológicas; ágil en productividad y sin prejuicios. Entre sus obras encontramos: misas (ordinario y propio), motetes (de 5 a 8 voces con textos latinos de moderada inspiración católica), anthems (antífonas, himnos religiosos), servicios (litúrgicos anglicanos completos), songs (polifónicas, religiosas y profanas), conciertos de instrumentos y teclado (con estilo franco-flamenco con vetas de gusto italiano), música instrumental (preludios, fantasías y fancies), danzas y parejas de danzas: (pavana - gallarda), y whole consort: (fantasías para cuarteto de violas).³³

Las técnicas para composición, fueron modificadas tomando forma más ligera e informal, se le dio más atención a las palabras y la música conmueve en estrecha relación a ellas. Los dramaturgos utilizaban canciones y piezas instrumentales con gran sentido dramático: Morley, Gesualdo y Marenzio fueron más extremos, con una elegancia nerviosa y controlada histeria, lograron muy buenas composiciones de madrigal, con estilo, alcances y sentimiento, ya que se concentraban mucho en la técnica y en su manufactura. Aquí pueden apreciarse los distintos coloridos con variedad de instrumentos.

³¹ MICHELS, Ulrico: *Atlas de Música I*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1996.

³² SCHOLLES, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música*, Edhasa - Hermes-Sudamericana, España, Oxford University Press, 1938, Editorial Hermes, 1984.

³³ GALLICO, Claudio: *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner Música, Madrid España, 1978.

Durante la “Edad de Oro” existió una escuela de madrigal inglés con gran demanda en el extranjero, fundada por Morley en el modelo italiano. El origen de los ayres declamatorios en Inglaterra, se encuentra en las mascaradas de la corte entre los años 1609 y 1613. La mascarada es un género que prosperó en el siglo XVI importado de Italia, género teatral- músico-escénico, con sentido heroico y grandilocuente³⁴.

Los ayres ingleses eran casi madrigales semicontrapuntísticos, con acompañamiento de laúd en estilo francés, simulando texturas polifónicas o a veces melódicas. John Dowland como compositor de ayres de laúd y como virtuoso, destacó debido a la perfección de su invención melódica, madurez de su sentido armónico y cualidad poética de su estilo personal, y el elemento que domina es el lirismo inglés. Probablemente fue el mejor laudista de su tiempo, sobre todo en la composición, creador de una prolífica y variada producción, impregnada con frecuencia de un sentimiento melancólico, efectos armónicos y riqueza cromática. Por todo ello, muchos intérpretes se han sentido atraídos por su música, Publicó 88 Ayres, 85 en 4 volúmenes y 3 en Antologías.

Algunos de sus contemporáneos fueron: Jhon Bull (1563-1628): organista famoso y gran compositor para instrumentos de teclado; y Orlando Gibbons (1583-1625): compositor de numerosas obras para cuerdas y para virginal: madrigales, motetes, música religiosa y la música para la boda del Rey Carlos I.

1.5.3.-Biografía de John Dowland.

John Dowland, fue un famoso tañedor de laúd y virtuoso compositor, además de un excepcional cantante, nació en Westminster (Londres-Inglaterra) en 1563 y murió el 21 de enero de 1626 en Londres. Poco se conoce de su infancia, tan sólo se sabe que de 1580 a 1586 fue a París a trabajar con Sir Henry Cobham, embajador de Inglaterra ante la corte francesa.

En 1588 recibió el grado de bachiller en música por la Universidad de Oxford. Dowland aconsejaba: **“Los laúdes tienen cuerdas de tripa de cordero. Para calcular la afinación óptima, la cuerda esencial es la más aguda, la prima. A partir de ella el músico afinará el resto del instrumento y los violeros concebirán sus laúdes en función de las cuerdas existentes. La elección de la prima es delicada: demasiado fina da un sonido hueco, y demasiado gruesa pierde claridad y brillo. Aconsejo escoger cuidadosamente las cuerdas agudas, pues son las más importantes; al elegirlas pide que sean bellas y transparentes, más no demasiado finas, pues son falsas y no dan buen sonido”**.

³⁴ LONG, John H: *Music in english renaissance drama*, Kentucky Press, Lexington, EUA, 1968.

John Dowland, era un hombre frustrado, su conversión al catolicismo durante su adolescencia en París, parece ser la causa del rechazo para el cargo de músico de corte en 1594, por lo que decide abandonar Inglaterra; al año siguiente, se publica su primera obra "The first booke of songes or ayres of four parts, with tablature for the lute". En el momento de su publicación, ésta causó un verdadero revuelo, ya que fue la primera colección inglesa editada como "table layout", es decir, las partes que componían la música estaban distribuidas perimetralmente en una misma página, con el fin de que todos los intérpretes pudieran leerlas en el mismo ejemplar. Además, popularizó un nuevo tipo de canciones basadas en ritmos y estructuras de danza, y no en el contrapunto, preferido por sus contemporáneos³⁵.

En 1597 decide volver a Inglaterra, obteniendo el grado de bachiller en música por la Universidad de Cambridge. Su catolicismo, así como el hecho de que había tenido tratos en Florencia (1595) con un círculo de conjuradores católicos opuestos a la reina Isabel I, (1533-1603) habían despertado sospechas de las autoridades inglesas, por lo que su aspiración a músico de corte se ve nuevamente desalentada. El 10 de noviembre de 1595, escribe desde Nürnberg una larga carta a Sir Robert Cecil, secretario de estado de la reina Isabel I de Inglaterra, afirmando su inocencia.

En 1598 es nombrado músico del rey Cristián IV (1577-1648) de Dinamarca y Noruega. Durante su estancia en Helsingörs³⁶ publica en 1600 "The second booke of songes or ayres for the lute or orphasion, with the viol of gamba".

John Dowland fue sin duda un hombre difícil y sensible, con altibajos de arrogancia y depresión, fue a menudo para sí mismo su peor enemigo. Según las propias palabras de su amigo, el escritor Henry Peacham: "**dejó escapar muchas oportunidades para mejorar su suerte**".

Recorre Europa adquiriendo gran reputación, y mucho provecho en los conciertos que dio ante el duque de Brunswick en Wolfenbüttel o ante el landgrave de Hesse en Kassel. Sus viajes por Europa le llevaron a Nürnberg, Florencia, Génova y Venecia.

Por su perfecta invención melódica, la madurez de su sentido armónico y sus cualidades poéticas de personal lirismo, sus libros de canciones son pioneros de la monodía acompañada³⁷. Las canciones de Dowland están influenciadas por las air de tour francesas; su estilo viene siendo mezcla de estilos continentales con el lirismo inglés.

Los tres libros de canciones de Dowland, (1595-1612), reflejan el porqué ha sido considerado el máximo compositor de canciones de Inglaterra, junto con Purcell y

³⁵ SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, E.U.A, 1995.

³⁶ Dinamarca.

³⁷ DE CANDÉ, Roland: *Nuevo Diccionario de la Música*, traducción de Paul Silles, Ma non troppo, Barcelona, España 1ª edición 2000.

Benjamín Britten. El primero “The First Booke” (1595), cuyo estilo tiene raíces en la canción tradicional inglesa y en la canción para conjunto instrumental, que William Byrd llevó a la perfección en el caso de las violas. Esto explica sin duda, porqué la totalidad de las 21 canciones de “The First Booke” fueron compuestas para cuatro voces: cantus arriba y las demás abajo, y laúd, mientras que el predominio de las danzas y la utilización invariable de la forma estrófica se remontan a modelos franceses. Dowland tomó su propio instrumento como punto de partida para sus canciones más antiguas, varias de las cuales guardan una relación directa con piezas para laúd.

Aunque su primer libro es indiscutiblemente el más sencillo de sus libros de canciones, nos permite conocer sus características como son, su don inimitable para la melodía y la disposición de las letras (a pesar de su forma estrófica) y su capacidad para presentar una certera propuesta armónica.

El “The Second Booke” (1600) y “The Third and Last Booke of Songs” (1603) vemos a Dowland abandonar el formato convencional de su primer libro, y opta por una diversidad mayor, tanto de forma como de organización de las voces. Ambos libros, comienzan con canciones para solista con acompañamiento de laúd y ofrecen canciones para cuatro o cinco partes y un diálogo final. En estos libros hay menos canciones estróficas o de danza, y las partes para laúd poseen a menudo una complejidad contrapuntística que las sitúa en la misma categoría que la voz o las voces. Entre las primeras canciones del segundo libro, hallamos algunas de las mejores, como “I saw my lady weepe” que posee una especial belleza; su análisis del amor melancólico en las dos primeras estrofas está aligerado por la exhortación de la tercera, a “esforzarse para no caer en aflicción”, consejo al que no se atuvo el propio Dowland en las dos siguientes canciones. La primera de ellas es “Flow my tears” (versión para voz), nos ofrece Dowland una de las mejores obras madrigalísticas en retórica fragmentaria, y la Pavana Lágrima, que es la versión glosada de ésta canción, destaca por sus brillantes y extensos pasajes de escalas descendentes.

En “The Second Booke” se incluyen también algunas de las creaciones más gozosas, que con ritmos pegadizos y deliciosa melodía, guarda claramente relación artística con los gustos populares de la mascarada.

En “The Third and Last Booke” (libro tercero y último) que suena a despedida, no se refiere sin duda, a algún sentimiento de muerte inminente, sino a la circunstancia de contener todas sus canciones que hasta el momento el compositor quiso incluir. La mezcla es muy similar a la ofrecida en el segundo libro, ya que incluye canciones estróficas y desenfundadas como “When Phebus first did Daphne love”, y piezas serias y profundas; entre ellas hay dos canciones en las que Dowland evoca la fuente que mana como una alegoría de las lágrimas. En “Flow not so fast ye fountains” la imaginación cobra vida intensa en una estructura de notas con puntillo sobre la palabra “dropping” y suspensiones en las voces internas, mientras que “Weep ye no more, sad fountains” es maravillosa, en ella encuentra consuelo en la quietud del sueño. El poema pudo haberse inspirado en la traducción de un madrigal de Marenzio. Tampoco debemos olvidarnos de la elegía “Love stood amazed”, que es una canción de las más dramáticas de Dowland, ya que el vínculo

existente entre el texto y la música es muy estrecho, esta pieza muestra sin duda la influencia italiana en el compositor.

En este último libro, la variedad de temas y formas es mucho mayor que en los dos anteriores, las seis primeras piezas son canciones de amor de las más bellas compuestas en inglés, abarcando desde el amor idealizado e inasequible, hasta el amor erótico y expresivo; en la parte central del libro, encontramos otras seis canciones devotas de naturaleza íntima, la mayoría penitenciales, caracterizadas por un contrapunto bellamente forjado y sutiles contrastes rítmicos; las últimas cuatro canciones requieren coro y fueron compuestas para una mascarada nupcial.³⁸

Mas tarde en el verano de 1603, Dowland regresa a Inglaterra para editarlo, y al parecer también con la intención de ser nombrado músico de la corte del nuevo rey Jacobo I (1566-1625), éste hecho fue algo inoportuno, ya que al rey le pareció políticamente inadecuado arrebatar un músico de tal categoría, a la corte de su hermana Ana.

Su mejor obra "Lachrimae or Seaven Teares, figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards and almands, set forth the lute, viols or violins in five parts" iniciada en Dinamarca³⁹. Fue compuesta cuando era probablemente el laudista más famoso de Europa y ocupaba un puesto de prestigio en la corte, el compositor rondaba los cuarenta años y se hallaba en plenitud de sus facultades.

Poco después, durante su visita a Londres procedente de la corte danesa, publica este trabajo en Inglaterra (1604), con el que abrió nuevas vías musicales, siendo la tercera recopilación de música de danzas publicada en Inglaterra, tras las "Pavans, galliards, almaines" de Anthony Holborne y el "First booke of consort" de Thomas Morley (1557-1602), aparecidas ambas publicaciones en 1599.

Fue también la primera recopilación de música para conjunto de cuerdas que incluyó una parte para laúd. Algunos cuadros de finales del siglo XVI muestran a veces laúdes o instrumentos de tecla que tocan con grupos de cuerda, pero en las colecciones de música de danza, no se incluyeron de forma habitual partes para dichos instrumentos hasta la década de 1620, por otra parte, ésta obra fue también la primera y única colección musical para conjuntos instrumentales⁴⁰, que utilizó la presentación perimetral de las partes⁴¹. Hasta entonces, la música para conjuntos instrumentales se publicaba en juegos de partituras que contenían por separado las partes de cada instrumento particular, a diferencia, en la recopilación de John Dowland las partes están agrupadas al rededor de las páginas, y las partes para los instrumentos de mayor tamaño, los bajos y el laúd, aparecen localizadas a lo largo, aún así, la experiencia práctica demuestra la dificultad de reunir a cinco

³⁸ NADAL, David: *Lute songs of John Dowland* (canciones para laúd, de John Dowland), Dover Publications, Inc., Mineola, New York, EUA, 1997.

³⁹ Tiene dedicatoria a Ana de Dinamarca: "**donde vos nacisteis y concludida donde reináis**".

⁴⁰ Consort.

⁴¹ Table layout.

violinistas y un tañedor de laúd sentados en torno a un ejemplar único, ya que si se les coloca lo bastante cerca como para leer las notas, no queda espacio suficiente para los instrumentos.

El propio título, señala que la colección está pensada para laúd, violines o violas, y escrita a cinco partes, esto significa probablemente que las dos familias de instrumentos deberían mezclarse y que los violines se encargarían de las voces altas y la violas de las bajas. En realidad los conocimientos existentes sobre la música inglesa de la época, nos llevan a pensar que Dowland consideraba esas posibilidades como alternativas⁴² ya que los conjuntos mixtos, como los empleados por Thomas Morley o Philip Rosseter (1568-1626) eran por aquellas fechas novedades exóticas y no se generalizarían hasta finales del siglo XVII.

Por todo esto, la mayoría de las grabaciones existentes de su obra maestra, recurren a un conjunto de violas y laúd, aunque merece la pena escuchar la alternativa del consort de violines, pues arroja sobre la música una claridad sorprendente.

Dowland abrió también nuevos caminos al comenzarla con una suite de variaciones formada por siete pavanas. La primera de las siete, "Lacriamæ antiquæ" obra de una melancolía sin fisuras que alterna con la mayor sutileza, era ya vieja en 1604, ya que las primeras versiones se remontaban por lo menos a principios de la década de 1590, mientras que la versión cantada, " the Flow my tears" apareció en su segundo libro, publicado en 1600⁴³.

El famoso motivo de cuatro notas que representa una lágrima que resbala, puede encontrarse en varias obras de anteriores compositores, pero los modelos más convincentes son dos madrigales del músico romano Luca Marenzio (1553-1599): "Parto da voi, mio sole" y "Rivi, fontane e fiumi". Ambos tienen muchas cosas en común con la pavana de Dowland, probablemente por la obsesión que sentía John por Luca Marenzio.

Las seis pavanas que siguen a "Lachrimæ antiquæ" se sirven de la figura de la lágrima, con sus cuatro notas, pero están también ligadas entre sí por una red de melodías. Para entenderlas, debemos tener en cuenta el significado de sus títulos: "Lachrimæ antiquæ novæ", "Lacrimæ gementes", "Lachrimæ tristes", "Lachrimæ coactæ", etc. Sin duda "Lachrimæ tristes" es la pavana más hondamente triste del conjunto y exige un tempo más lento. John Dowland crea una sensación de angustia y desesperación, aumentando el número de disonancias estridentes y modulando bruscamente de un acorde a otro. Con "Lachrimæ amantis" el ciclo cambia de rumbo, pasando de la pena y el conflicto a la seguridad, para finalizar en la conclusión serena que es "Lachrimæ veræ". Este último tema, con sus extrañas progresiones, su soslayamiento de cadencias y su relativa parsimonia parecen llevar al que lo escucha a un mundo sublime y celestial.

⁴² Un consort completo de violas o un consort completo de violines.

⁴³ NADAL, David: *Lute songs of John Dowland* (canciones para laúd, de John Dowland), Dover.

Dowland describe el resto de la colección de "Lachrimae or Seaven Teares, figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards and almands, set forth the lute, viols or violins in five parts" simplemente como "with divers others pavans, gagliards and almands". Estas otras varias pavanas, gallardas y alemandas no tienen mucho en común, aunque resulta interesante que se trate de catorce piezas de un total de 21 (3x7) una cifra que es bien significativa en la numerología religiosa cristiana. Aunque si bien es cierto, Dowland pudo haberla elegido únicamente por azar.

En ella, escoge parte de la música instrumental más importante escrita antes del siglo XVIII, aunque no tuvo al parecer, mucha influencia en su época. El volumen no volvió a reimprimirse y ejerció escaso impacto sobre la posterior evolución de la música inglesa. La moda de las pavanas y gallardas de carácter triste y lúgubre, pasaron de moda y fue sustituida por ligeras alemandas, courantes y mascaradas de la época de Jacobo I. No obstante la popularidad de "Flow my tears" o "In darkness let me dwell" fue suficiente para mantener vivo el nombre de John Dowland durante varias décadas después de su muerte.

Su música permaneció olvidada durante casi 150 años, desde finales del siglo XVII hasta comienzos del XIX. La publicación de "The first booke of songes or ayres of four parts, with tablature for the lute" en 1844 por William Chappel para la Musical Antiquarian Society marcó un acontecimiento importante, que consistió en reunir la obra con la primera biografía digna del compositor.

"Lachrimæ or Seaven Teares, figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards and almands, set forth the lute, viols or violins in five parts" hubo de esperar hasta 1927 para contar con una edición completa y moderna, realizada por Peter Warlock (1894-1930) para la Oxford University Press. Las primeras grabaciones no aparecieron hasta 1957. Hoy en día disponemos de varias grabaciones completas de ella.

1.5.4.-Análisis de la “Pavana Pijper”.

Análisis general ⁴⁴ :

Modalidad: modos Protus (dorico) auténtico y plagal alternados ⁴⁵

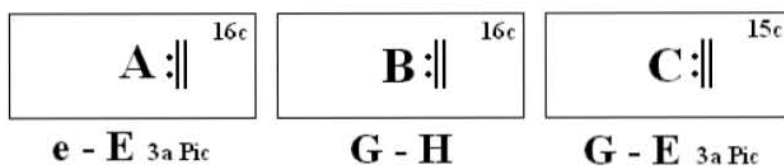
Compás: ♣ = 2/2

Tempo: lento, estilo sugerido de las Pavañas renacentistas

Textura: polifónica

Extensión: 47 compase

Estructura:



La estructura es ternaria, con repeticiones en cada una de sus partes, mismas que son distintas entre sí, y están separadas por fórmulas carenciales típicas de la época y del estilo de John Dowland, y en las que se hace una reiteración del acorde al que resuelven.

Cadencias empleadas:

The image displays two musical staves illustrating cadences. The first staff, starting at measure 14, shows a cadence from V to I. A green bracket labeled 'Cad' spans measures 14 through 17. A green label 'Reiteración' is placed under measure 18. The second staff, starting at measure 30, shows a cadence from V to I(H). A green bracket labeled 'Cad' spans measures 30 through 33. A green label 'Reiteración' is placed under measure 34.

Como puede observarse en las cadencias de la parte A y de B, la fórmula es idéntica, y en ambos casos hace una reiteración de la cadencia.

⁴⁴ LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*,

Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

⁴⁵ RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*,

Real Monasterio del Escorial, Real Musical, Madrid España, 1983.



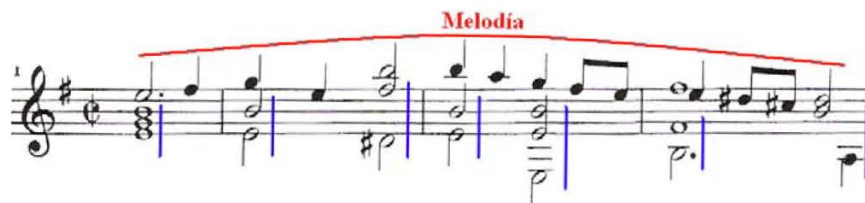
A diferencia de los 2 casos anteriores, la fórmula cadencial conclusiva, aparece ornamentada, y la reiteración está hecha por medio de una escala con trayectoria de arco que sube hasta la nota Fa, empleada al parecer como cromatismo de efecto colorístico (ver sugerencias técnicas e interpretativas con respecto a este pasaje).

Análisis rítmico:

La unidad básica de pulso es la figura de mitad (\downarrow), que corresponde a su vez con el compás de 2/2 indicado en la partitura, es importante mencionar que las secciones no se diferencian rítmicamente.

Análisis melódico:

La obra está compuesta con una línea melódica no temática de carácter improvisatorio, misma que esta apoyada por voces que están reducidas a esquemas armónicos, además, por su naturaleza se infiere que se trata de la adaptación de una música vocal.

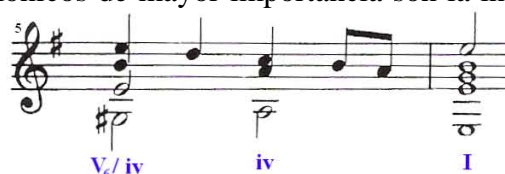


Es importante señalar que el intervalo de 5ª es recurrente tanto en la armonía como en la melodía, debido a que esta sonoridad está aún muy presente en el oído de los músicos del siglo XVI.

Análisis armónico:

Como ya se dijo antes, la obra esta escrita en el modo dorio, y con una alternancia entre los modos auténtico y plagal, como es sabido, según la teoría de la polifonía clásica, la dominante del modo dorio auténtico es si (h), y para el modo plagal es Sol (G) en este caso se va de una a otra empleándose la nota Do para cambiar, las marchas armónicas obedecen al sistema modal, siendo muy comunes las relaciones de 3ª y 5ª entre acordes menores.

Algunos eventos armónicos de mayor importancia son la inflexión al IV (La), que se da en el compás 5.



Y una amplia zona en el VI grado, ubicada en la tercera sección de la pieza a partir del compás 38.

The image shows a musical score for a piece in G major, starting at measure 36. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on the staff, and the bass line is indicated by a brace below the staff. The chords are labeled with Roman numerals: I, i, VI, vii/VI VI, vii/VI VI, IV₆ V₇, and i.

La pieza tiene una marcha armónica típica que se presenta continuamente y con ligeras variantes:

e (G) - D - (h) - e - C - a - V/e - e

Análisis dinámico:

No hay indicaciones dinámicas escritas, esto se debe a que en tiempos de Dowland se utilizaba un matiz estándar y fácil.

Análisis de textura:

La textura es polifónica con muchas adecuaciones, y las voces inferiores se reducen a tener una función de acompañamiento formando esquemas acordales.

Análisis contrapuntístico:

El contrapunto en ésta obra es simple, y no hay contrapunto imitativo.

1.5.5.-Análisis de “A Fancy”.

Análisis general⁴⁶:

Modalidad: modos Protus (dorío) auténtico y plagal alternados⁴⁷

Compás: C (notación antigua de compás binario de 2/2)

Tempo: definido por el carácter y rítmica de las secciones, ninguno escrito

Textura: polifónica

Extensión: 47 Compases

Estructura:

A	B	Puente	C	Puente	D	E	F	G	H	CODA
4½c	2½c	½c	5c	1¼c	5¼c	2½c	5¼c	13¼c	4c	2½
e	V/h	h	h	V/e	h	G	e	e-G	e	e 3ª pic

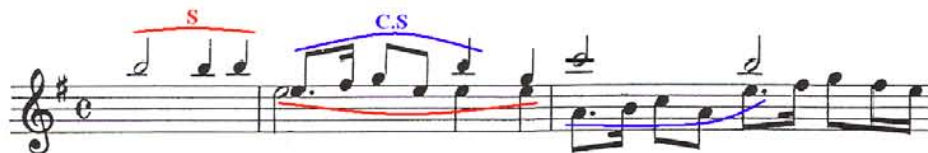
Es una Fantasía, o dicho de otra manera tiene forma de Toccata, ya que se compone de secciones totalmente distintas entre sí, exceptuando las secciones **A** y **G** la obra está formada por glosas y disminuciones, es decir, que el compositor hace uso de recursos musicales como arpeggios, escalas, progresiones, imitaciones entre otros, en forma de ornamentos dándole carácter libre a la composición, es extremadamente probable que fue compuesta improvisando.

Las secciones están claramente diferenciadas por fórmulas cadenciales melódicas, que Dowland aplica sistemáticamente y que son clásicas de la época.

SECCIÓN A:

Esta sección esta compuesta en contrapunto imitativo a cuatro voces, se hace la presentación de un sujeto en la voz de la soprano, es muy simple y estático, pues está formado por una nota repetida.

Dicho sujeto es imitado a la 5ª inferior por la contralto y sobre él aparece un contrasujeto que será utilizado continuamente en las primeras secciones, siempre acompañando al tema, tal como aparece también en la voz de la contralto.



⁴⁶ LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

⁴⁷ RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Real Monasterio del Escorial, Real Musical, Madrid España, 1983.

Posteriormente el sujeto se presenta en la voz del tenor, pero insertado en medio de los compases 4 y 5, la sección termina con una cadencia melódica que resuelve a la tonalidad original.

SECCIÓN B:

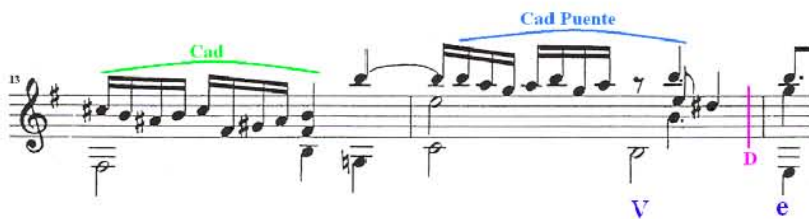
Continúa la presentación del contrasujeto el cual se muestra variado, ésta vez en la voz del tenor, la sección en general es más glosada, tiene pasajes acordales y concluye con su cadencia típica.

Después de la cadencia que va a F#, la dominante de Si (h), Dowland coloca otra más, pero que funciona como un puente para resolver a Si y comenzar la siguiente sección.

SECCIÓN C:

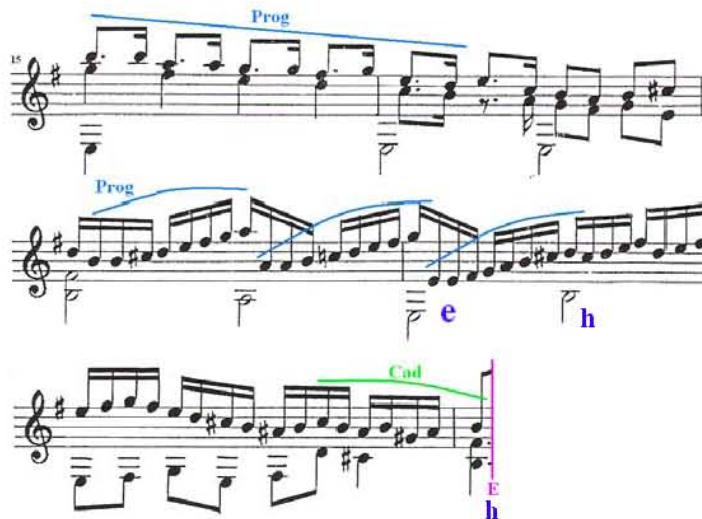
Esta parte es la última en que aparecen el sujeto y el contrasujeto, se distingue por tener progresiones ascendentes y descendentes, y adornos más rápidos.

Una vez más John Dowland adiciona una fórmula cadencial que funge como puente para delimitar las secciones, y en éste caso para regresar a Mi menor (e), por medio de su dominante Si Mayor (H) y comenzar la sección D.



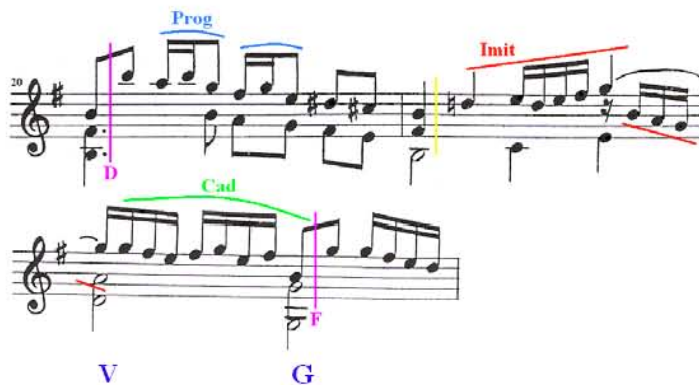
SECCIÓN D:

Al principio la parte D contrasta rítmicamente, debido a que presenta un movimiento de figuras de cuarto con puntillo que provocan un andar rítmico mas lento, y en forma de una progresión que se desplaza descendiendo, con intervalos de tercera y notas repetidas, después en el compás 17 el compositor emplea progresiones ahora de escalas, finalmente concluye el segmento con su respectiva fórmula cadencial.



SECCIÓN E:

Está formada claramente por dos partes, una progresional y otra que hace una imitación aunque no literal de una escala por movimiento contrario, la cual conduce a la cadencia de final de sección.



SECCIÓN F:

Esta parte se caracteriza por contener uno de los pasajes más brillantes de la obra, después de una serie de progresiones formadas por una nota repetida y escalas descendentes, Dowland despliega unas escalas enormes que descienden paralelamente y a intervalo de tercera, abarcando un amplísimo registro de 2 octavas y una quinta desde la nota más aguda en la segunda progresión hasta la nota más grave de la escala, abarcando más de dos terceras partes del registro actual de la guitarra, es importante mencionar que la sección concluye con un modelo de cadencia diferente a los antes empleados.

The image displays three staves of musical notation for Section F. The first staff shows a melodic line with a green bracket labeled 'Cad' over the first two measures and a blue bracket labeled 'Prog' over the next three measures. The second staff features a red bracket labeled 'Esc Par' spanning the entire staff, indicating a parallel descending scale. The third staff includes a red bracket labeled 'Imit' over the first two measures and a green bracket labeled 'Cad' over the last two measures. At the bottom right of the third staff, there is a purple bracket labeled 'G' and the text 'e 3a Pic'.

SECCIÓN G:

Esta sección es la más larga, es su carácter vocal, el bajo a diferencia de las partes antes citadas toma el material melódico, mientras la voz superior funge como acompañamiento por medio de figuras de mitad, esto ocurre durante los primeros 8 compases.

Un dato curioso es el uso de una repetición casi literal de en los compases 32 y 33, después la siguiente subsección presenta un movimiento paralelo y ascendente de una figuración a cuatro voces, luego sigue un juego de progresiones donde no es determinable el curso de las voces, como suele suceder en la música para la guitarra y más cuando se trata de transcripciones de música antigua. Armónicamente destaca que al comenzar la sección hace una inflexión al IV (La), misma que ocurre por primera vez.

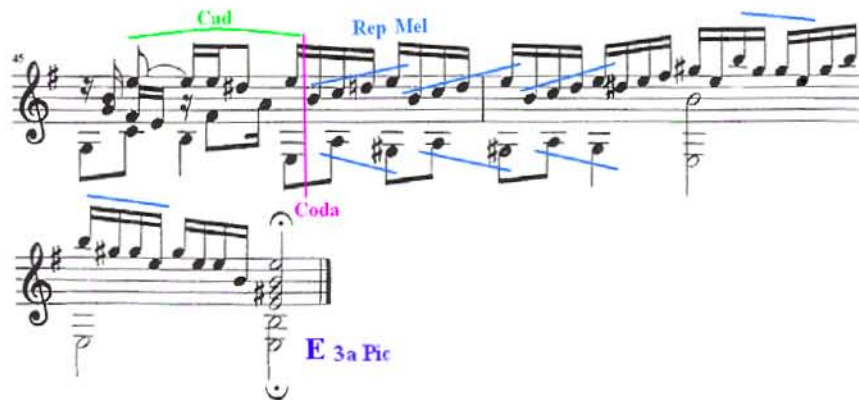
Al compás 37 comienza una serie de progresiones de arpegios y se forma auditivamente un movimiento de figuras de cuarto con punto y dieciseisavo, la cual al descender se vuelve un movimiento figurado de escalas paralelas y arpegios conduciendo finalmente el discurso a la cadencia.

SECCIÓN H:

Comienza con acordes en un ritmo de octavos, lo cual se percibe como un freno al movimiento con respecto a la parte anterior, en la que el aumento de velocidad y variedad sugerían el pronto concluir de la pieza, John Dowland conecta una parte en el compás 42 en la que aparece una imitación de una escala de 4 notas en diversas voces, En el 44 propone una idea totalmente nueva dentro de la variedad que impera de por sí en la obra, una serie de 10^{as} paralelas que ondulando crean un efecto de gran brillantez y elocuencia, llevando el movimiento a una fórmula cadencial corta, que no había sido usada con anterioridad.

Coda:

Dowland crea la sensación de inminencia y conclusiva por medio de la repetición melódica de algunos motivos, la coda tiene un carácter triunfal, y como era costumbre en las codas del renacimiento, inflexiona al IV antes de concluir.



1.5.6.- Sugerencias técnicas e interpretativas.

Pavana Pijper:

- 1.- Aunque la pieza es una Danza, la escritura refleja un estilo vocal, por lo que recomiendo una conducción de voces adecuada; en cuanto al balance, sería acertado distinguir la voz superior sobre la voz del bajo.
- 2.- Respecto al fraseo, sugiero mantener el tempo y únicamente respirar en los finales de frase, y que éste sea natural, es decir que cuando sube la melodía, también se debe incrementar el volumen, cuidando no hacer mucho contraste o exageraciones.
- 3.- Melódicamente, tratar de no cortar las voces, sobre todo donde hay duraciones largas y conducir las progresiones al punto de mayor tensión armónica, observando discreción con el matiz, pues en el Barroco temprano no se escribía la dinámica ya que a ésta no se le atribuía mucha importancia.
- 4.- También recomiendo no hacer muchos acordes arpegiados, prefiriendo los acordes simultáneos también llamados *plaqué*.
- 5.- Tocar la obra con naturalidad y sencillez tomando en cuenta la forma, la armonía y las glosas.
- 6.- En cuanto a la forma, la edición que consulté no tiene indicada la repetición de la primera sección, pero recomiendo que se haga debido a que la repetición de cada una de las tres partes, es característica general en las pавanas renacentistas.
- 7.- Elegir el *tempo* de acuerdo al carácter lento y majestuoso de las pавanas pero equilibrarlo con las partes glosadas para que éstas no pierdan gracia.

8.- Ornamentar poco para que no se pierda el carácter vocal, y como la pieza es eminentemente melódica, ornamentar en estilo italiano.

9.- Ornamentar como se hace más usualmente en la segunda repetición de cada parte y también en las cadencias.

10.- La ornamentación se emplea para marcar notas de importancia, de preferencia cuando se llega a las agudas como en los saltos de 8ª.

11.- Se pueden alargar algunas notas dentro de las progresiones, pero muy sutilmente.

12.- Se puede acelerar un poquito en las partes de octavos y ornamentadas.

13.- No hacer mucho *rallentando* al final de la pavana.

14.- Preferir un timbre más bien pastoso o redondo.

15.- En la edición que consulté, tiene un final probablemente escrito por el transcriptor, el cual contiene un desafortunado giro de tritono, prohibido en el contrapunto de la época, es un pasaje ilógico en modo locrio o escala armónica de La menor que cambia todo el carácter de la pieza, por lo que recomiendo que se añada un final propio de la composición como el que presento a continuación:



A Fancy:

1.- A diferencia de la obra anterior, el carácter aquí corresponde a música instrumental, razón por la que no hay que hacer demasiada conducción melódica.

2.- Como la obra esta formada por una serie de trozos diferentes, hay que proporcionarle a cada uno carácter y *tempo* independientes y ligeramente diferenciados, en las secciones de acordes y polifónicas un tempo más bien lento, y en las disminuciones rápido, las partes lentas más lentas y las rápidas todavía más.

3.- Sentir la pieza en ritmo binario de 2/2. (a dos), y para determinar el *tempo* tomar en cuenta las partes glosadas.

4.- Buscar la libertad rítmica, no interpretar metronómicamente, manejando un *tempo* flexible e improvisatorio.

- 4.- Hacer descansos sutiles entre frases y antes de continuar después de una cadencia.
- 5.- Recomiendo que en la polifonía se escuche claramente cada voz.
- 6.- Obedecer a los impulsos rítmicos, y que no suceda que por separar los motivos la obra pierda fluidez.
- 7.- Utilizar un timbre poco más metálico adecuado por la brillantez de la obra, y por lo general hacer cambios tímbricos muy sutiles, ya que ni la escritura ni la misma música pide lo contrario, ya que no hay muchos cambios de textura, sólo en A y G.
- 8.- Conducir y acelerar con sutileza en las partes rápidas.
- 9.- Al interpretar, tomar en cuenta que las frases son irregulares y el carácter improvisatorio de la pieza.
- 10.- La brillantez renacentista tiene que ver más bien con sentimientos de alegría, vivacidad, gracia e ingenio, no había el concepto moderno y romántico de artista, sino de un artesano hábil con gracia y galanura.
- 11.- Sugiero emplear pocos matices, en un rango de *mezzo-piano* a *forte*, y no bajar demasiado.
- 12.- Recomiendo no hacer contrastes tímbricos y un timbre *sul tasto* para la sección **G**.
- 13.- En la sección G no cortar el bajo ni usar notas al aire, conducir las melodías sin dejar sonando ninguna nota, ligar pero sin que se oigan dos sonidos simultáneos, y tener en cuenta que la soprano es otra melodía y no un acompañamiento.
- 14.- Guiar el fraseo con los elementos rítmicos y melódicos.
- 15.- Recomiendo hacer un matiz estándar, no usar ni *piano pianissimo* ni *forte fortissimo*.
- 16.- Sugiero no ornamentar más, pues es una pieza rápida y ya esta bastante adornada y un exceso de ornamentos interrumpiría la fluidez del movimiento melódico.
- 17.- Técnicamente, recomiendo complementar el estudio de la pieza con ejercicios para extensión, arpeggios y escalas.

1.6.- El barroco tardío en Alemania.

1.6.1.-Contexto histórico.

La sociedad alemana, durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII (periodo Barroco) vivió una época de recesión económica aunada a la desmembración de la iglesia, y a las guerras entre protestantes y católicos (guerra de los 30 años) con un enorme malestar social general.

En Alemania, la iglesia Luterana¹, estaba regida por obispos. Estas reformas movilizaron al sector campesino, aunque sus motivaciones religiosas tenían una raíz económica y social, se levantaron en contra de los nobles y eclesiásticos exigiendo libertad religiosa y social, trayendo como consecuencia, que las propiedades eclesiásticas pasaran a manos de la nobleza.

La guerra de los “30 años” (1610-1648) se debió a que los imperios austriaco y español se unieron en contra de los alemanes protestantes y sus aliados (checos, daneses, suecos y franceses). Pero la causa real y profunda de ésta guerra, fue la férrea idea de Austria por mantener la hegemonía religiosa en Alemania. Cuando la guerra terminó en 1648, se consolidó el pluralismo religioso en los estados germánicos.

Los descubrimientos geográficos alcanzados por España y Portugal, trajeron como consecuencia la desaparición de la afluencia comercial de las ciudades alemanas² con el resto del mundo. Esta situación llevó al empobrecimiento del sector campesino, porque fortaleció a la nobleza terrateniente dedicada a la agricultura; es decir, en Alemania el poder estaba concentrado en la nobleza feudal, apoyando a la formación de un estado centralizado: Brandemburgo, constituido por los “patrimonios rústicos” consistentes en tierras, graneros, instrumentos de labranza y molinos al servicio del príncipe absoluto³.

El gobierno alemán, estaba regido por el “príncipe absoluto” llamado también el “Gran Lector”. En 1640 fue nombrado Federico Guillermo (1620-1688) y con él se cimentó la base del estado prusiano o estados germánicos por los siguientes acontecimientos: durante su gobierno, se dio por terminada la guerra de los 30 años, gracias a la alianza que celebró con Francia y Suecia a través de los Tratados de “Westfalia” (1648), logrando por fin que el pueblo alemán aumentara su territorio, la libertad de religión y el derecho de alianza; con el obvio fracaso de Austria en su intento por unificar la religión en Alemania.

Además con la celebración de los tratados de “Westfalia”, Federico Guillermo logró obtener subsidio de estos países, para formar un importante ejército, muy disciplinado, con 24,000 hombres. Para su manutención, decretó impuestos sobre la tierra y la cerveza.

¹ Creada en base a las ideas religiosas del reformista alemán, Martín Lutero.

² Alemania estaba dividida desde la Edad Media en varios pequeños estados.

³ SANTS/STAAFF: *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, España, 1990.

Además de su ejército, también mandó construir a Holanda, una imponente flota marítima para reanudar las relaciones mercantiles.

Su forma de gobernar fue la de una monarquía unitaria, centralizada y absolutista⁴, el cual imponía a cada uno de los estados un gobernador y un canciller, con la única finalidad de contrarrestar los privilegios y poderío de los nobles feudales. Así logró que Brandemburgo⁵ se constituyera como otra gran potencia europea, no solo por aumentar su territorio y riqueza, sino también por alentar la industria, el comercio, la educación y las artes (1689).

En el siglo XVIII se lograron grandes avances científicos gracias a los descubrimientos e inventos en diversas áreas del conocimiento, como son: astronomía, anatomía, óptica, física mecánica, matemáticas, etc., porque se crearon instrumentos científicos y se estableció el método de investigación. También la filosofía se separó de la teología, dando lugar a la aparición de nuevas corrientes del pensamiento. Surgieron academias de ciencia, letras e historia. A mediados del siglo, se dio en toda Europa el movimiento cultural-filosófico-literario conocido como “Ilustración” cuyas características principales fueron: el reconocer la capacidad intelectual del hombre, y por la fe en las ciencias. Provocó enormes y profundos cambios políticos, económicos, sociales y artísticos. Las principales fuentes de la Ilustración surgieron en Alemania (Kant), Inglaterra (Berkeley, Hume y Lock) y Francia (Voltaire, Montesquieu y Rousseau).

1.6.2.-La música del barroco tardío en Alemania.

La línea divisoria entre el barroco medio y tardío, es una cuestión de debate, sin embargo podemos tomar como base el rango de algunos historiadores: de 1680 a 1720, sin olvidar que los países europeos que la desarrollaron tuvieron en distintas proporciones, cambios en aspectos muy particulares. Generalmente se considera a Italia como el primer país que promovió al estilo barroco tardío. En ninguna parte esto se sabe con absoluta certeza, debido a la falta de sincronía entre la transición de un periodo a otro; pero se ha tomando como punto de partida el momento en que la música barroca toma la tonalidad como principio de su estructuración. Esto es evidente, si se le da seguimiento al trabajo realizado por Rameau, quién reemplazó a Lully como compositor de la ópera francesa de mayor importancia⁶. Y al mismo tiempo, a través del trabajo de Fux, cuyo estilo de polifonía renacentista se tomó como base para el estudio del contrapunto. La combinación del contrapunto modal con la lógica tonal de cadencias, creó dos estilos de composición, el homófono dominado por las consideraciones verticales, y el polifónico dominados por la imitación y consideraciones del contrapunto.

⁴ Que también podría llamarse monarquía del Despotismo Ilustrado, por la marcada influencia de las ideas de la Ilustración.

⁵ Prusia.

⁶ SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Londres, 1990.

En el barroco, las monarquías autoritarias absolutistas, encontraron en la música un elemento más de manifestación de poderío. Por otro lado, la iglesia Católica, sería un gran motor y promotor de música para llegar a los fieles a través de sus ceremonias religiosas con formas musicales regias⁷. Sin embargo, se dio un gran desarrollo de la música instrumental y profana como también la interacción entre música vocal e instrumental. Durante los dos primeros periodos barrocos, el músico sigue sin ocupar un lugar importante en la sociedad; con pocos recursos económicos por lo que tiene que estar bajo la tutela de la iglesia, de algún noble o rey. Fue hasta el barroco tardío, donde logró el reconocimiento social, y buenos salarios; sobre todo aquellos que estaban bajo la protección y auspicio de la corte.

Se sabe que también en el barroco, se inauguraron los primeros teatros públicos a los que, al menos en teoría, podían acceder ciudadanos de cualquier nivel social. El músico, al igual que el resto de los artistas, buscó expresar en su arte los desórdenes de la sociedad por lo que busca potenciar el dramatismo, la expresión en su obra y para ello se servirá de los contrastes de sonido.

Las formas que habían empezado a establecerse en el barroco medio, florecieron y se extendieron más en rango y diversidad durante el tardío, tanto en: concierto, colección, sonata, concierto grosso, oratorio, ópera y ballet. Fue una proliferación de estilos nacionales perfectamente estructurados. Sus partes eran generalmente simples, con formas binarias repetidas (AABB) y ternarias (ABC), y el rondó (ABACABA) se convirtió en forma común; estos esquemas influenciarían a los compositores posteriormente⁸.

El perfeccionamiento de los instrumentos llegó a grados insospechados particularmente en el caso de los de la familia de cuerda frotada, que empezaron a predominar en los conjuntos instrumentales. También adquirieron gran importancia los de tecla, tanto de salón –clavicémbalo y clavicordio- como el gran órgano de iglesia, el más espectacular de los instrumentos barrocos, que fue llevado a su máximo nivel por Johann Sebastian Bach. Algunos instrumentos del Renacimiento se mantuvieron, pero muchos otros desaparecieron, dejando paso a nuevos y más perfeccionados como: violín, oboe, fagot, guitarra y timbales. El predominio del canto en el registro agudo ayudó a la implantación del violín, que pasa a compartir con la voz la expresividad de la melodía.

⁷ Música sacra.

⁸ BUKOFZER, Manfred M.: *La música en la época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música Madrid, España, 1994.

1.6.2.1- Formas musicales del barroco tardío⁹.

El oratorio:

En la Alemania protestante, la idea de un drama musical religioso nació con la historia luterana, un relato asociado ya sea con la Navidad o la Pasión de Cristo, o con la Pascua, era tomado de la Biblia y puesto en música para ser interpretado en la iglesia luterana; uno de sus principales exponentes fue Händel, su obra “El Mesías,” la más conocida; y Bach lo llevó a la cúspide con sus “Pasiones”.

La cantata:

Es una forma vocal, compuesta sobre un tema religioso de carácter lírico en el que intervienen solos, orquesta y coros, y formada por arias y recitativos. A diferencia del Oratorio en ella no se canta una historia y el coro tiene mucha menor importancia. Bach llegó a componer más de 200 cantatas.

El coral:

Es una melodía vocal con tema litúrgico luterano, que sirve de principio estructural y de tema a obras vocales e instrumentales (órgano); en lengua vernácula, se canta durante el culto. Interpretado al unísono o armonizado nota contra nota, o en contrapunto florido; que se prolonga hasta Johann Sebastian Bach.

La fuga:

Composición musical que tuvo su origen en el Renacimiento, consiste en su forma más simple de una composición, que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos en diferentes tonos. Es como si la melodía se fugara de una voz a otra en imitaciones interminables. La fuga obtiene con Bach su estructura perfecta.

La tocata:

Básicamente es una pieza instrumental libre, generalmente destinada a instrumentos de teclado; tiene como característica principal sus pasajes de virtuosismo y lucimiento. Se le asocia estrechamente con la fuga del barroco tardío, posteriormente perdió importancia.

La sonata:

Es una composición de estructura binaria o ternaria, ejecutada por uno o dos instrumentos, que consta de tres o cuatro movimientos. Existían dos tipos de sonata, la de cámara y la de iglesia con carácter más serio.

El concierto:

Se derivó de la escritura para grupos instrumentales, generalmente tiene tres movimientos: rápido, lento, rápido; en ésta forma un instrumento se destaca como solista (concertino) en contraste con la reducida orquesta (tutti o ripieno), una modalidad de este género destacada por su aceptación, es el concierto grosso, en el cual el concertino está formado por un grupo reducido de instrumentos, para crear contrastes dinámicos en forma

⁹ GONZÁLEZ Lapuente, Alberto: Diccionario de la Música. Madrid. Alianza Editorial, 2003.

natural; el iniciador de este género fue Arcangelo Corelli, los más importantes autores de concierto: Vivaldi, Bach, Telemann y Händel.

La suite:

Es un conjunto de danzas contrastantes y generalmente en la misma tonalidad, Con Bach y Händel adquirió una estandarización con cuatro danzas principales: Allemande.- Es una danza lenta de ritmo binario, de carácter expresivo y melódico. Courante.- De ritmo ternario y carácter animado, y que suele contrastar con la anterior. Sarabande.- Danza lenta, majestuosa e imponente. Con ritmo ternario, y una acentuación expresiva y enfatizada en el segundo tiempo de cada compás, esta danza fue prohibida por Felipe II de España, por considerarla impropia, por las pasiones que despertaba. Gigue.- Es la danza más rápida de la suite, con ritmo ternario y carácter ágil. Si bien, estas cuatro danzas fueron las más importantes, se incluían algunas adicionales como el Bourrée, Gavotte, y Menuet, etc. otras suites eran precedidas en ocasiones por un preludio monotemático y con carácter improvisatorio.

La creación musical de Weiss consta principalmente de suites de danzas a las que llamó suonate ó galanterie parties (sonata o partita galante), que a veces inician con un preludio libre (sin compases), denotando su altamente desarrollado sistema de digitación y legado idiomático.

1.6.2.2- La orquesta barroca.

Una de las orquestas que conocemos con cierto detalle es la que usó Claudio Monteverdi en 1607 para su ópera Orfeo. Cuando se imprimió la partitura dos años más tarde, Monteverdi incluyó una lista de instrumentos que debían participar en la interpretación: dos clavicémbalos, dos violas da gamba contrabajo (similares a los actuales contrabajos), un grupo de diez instrumentos de cuerda, un arpa doble, dos violines pequeños, dos “chitarrones” (grandes laúdes), dos órganos pequeños con tubos de madera, tres violas da gamba bajas (similares a los actuales violonchelos), cuatro trombones, un órgano pequeño con tubos de lengüeta, dos cornetas (de madera, con agujeros para los dedos, pero con boquilla similar a la de la trompeta), una flauta dulce pequeña de registro agudo, un clarino (trompeta aguda) y tres trompetas “suaves”¹⁰.

Durante el siglo XVIII, el perfeccionamiento de los instrumentos de cuerda, del violín en especial, tuvo como resultado el que se estableciera la sección de cuerda como una unidad equilibrada e independiente, un núcleo central al que los compositores agregaban otros instrumentos por unidades o en grupos de dos. La orquesta barroca se constituyó, aproximadamente, según el siguiente esquema¹¹:

¹⁰ HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical*, (Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart), Editorial Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España 2003.

¹¹ SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Londres, 1990.

- Compuesta normalmente por 5 violines primeros, por 5 violines segundos, 4 violas, 5 violonchelos y 2 contrabajos.
- A este núcleo central se añadió los instrumentos de viento y percusión, que normalmente estaban compuestas por: 2 oboes, 2 flautas, 2 fagotes, 2 trompetas, y 2 timbales.
- Ya avanzado el siglo XVIII, el grupo de viento se completó con otras 2 trompetas.
- Finalmente el bajo continuo, que estaría realizado por el clavicémbalo, arpa u órgano.

1.6.2.3- Algunos exponentes¹².

Antonio Vivaldi (1678–1741) es una figura del siglo XVII, tiempo en el que realizó sus composiciones musicales, pero fueron olvidadas. Fue hasta el siglo XX en que se revivieron sus conciertos. Nació en Venecia en 1678, empezó como sacerdote ordenado de la iglesia católica, pero dejó de decir misa por 1703. Alrededor del mismo tiempo estaba asignado como maestro de violín en una orfandad de las muchas que había en Venecia, con la que tendría una relación profesional hasta casi el final de su vida.

La reputación de Vivaldi no vino de la corte ni de la iglesia, esta se dio a partir de que fueron publicados en Ámsterdam sus sonatas de trío, sonatas de violín y conciertos, los cuales circularon ampliamente a través de Europa. Los géneros instrumentales de sonata y concierto de Vivaldi reflejan la evolución alcanzada, y sus contribuciones fueron trascendentes; él estableció en ciertos modelos, un plan del tres-movimientos (rápido-lento-rápido), y uso el ritornello en los movimientos rápidos. También empleó la programática para sus obras, ejemplo de ello “Las Cuatro Estaciones”. La carrera de Vivaldi refleja la posibilidad que puede alcanzar un compositor, donde él mismo publica y promueve sus propias obras, en forma independiente.

Domenico Scarlatti (1685–1757) fue el primero y principal virtuoso del teclado. Su padre, Alessandro Scarlatti, fue miembro de la Escuela Napolitana de ópera, acreditándose como uno de sus elementos más experimentados.

Muchos de sus trabajos eran escritos para su propia ejecución, pero otros, para sus patrocinadores reales. Como su padre, sus fortunas se ataron estrechamente a su habilidad de afianzar y permanecer a favor de la realeza. Sin embargo Domenico, en algún día de 1733, y por algún motivo, decidió dejar de ser músico real de Portugal, se va a Madrid, donde pasó el resto de su vida. Escribió óperas y música religiosa, pero con la publicación de sus obras para teclado, su trabajo logró ser ampliamente reconocido hasta después de su muerte, afianzándose en un sitio privilegiado y de gran reputación.

¹² MATAS, J. Ricart: *Diccionario biográfico de la música*. Editorial Iberia, S.A., Barcelona, España, 1956.

George Friederich Händel (1685–1759).- Quizá, el compositor más famoso, por haber contado con el patrocinio de la corte real, nació en Alemania, estudió durante tres años en Italia, pero al irse a Londres en 1711, aprovechó lo aprendido para su desarrollo profesional, incluyéndolo en óperas producidas específicamente para la nobleza. El constantemente buscaba fórmulas comerciales exitosas, en ópera y oratorios en inglés. Para 1741 ya era bien conocido por las piezas creadas para los cantantes y músicos ingleses de la época; pero fue con sus producciones basadas en el teclado para música ceremonial y de concierto grosso, con las que alcanzó mejorías económicas y reconocimiento público a su enorme talento. En obediencia a sus ambiciones públicas, soportó sus composiciones en el recurso melódico, combinado con su ya tradicional improvisación y contrapunto. Con él, la ornamentación barroca alcanzó un desarrollo altísimo.

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750). Compositor y organista alemán, miembro de una importante familia de músicos. Comenzó a formarse musicalmente bajo el magisterio de su padre y su hermano, y a los 18 años comenzó su vida profesional como músico, misma que le llevó a ciudades diversas. Por su educación consolidada en la tradición, aunado a su talento y disposición personales, lo convirtieron en un compositor que con toda la originalidad de sus ideas, fue sobre todo un consumidor de lo establecido y no tanto un progresionista. Además en los tres cargos que desempeñó en su tranquila carrera, contó con éxito y talento por igual: como organista en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar; como maestro de conciertos y de capilla en Weimar y Köthen; y como Kantor y organista, además de director musical en Leipzig, desde los 38 años hasta su muerte. La producción musical de Bach fue muy extensa, aunque nunca escribió ninguna ópera. No fue muy reconocido en su tiempo como compositor; pero actualmente se le valora como el músico más grande de todos los tiempos, su talento y sus intereses abarcaron todos los ámbitos concebibles de la creación musical.

Silvius Leopold Weiss (Breslau 1686- Dresden 1750) Considerado como uno de los más grandes luthiers, tañedores y compositores de laúd de todos los tiempos; su música es pulida e idiomática, sus suites escritas en tablatura comienzan con preludios que demuestran su altamente desarrollado sistema de digitación y legado idiomático. El número de obras que compuso alcanza las 600, la mayor colección de composiciones para laúd en toda la historia. Su legado principal se encuentra en los Manuscritos de Dresden, donde se guarda su música maravillosa.

1.6.2.4- Aportaciones de la música del barroco tardío.

Generalidades: Obras aún más extensas, se generalizan los modos tonales y surge el ritmo métrico.

En el barroco tardío las formas adquirieron grandes dimensiones, apareciendo el estilo concierto, con el predominio de la música instrumental sobre la vocal; donde quedan ya bien limitados sus principios básicos:

- La interacción entre el bajo continuo y una voz superior muy adornada.
- La construcción en movimientos separados, autónomos y contrastados.
- El contraste colorístico entre los diversos grupos tímbricos.

El nuevo estilo que se instaura, subraya la monodía acompañada, la homo-rítmica, la homofonía, el canto individual, el bajo continuo y cifrado, y se afirma la tonalidad; los modos eclesiásticos de la música católica se debilitan¹³.

1.6.3.- Biografía de Silvius Leopold Weiss.

Luthier, tañedor de laúd y gran compositor, nacido en Breslau el 12 de Octubre 1686 dentro de una familia de laudistas de la corte. El apelativo Weiss corresponde a una gran familia de músicos alemanes. Hijo de Johann Jacob Weiss, (1662-1754) quien fue laudista en la corte del Lector palatino, desde 1720 en Mannheim, así como dos de sus hermanos, Johann y Sigismund, quien también permaneció al servicio de la corte llegando a ser director de música instrumental en 1732. En Dusseldorf, Silvius trabajó con su padre y su hermano en la corte.

Su creación musical consta principalmente de conciertos para laúd y otros instrumentos, suites de danzas a las que llamó suonate ó galanterie parties (sonata o partita galante)¹⁴, que a veces comienzan con un prelude libre (sin compases), denotando su altamente desarrollado sistema de digitación y legado idiomático. Son sobre todo de un estilo barroco tardío, pero sus últimas obras ya muestran rasgos de estilo galante. Se conservan algunas de sus sonatas, aunque se sabe que compuso más de 600, debido a este número de obras, se convierte en el compositor de laúd más prolífico de todos los tiempos.

El príncipe polaco y exiliado Sobiesky, lo invitó a Italia, a casa de su madre, la Reina María Casimira, en esa ocasión conoció a Alessandro y Domenico Scarlatti quienes servían como directores de la orquesta del palacio, con los que Weiss trabajó seis años participando en óperas y conciertos. También trabajó en la orquesta de la academia del

¹³ BUKOFZER, Manfred M.: *La música en la época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música Madrid, España, 1994.

¹⁴ LEI, Franklin: (laúd), *S.L. Weiss, Sonata for lute* (S.L. Weiss, sonatas para laúd), grabaciones Naxos, 1989.

cardenal Ottoboni, bajo la dirección de Arcángelo Corelli. Fue reconocido como un gran acompañante al laúd y como solista, asombrando a los italianos¹⁵.

Silvius Leopold Weiss en alguna ocasión dijo que el laúd generalmente se tocaba con la yema de los dedos, pero que el theorbo (similar al laúd pero con un diapasón muy largo) y el chitarrone se punteaban con las uñas **“produciendo, desde cerca, un sonido crudo y raspante”**, indicación que nos proporciona una valiosa información en cuanto a los gustos tímbricos de la época y del compositor en particular.

Augusto el Fuerte, rey de Polonia, quiso transformar a Dresden (capital de su reino), en uno de los centros culturales más finos, especialmente para la difusión de la ópera italiana, para éste fin mandó traer violinistas y cantantes virtuosos entre otros músicos. Weiss no fue la excepción. En 1719 presentó su primera ópera con la orquesta de dicho lugar.

Cuando residió en Dresden, su principal tarea era acompañar en la orquesta de la capilla del mismo nombre, como su sueldo era bastante bueno, se dedicó completamente a su labor de compositor y ejecutante, además realizó un largo viaje visitando las principales ciudades y centros intelectuales de la época: a Praga (1717 y 1723) donde tocó en la ceremonia de coronación de Carlos VI; a Londres (1718) para tocar en los recientemente creados conciertos públicos; Viena (1718 -1719); Munich (1722) donde tocó en una boda real, acompañando al flautista Pierre Gabriel Buffardín en la corte Bávara; Leipzig (1739) donde visitó a Bach y tocó en el Colegio de Música .

En 1736 le ofrecieron un atractivo puesto en Viena, pero prefiere permanecer en Dresden cerca de distinguidos intelectuales, poetas, literatos y músicos, entre los que destacan Johann Sebastian Bach¹⁶. Weiss se hizo amigo de Bach; se decía que los dos habían compartido el arte de la improvisación, según cuenta y describe Johann Friedrich Reichardt: **"Cualquiera que conoce lo difícil que es tocar modulaciones armónicas y el buen contrapunto en el laúd, se sorprendería lleno de escepticismo al saber que Weiss, el gran laudista y J. S. Bach, se juntaron a improvisar fantasías y fugas"**.

En cuanto a su estilo, en algún momento Weiss figuró como nacionalista, buscando su independencia de las tendencias francesas e italianas, pero siempre estuvo muy ligado al barroco italiano; sus sonatas seguían el orden de Froberger: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, a las cuales ocasionalmente él añadía una Bourrée, un Menuet, u otras danzas.

Weiss se distinguía por su maestría para hacer lógicos y coherentes todos los motivos, distintos también en cada movimiento, de lo cual se dice que los unía de manera ingeniosa. Utilizó la progresión de forma muy astuta, arte que fue perfeccionando a través de su creciente sofisticación del lenguaje armónico audaz y original, (algunas veces emplea

¹⁵ SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Londres, 1990.

¹⁶ LEI, Franklin: (laúd), *S.L. Weiss, Sonata for lute* (S.L. Weiss, sonatas para laúd), grabaciones Naxos, 1989.

modulaciones breves a tonalidades a un tritono de distancia de la tónica)¹⁷. También se distinguió por su innovación con un efecto de crescendos y deminuendos a través de frases largas, empleado en sus trabajos posteriores a 1725.

En 1742, escribe una progresión armónica para un álbum de recopilaciones de varios compositores. En sus últimos trabajos designaba los movimientos solo por el tempo o carácter: allegro, lento, presto, etc. Muere en Dresden en 1750.

El legado musical del gran laudista, fue por fin conocido a través de grabaciones; la mayoría de su música había estado disponible y registrada solo en forma impresa. El compendio de sus obras proviene de dos fuentes principales, una manuscrito encontrado en Moscú (1717-1725), y que ahora se encuentra en la biblioteca británica de Londres; y la otra fuente son los seis volúmenes de manuscritos, en el Sächsisches Landesbibliothek en Dresden, mismos que reflejan la edición completa del trabajo musical de Weiss, con mismas fechas. Pero además, hay otros manuscritos de gran importancia que casi no han sido investigados ni explotados, sobre su música maravillosa.

El manuscrito de Moscú, era totalmente desconocido, fue hasta 1963 que se descubrió, pero hasta 1976 se publicó por primera vez en una edición excéntrica que está ahora fuera de impresión; esto se debe a que en una investigación mas reciente de los manuscritos, demostraron que no pudo haber sido copilado durante la vida de Weiss, ni en la ciudad de Dresden; esta debió haberse llevado a cabo por lo menos en una década posterior a su muerte, y en Rusia.

Los manuscritos de Weiss son relativamente un misterio. El manuscrito de Dresden, se encuentra sin alteraciones mayores y con errores. Las indicaciones para la ejecución de la mano izquierda están presentes en 30 de las 48 piezas. Esto hace pensar que el manuscrito tiene un propósito didáctico, y probablemente fue escrito por el maestro de laúd, dirigido para alguno de sus dos alumnos más distinguidos: Adán Falckenhagen (1697-1761) y Johann Kropffgans (1703-1769). Más tarde, surgió otro laudista importante del siglo XVIII, estamos hablando de su propio hijo, Johann Adolfo Faustinus de Weiss (1741-1814).

El artículo de Arnautova sobre los manuscritos de Dresden, cita la opinión de Alejandro Suetin: **“al analizar la música del manuscrito, creo, y sin temor a equivocarme, todos las piezas están escritas por Weiss, y la sucesión de la mayoría de ellas en las colecciones, no están acomodadas al gusto del autor”** sin embargo, la individualidad del autor-copista se manifiesta en la sucesión escogida de los bailes, por su arreglo en ciclos por tonalidad, carácter y forma musical, y todas las obras escogidas son bastante difíciles técnicamente. Además de las piezas, el manuscrito incluye escalas y ejercicios técnicos que también son de alto grado de dificultad, reflejan claramente que fueron pensados para un principiante, pero elaborados por un profesional de alto nivel, (las

¹⁷ SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, E.U.A, 1995.

escalas no parecen haber sido usadas como un ejercicio de velocidad en esos tiempos, (se sabe que fue hasta el siglo XIX), pero probablemente estas atraviesan el círculo entero de quintas, quizá para demostrar que el laúd podía tocarse de hecho en cualquier tonalidad, como bien se estableció para los instrumentos de teclado en 1760.

En ninguna parte de la colección existe una declaración definitiva sobre el cambio del orden. Sin embargo, en el No. 45, la posición normal de Weiss para situar un minuetto es precediendo inmediatamente al prelo de la sonata, en lugar de ir después. Por otro lado, si no en la mayoría de las sonatas de Dresden, los minuettos se ponen de hecho en la misma posición como en el número 46, a menudo con una nota para indicar el orden correcto de aparición. La planificación de las tonalidades y afinaciones es un rasgo distintivo de este manuscrito, que congregó las piezas en una colección de seis volúmenes. Suetin aclara: **“espero que la edición permanezca útil aún para aquellos que no aceptan mis argumentos. En cualquier caso, ésta es una colección excepcional de música del laúd excelente, con algunas piezas que reflejan el más fino trabajo de Weiss”**.

1.6.4.-Análisis de la “Sonata Dresden No. 5 en Dm”.

La obra es una *suite* de danzas, consta de un conjunto de 7 danzas contrastantes, Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Menuet I, Sarabande, Menuet II y Gigue, escritas en la misma tonalidad, en este caso Si menor (original en Re menor); la disposición de los movimientos es algo irregular, al estar colocado el Bourrée después de la Courante y la Sarabande en medio de los dos Minuetos, (orden original en la tablatura).

En toda la suite la armonía es tonal - funcional, Weiss emplea progresiones y trabaja materiales muy diferentes lo cual refleja su gran capacidad creativa.

La obra fue compuesta para laúd en Re, y como ya mencioné, escrita en tablatura y en el tono de Dm, pero como en la partitura de la transcripción en la que estoy trabajando, (transcripción de Víctor Van Puijenbroeck) está en Si menor (h), el análisis lo hago tomando en cuenta dicha tonalidad, así se puede seguir a simple vista y sin tener que recurrir al transporte.

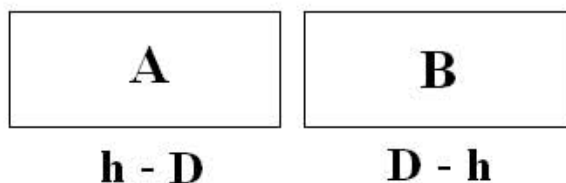
Estructuralmente la música de Weiss no desarrolla ningún motivo, todos son distintos, se puede decir que es una música muy cercana a la improvisación, cabe señalar la importancia que tiene la armonía para el compositor.

Prelude

Análisis general¹⁸:

Tonalidad: original en Re menor (D), Si menor (h) para la adaptación a la guitarra
Compás: ninguno escrito, unidad de tiempo = ♪
Tempo: determinado por el ritmo, y el pulso en mitades (aprox. $\text{♪} = 65$)
Textura: polifónica
Extensión: 84 figuras de mitad (no hay compases)

Estructura:



No es fácil determinar las secciones, dada la fluidez del desarrollo de la armonía, la pieza tiene sólo 2 cadencias claras, por lo cual se definen 2 secciones.

Análisis rítmico:

El ritmo está constituido por figuras de octavos y presenta una regularidad rítmica constante durante todo el movimiento.

Análisis melódico:

No hay melodía como tal, la música se desarrolla en arpeggios, ya que el interés en esta obra es básicamente armónico.

Análisis armónico:

Como ya dijimos la obra está en h, tiene una modulación muy amplia a D (al relativo mayor), también se puede observar un amplísimo vocabulario armónico, dentro de lo posible en la adecuación idiomática al instrumento.

Las subdominantes más empleadas en la pieza son el II y el IV, en el caso de las dominantes Weiss utiliza mucho el VII y como sucede también en Bach, el acorde del III es usado muy poco por su ambigüedad armónica y funcional. En la mayoría de los casos utiliza acordes de 5ª, y de 7ª solamente el V₇ y el II₅⁶.

¹⁸ LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.
KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

El ritmo armónico va por figuras de unidad (♩), y el discurso armónico se ve ampliamente enriquecido por retardos y notas de paso.

En la modulación a D, Weiss utilizó el sistema por acorde común, en este caso Em que funciona como IV en h, es también II grado en D.

Measures 113-116. Harmonic progression: I, V, V, I₆, IV/II (D).

Para regresar a h, hace una inflexión al VI partiendo del V y posteriormente presenta un II y V de h, operando como acorde común el VI de D que también es I de h.

Measures 149-152. Harmonic progression: II, V, V-, VI (h), II, V, V-e, V-a, V, I_{6/4}, II₆, I, VII, I.

A continuación presento la armonía del Preludio en forma de Coral:

A
 I IV V I VII VII V₇ I I
 10
 D
 IV₆ IV V_{rel(D)} V I₆ I IV IV VII VII
 20
 I₆ NP V-e V₇-B II-D NP V V₇ I II
 30
 III IV V VI VII I I II V₇ I
 40
 V I B I₆ IV II V V - VI II-h V-h
 50
 V-e V-a V - I₆ II₆ I VII I V - IV
 60
 VII₆ - I₆ II₅ V₂ I₆ II_{rel} V
 67
 I NP NP NP V/V V₇ I₆ V I

Análisis de textura:

La textura es polifónica, ligera y se maneja básicamente a dos voces escritas, en las que el bajo es más bien armónico y la voz superior lleva en ocasiones una polifonía oculta a dos o tres voces, y prácticamente no hay imitaciones.

Allemande

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor, Si menor para la adaptación a la guitarra

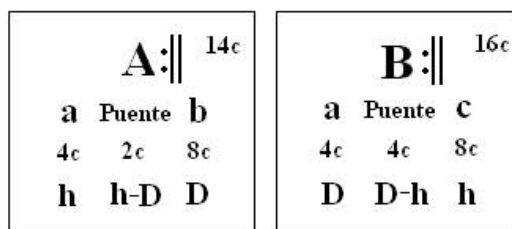
Compás: C (entendido como notación antigua de compás binario de 2/2)

Tempo: lento, debido al carácter de la Danza y al ritmo armónico (aprox. $\text{♩} = 45$)

Textura: polifónica

Extensión: 30 compases

Estructura:



Estas danzas de suite alemanas, tienen una forma binaria, pero en común que muestren elementos que las hacen verse ternarias (**ABA**), aunque esto no siempre es tan claramente determinable.

Dentro de la sección **A**, la frase **a** tiene la función de establecer la tonalidad, **b** consta de progresiones y destaca en toda la pieza el empleo de apoyaturas.

El **Puente** que va a D se le podría también asignar una letra, debido a que se presenta un nuevo motivo relacionado muy estrechamente con el tema **a**, pero los denomino puente por el hecho de que son trozos breves y modulantes, aspectos que son muy notorios en el segundo, que tiene estructura de un compás.

En la parte **B** se reafirma la nueva tonalidad lo cuál no es muy común, y la parte final que tiene ocho compases no parece estar muy estructurada.

Análisis rítmico:

La obra comienza en anacruza de octavo (♩), que es también la figura rítmica predominante, el empleo de cuartos con puntillo (♩.) y octavo son muy característicos de esta pieza.

Análisis melódico:

Utiliza una serie de motivos diferentes, no hay jerarquía temática, ya que en las partes aparentemente secundarias los temas no son tan simples y podrían ser sin ningún problema temas principales.

Análisis armónico:

La armonía progresa por ♩, y eso se ve debido al compás de 2/2.

Los puntos de mayor importancia en cuanto a armonía se refiere, son los dos puentes, en el primero, Weiss modula a la tonalidad del relativo y en el segundo puente regresa a la tonalidad básica.

En el Puente 1, se puede observar el uso de la modulación por acorde común, debido a que el acorde del I de Si menor, es el mismo que el VI de Re mayor, entonces muy sencillamente se continúa la armonía en el nuevo tono.

Puente

5

V I/h VI/D V I

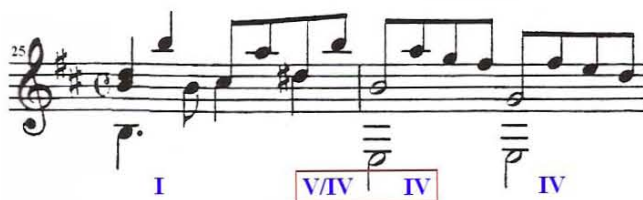
En el segundo puente sucede algo similar a lo anterior, para retornar a la tonalidad de Sim se emplea el acorde pivote VI de Re, que a su vez corresponde con el acorde del I en Si.

Puente (2)

19

V I VI⁶/D I⁶/h II V I

Otro evento armónico de importancia, es la inflexión al IV que se da en el compás 25, dentro de la sección **C**.



Se pueden apreciar quintas paralelas en la voz de la soprano, (compás 12).



Análisis contrapuntístico:

La pieza presenta mucho paralelismo entre voces, principalmente en intervallos de 6ª, 10ª y 3ª, a menudo en forma descendente, lo cual hace que la voz del bajo no sea independiente y se limite al contrapunto.

Análisis de textura:

Es muy ligera, no muy polifónica, se maneja básicamente a dos voces escritas, aunque en ocasiones la voz superior presenta polifonía oculta, (menos que el preludio), y el bajo es más bien armónico.

Courante

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor, Si menor para la adaptación a la guitarra

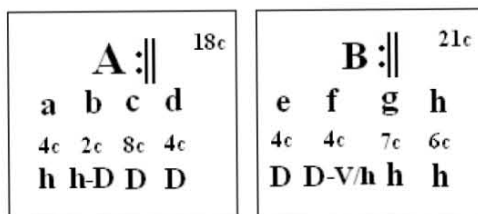
Compás: 3/4

Tempo: rápido, carácter de la Danza, y la escritura en octavos (aprox. ♩ = 55)

Textura: polifónica

Extensión: 39 compases

Estructura:

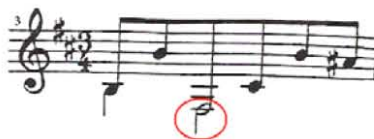


Al inicio, en los primeros cuatro compases que forman **a** como es costumbre se establece la tonalidad. La sección que funge como puente modulante es **b**, y va de Si menor a Re mayor.

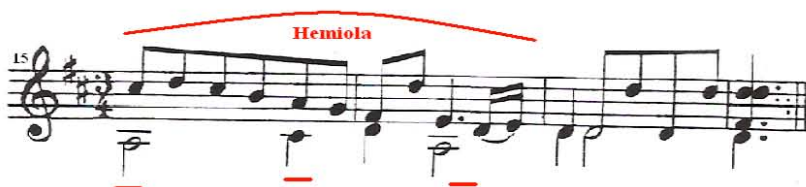
Análisis rítmico:

La pieza inicia con una anacruza de tres octavos, misma que en muchas frases se mantiene y terminan con sus tres octavos de complemento o metacruza, lo cual genera cierta impresión de compás binario (6/8), pero al estar la obra escrita en 3/4, se hace un juego rítmico entre las figuras y el compás, provocándose la sensación de que la rítmica está cruzada.

En algunas partes del bajo, la rítmica está enfatizada con una nota larga posicionada en el segundo tiempo del compás, lo cual no es común en estas danzas, por ejemplo desde el compás 3 ya se observa esto.



Hay síncopas y una hemiola al final de **A**, misma que no es repetida en **B**.



Las hemiolas se acostumbraban en las cadencias rítmicas para finalizar, y por lo general eran comunes en obras renacentistas originarias del norte de Italia como la Gallarda y Saltarello. Este efecto rítmico concluye la parte **A**.

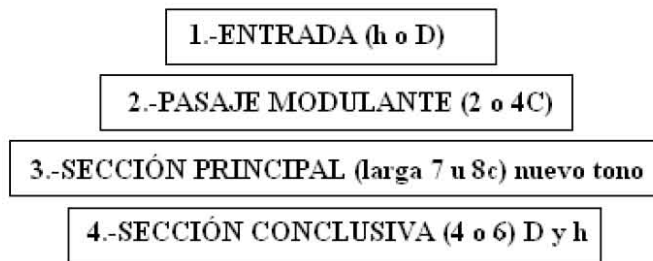
Las figuras principales son los octavos y los cuartos son utilizados como notas de paso o en pasajes acordales.

Análisis melódico:

No hay diferencia entre los materiales de introducción o de puente con los motivos principales, ni tampoco hay desarrollo motivico, todas las partes son distintas, Weiss no destina un material melódico típico para cada parte.

Maneja diferentes motivos que no se repiten en la sección análoga, únicamente como progresiones.

En ambas secciones se presenta el siguiente esquema de acuerdo a la función de los materiales:



COURANTE

The image displays a musical score for a piece titled "COURANTE". The score is organized into two main sections, A and B, each with its own "Entrada" (Introduction). Section A is divided into three parts: a "Pasaje modulante" (Modulating passage) in red, a "Sección principal" (Main section) in green, and a "Sección conclusiva" (Concluding section) in pink. Section B follows a similar structure with its own "Entrada", "Pasaje modulante", "Sección principal", and "Sección conclusiva". The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Various musical notations such as slurs, accents, and fingerings are present throughout the score. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Análisis armónico:

Entre los acontecimientos más relevantes en éste campo, la danza presenta dos secciones modulantes.

En el primero de los dos puentes, la modulación se lleva a cabo, empleando el acorde del VII₆ como la dominante de la tonalidad del relativo mayor.

Puente 1

En el segundo caso, la modulación se realiza a través del uso de la dominante doble.

Puente 2

Otro evento armónico digno de mencionarse, es una inflexión al relativo que se lleva a cabo en los compases 27 al 30.

Bourrée

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor (Dm), Si menor para la adaptación a la guitarra

Compás: $\text{♩} = 2/2$

Tempo: rápido, carácter de la Danza, y la escritura en cuartos (aprox. $\downarrow 90$)

Textura: polifónica

Extensión: 54 compases

Estructura:

<p style="margin: 0;">A 19c</p> <p style="margin: 0;">a b c d</p> <p style="margin: 0;">4c 4c 7c 4c</p> <p style="margin: 0;">h h-D D D</p>	<p style="margin: 0;">B 36c</p> <p style="margin: 0;">e f g h i a j</p> <p style="margin: 0;">4c 2c 6c 8c 4c 6c 6c</p> <p style="margin: 0;">D-h V/f# f# f#-h h V/f# f#-h</p>
---	---

Se puede notar la reaparición de la frase **a** hacia el final de la sección **B** genera la sensación de forma ternaria, aunque las dos partes que conforman la danza están claramente definidas por las barras de repetición.

La frase **a** sirve para hacer la presentación del primer tema, establece la rítmica, la tonalidad y el carácter de la danza en general.

Análisis rítmico:

Está indicado un compás a 2/2, el movimiento inicia en anacruza de octavo, y las figuras principales son: la mitad, el cuarto, y los octavos (♩, ♪ y ♫), éstos últimos y los dieciseisavos (♫) representan los ornamentos.

En la parte cromática hay sincopas por blancas y contrapunto, localizados en el compás 43 (ver análisis contrapuntístico).

Análisis melódico:

Hay saltos de 5ta, 6ta, y 8va. Lo cual genera una sensación más rítmica y que se escuche separado y con mayor amplitud de registro.

Análisis de textura:

La textura es ligera, lo cual va en función de la rapidez de la pieza, esta escrita a dos voces pero existen dos cambios de textura importantes:

Uno en la parte de las 8vas paralelas de los compases 24 y 25.



Y otra al final, en el compás 49, donde se vuelve a tres voces generándose una sensación de mayor peso y densidad.



Análisis armónico:

El ritmo armónico va por blancas y/o redondas, y hay dos zonas en la sección **B** donde aparece un pedal, una en el compás 26 con el V de Fa#.

Musical notation for measure 26. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4. The bass line features a sustained pedal point on F#3, indicated by a blue dashed line labeled "Pedal" below the staff.

Y otra en el compás 49, sobre Fa#, pero como la dominante de la tonalidad principal Si menor.

Musical notation for measure 49. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4. The bass line features a sustained pedal point on F#3, indicated by a blue dashed line labeled "Pedal" below the staff.

En ésta obra, Weiss hace un par de modulaciones, tonal y funcionalmente hablando, la primera va al relativo mayor, y se encuentra en la parte **A**, entre los compases 6 y 19.

Musical notation for measures 6-19. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation is divided into three staves. The first staff shows measures 6-8 with chord analysis: I(h) (boxed), V(D), and I(D) (boxed). The second staff shows measures 9-19 with chord analysis: I₆, IV, III, II, I, V₆, VI, V, IV, I. The third staff shows measures 20-22 with chord analysis: IV, V₇, I, V, I.

La segunda de estas modulaciones se da en la parte **B**, entre los compases 23 y 40, donde también se realizan una serie de progresiones de acordes de dominante, en cadena de enlaces activos, es decir por intervallos de 4^a.

Análisis contrapuntístico:

Weiss emplea en esta obra muchos intervallos de 3a y 6ta paralelos hay un pasaje en contrapunto de cuarta especie, (según la teoría de Fux), que inicia en el compás 43.

Minuet I

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor (dm), Si menor para la adaptación a la guitarra

Compás: 3/4

Tempo: moderado (aprox. ♩=120)

Textura: homofónica

Extensión: 22 compases

Estructura:

A : 10c			B : 12c		
a	b	c	a'	d	d'
4c	4c	2c	4c	4c	8c
h	h	h	h	D	D

Los motivos son de dos compases y forman frases de cuatro, repitiéndose dos veces, lo cual es típico en los minuet.

Análisis rítmico:

La pieza tiene un quebrado de compás de 3/4, las figuras predominantes son: cuartos, octavos como adornos y mitades.

La obra presenta la utilización de una síncopa cadencial en la voz del bajo, y localizada en el compás 9, al final de la parte **A**.



Análisis melódico:

Esta danza obtiene su carácter rítmico también de la naturaleza de sus melodías, que van más bien por saltos, esto se puede observar desde el comienzo.



Análisis armónico:

La armonía en éste movimiento, progresa por compás, y debido a la extensión tan reducida de la obra, solo hay una modulación al relativo Re mayor, ubicada en el compás 13 dentro de la parte **B**.



Sarabande

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor, Si menor para la adaptación a la guitarra

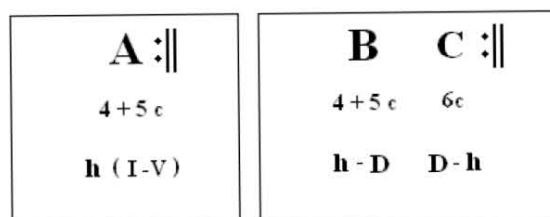
Compás: 3/4

Tempo: lento (aprox. ♩=60)

Textura: polifónica

Extensión: 24 compases

Estructura:



Análisis rítmico:

Esta danza es de carácter grave, majestuoso y opulento. En 1760 aproximadamente, la Sarabande ya no se bailaba, estas danzas siempre son téticas y por lo general tienen dos modelos rítmicos característicos:



De los cuales, desde el primer compás de la primera frase, Leopold Weiss emplea el primer modelo.



A partir del compás 16 en el tercer renglón se encuentra una hemiola, misma que es muy extraña en éste tipo de danza.



A y **B** concluyen con la cadencia rítmica ♩ ♩ , típica en el Renacimiento.

La estructura motívica es irregular, por ejemplo en la primera frase, después del acorde de entrada hace el primer motivo el cual tiene un compás y una figura de cuarto más, o sea que queda en cuatro tiempos, y el segundo motivo, a diferencia tiene solo dos compases.

En la segunda frase se podría entender el hecho de la irregularidad entre frases, ya que ésta consta de 5 compases debido a la decisión de emplear en ésta parte de la composición la rítmica:



Los últimos tres compases parecen ser ya una sección conclusiva, pues no pasa nada de interés y el bajo va conduciendo ya no hay motivos en la voz superior.



Análisis melódico:

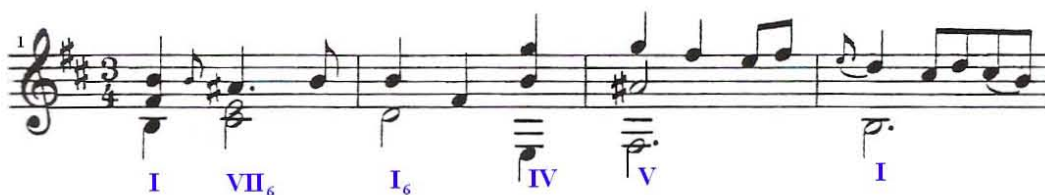
El paso melódico de Fa# a Sol, tiene una función y significado de nota emocional, Weiss la emplea ya sea como IV o como VI, dándole gran énfasis en lo general a la nota Sol, aunado a su constante recurrencia. Por otra parte la nota La# la utiliza cuando quiere que el discurso “duela” y siga a Sol, solo al final lo lleva a Si para darle menos peso a los acordes y hacer la anacruza.

También es muy notorio su carácter de improvisación presente en la totalidad de la suite.

Análisis armónico:

En el pensamiento antiguo se escribía el bajo y se pensaba en lo que se habría de construir encima de él, la armonía no se pensaba por tercetas, esta danza está compuesta en un sistema armónico tonal-funcional que progresa por compás y por $\text{♩} \text{♩}$ ó $\text{♩} \text{♩}$.

La primera frase tiene 4 compases, y como es costumbre en el estilo, tiene la función de establecer la tonalidad, va de h a h, presentando la armonía de la siguiente forma.



Las marchas armónicas muy características de ésta pieza son:

I IV VI y II VI

Un acorde que distingue a ésta pieza es el acorde de 9ª de dominante, ubicada en el tercer compás.

V9m

El efecto de apoyatura aparece mucho, manifestándose así el gusto personal del compositor.

En la parte **B**, la modulación al relativo se hace por medio del sistema por acorde común de la siguiente forma.

IV/b VII I (D)
II/D

Cabe señalar que los compases 3 y 4 de la Allemande tienen la misma marcha armónica que los últimos 5 compases de la Sarabande, lo que indica ciertas preferencias o estereotipos aplicados por el compositor, lo cual es comprensible en un autor tan prolífico.

Minuet II

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor, Si menor para la adaptación a la guitarra

Compás: 3/4

Tempo: moderado (aprox. ♩=120)

Textura: homofónica

Extensión: 20 compases

Estructura:

<p>A : </p> <p>a</p> <p>2 + 2 + 2</p>	<p>B : </p> <p>a' a' b</p> <p>4 + 4 + 6</p>
--	--

Análisis melódico:

La melodía en esta pieza es monomotívica, y basada en sistemas acordales, sobre un acorde de quinta, el bajo solo tiene función armónica y destaca la aparición de un pedal del IV en el compás 14 de la sección conclusiva.

Análisis armónico:

El punto de mayor importancia en cuanto armonía se refiere es una inflexión temporal al relativo mayor (D).

Gigue

Análisis general:

Tonalidad: original en Re menor, Si menor para la adaptación a la guitarra

Compás: 6/8

Tempo: muy rápido y fluido, carácter de la Danza, (aprox. ♩=120).

Textura: polifónica Extensión: 49 compases

Estructura:

<p>A : 22c</p> <p>a b c d</p> <p>7c 4c 4c 7c</p>	<p>B : 27c</p> <p>a' b' puente a e</p> <p>8c 4c 2c 7c 5c</p>
---	---

La sección **a** de siete compases sirve para establecer la tonalidad, y la segunda de cuatro compases para ir a la tonalidad del relativo.

Análisis rítmico:

La Gigue típicamente tienen una anacruza de octavo, ya sea en el bajo o en la soprano, las figuras predominantes en éste caso son los octavos; la rítmica es fluida y constante dando mayor movilidad y dinamismo a la danza.

Análisis melódico:

No hay grandes desarrollos motivicos, sin embargo utiliza algunos recursos de desarrollo como son la progresión y repetición de motivos, así como la presentación de temas nuevos. En la sección **B** por ejemplo aparece el motivo inicial pero en Re mayor.

The image displays two sections of a musical score in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). Section A, labeled 'A a', begins at measure 1 and consists of two staves of music. Section B, labeled 'B a'', begins at measure 23 and also consists of two staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. A blue vertical line marks the end of section B.

Análisis armónico:

El primer suceso armónico de importancia aparece en el compás 9 de la parte **A**, donde de h modula al relativo D, manteniéndose en ésta tonalidad hasta el final de la sección.

The image shows a single staff of music in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 8. Below the staff, a red box highlights the harmonic analysis for measures 8 through 11. The chord symbols are: I₆ (measure 8), IV/h II/D (measure 9), V₆ (measure 10), and I (measure 11). The 'h' in IV/h indicates a modulation to the relative major key of D major.

Otra zona de importancia armónica es la localizada en el compás 25 de la sección **B**, donde Weiss regresa a h, más tarde en el compás 28 vuelve a D por medio de acorde común, se puede ya observar la alternancia entre la tonalidad básica y su relativo, lo cual es una característica de esta sección.

23

I I₆ V/h I (h)

IV VI₆ II/h IV/D V I(D)

La parte **B** se caracteriza también por la gran creatividad de sus motivos y la genialidad de los recursos armónicos.

Son dignas de mencionarse las tres inflexiones que contiene la parte **B**, una que acentúa el acorde del V en el compás 33.

32

I VII/V V

La siguiente inflexión se localiza muy cerca de la reexposición del tema **a** inicial, en el compás 40, y en este caso la reafirmación es para el cuarto grado.

REEXPOSICIÓN

38

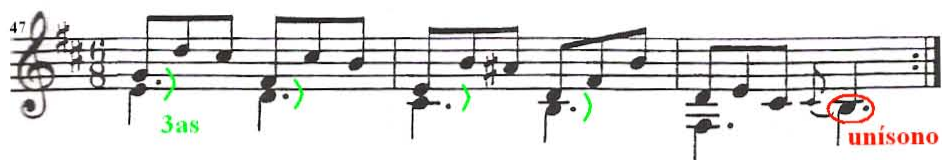
I I VI I IV₆ V/IV IV V₆/IV IV

La última de las inflexiones esta en el compás 42 y es al acorde del VI.

41

IV V/IV VI I

El movimiento concluye con una serie de intervalos de 3ª y con un unísono en dos cuerdas.



1.6.5.-Sugerencias técnicas e interpretativas.

1.- Hay que recordar que los minuets se han ido acelerando a lo largo de la historia, en el barroco se tocaban más lento.

2.- Es poco común el orden en que Weiss presenta sus danzas, ya que en esta sonata aparece la Sarabande en medio de los dos Minuet, recomiendo que se toquen las danzas en el orden de la versión que anexo, ya que coincide con el orden de la tablatura, (Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Minuet I, Sarabande, Minuet II y Gigue).

3.- Cabe mencionar que al emplearse un capotraste en el tercer puesto, se logra ajustar la pieza a la guitarra respetando la tonalidad original, debido a que antes se afinaba más bajo el diapasón y al estar en Do#, correspondería con el Re descendido que probablemente sonaba en el laúd durante el Barroco.

4.- Con respecto a la dinámica ninguna de las danzas tiene indicaciones escritas, lo cual no significa que no deba hacerse, pero hay que procurar no hacer contrastes exagerados y que los cambios se den naturalmente; es decir, dentro de un rango de *piano* a *forte* (volumen máximo). En el caso de la Courante, el Bourrée y la Gigue, la brillantez de las obras sugiere la utilización de un matiz en el rango de *mezzo-piano* a *forte*. Los matices están relacionados al fraseo y en función a las tensiones rítmicas, melódicas y armónicas.

5.- A mayor entramado de voces, las danzas deberán ser más lentas, ya que esto se traduce en mayor dificultad; por el contrario, a menor número de voces la música se vuelve más ligera y ha de entenderse como una pieza más rápida.

6.- En la Courante aunque los octavos abundan, el pulso está dado por la mitad con puntillo, siendo la unidad básica y debe medirse como compás a 1. Esto se refuerza además con el hecho de que la armonía cambia cada compás.

7.-En la Bourrée, debido al carácter ágil de la danza, sugiero no ligar las notas, sería bueno enfatizar el aspecto rítmico separando las figuras de cuarto ligando sólo las figuras escritas después de la anacruza.

8.- Un aspecto característico de ésta pieza y que no es usual en las Bourrée, es el pasaje de octavas paralelas que pertenece ya al estilo preclásico.

- 9.- Llegar a las cadencias suavemente como punto de reposo.
- 10.- Rítmicamente, hay que ser concientes de que la obra es una *suite* de danzas, lo cual indica regularidad y simpleza, por esta razón recomiendo optar por la regularidad rítmica como principio.
- 11.- Sugiero respirar al final en todas las frases, nunca en medio, sin esperar demasiado y solo un poco más en los finales de sección.
- 12.- Un Bourré en cuartos debiera entenderse como una pieza más rápida que lo normal, recordando que una danza de textura ligera sugiere una fluidez especial.
- 13.- No hacer grandes contrastes que rompan el diálogo musical.
- 14.- No olvidar los planos sonoros y procurar una polifonía clara.
- 15.- En el Bourré recomiendo medir a dos, y un tempo aproximado entre $\text{♩} = 90$ ó 100 .
- 16.- Emplear *rallentando* muy sencillo y natural, en general una agógica mesurada y tratar de no hacer *rubato*.
- 17.- Antes de un calderón hacer un *poco rall.*
- 18.- Recomiendo no tomar la Alemanda demasiado lento ya que se vuelve muy pesada.
- 19.- En general para toda la *suite* recomiendo dejar sonar todo, ya que al interpretar la tablatura, no se puede saber a ciencia cierta la disposición de las voces, y muchas duraciones no se entienden de un solo modo; además no hay que olvidar que en guitarra no se puede escribir lo que suena.
- 20.- En cuanto a la articulación, aconsejo que todas las danzas de carácter más rítmico como los Minuet y el Bourré se toquen ligeramente *stacatto*, en el caso de la Gigue, Courante y Allemande tocar más *legatto* los sonidos.
- 21.- Sugiero que no se hagan acentos ni *sforzando* ya que no funcionan en el estilo.
- 22.- En toda la suite es preferible un timbre más bien oscuro ó pastoso, y no hacer cambios muy notorios.
- 23.- Recomiendo un fraseo natural y discreto.
- 24.- Ornamentar poco, en las danzas rápidas todavía menos, empleando estilo francés e italiano (los nombres de las danzas están en francés).

2.- EL PERIODO CLÁSICO

- **36 Caprices Opus 20:**
(No 2 Allegro, No 7 Prestissimo, No 9 Largo y No 15 Presto)

Luigi Legnani
(1790-1877)

2.1.- Introducción.

El arte cambia directamente por los intereses de la sociedad. Dentro del periodo barroco se dio muerte al feudalismo, se consolidaron monarquías e inician los primeros brotes republicanos. Se colonizó América y se encontraron el Oriente y el Occidente; se concibió al mundo como completo y equilibrado; es cuando el arte retoma los ideales estéticos greco-romanos surgiendo el arte Neoclásico y con él la música clásica.

El clasicismo, es una corriente estética e intelectual, que tuvo su apogeo en los siglos XVII y XVIII; consiste en una vuelta hacia las formas clásicas, y no solo se ve en las formas y estilos, sino también en la temática. El arte religioso se torna más realista y en la forma se conjuntó con temáticas más paganas, o a menudo cristianizadas.

Se expresó en todos los dominios del arte, y en todos se llevaba implícito el concepto del equilibrio inmutable, del gusto por las cosas próximas, por la realidad más cercana, con un deseo de perpetuar la plenitud vital y de olvidar las limitaciones de la infancia, de la senectud y de la muerte¹.

La dicha y la alegría de vivir, generan un arte agradable, creado y divulgado bajo el término de “belleza seductora”, y muchos desearon eternizarlo para hacer de él, un canon de medida válido para todo el arte y para las obras de la naturaleza.

De la posesión de los bienes, de la tierra, el arte clásico extrae el gran amor por las cosas, personas, animales, plantas, objetos, tal como son; sólo son modificados en un sentido de eternización, mediante el artificio de situar cada cosa en una composición de conjunto, que produce la sensación de que no puede ser modificada, es decir, que es inmutable.

La humanidad de las estatuas y de las pinturas representa inevitablemente una plenitud biológica. Si el argumento obliga a la presencia de un niño, parece un hombre reducido de estatura; si se necesita a un anciano, parece un joven con barba postiza.

Como arte poderoso, asimila la forma y la expresión en equilibrio, con tendencia a ver el mundo como una estructura bella y perfecta, donde el hombre es un ser armónico y la humanidad como sociedad ideal y sin problemas.

La música clásica, se refiere únicamente a aquella que fue compuesta entre 1750 y principios de 1800. La aristocracia reemplazó a la iglesia en el papel de patrocinadora, y quiso escuchar música armoniosa y elegante; así, las rígidas normas de la composición barroca comenzaron a dejar sitio a un lugar más desenvuelto; comienza a considerarse la música como ciencia, Jacobo Rousseau la definió como “el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído”; calificó a la música, junto con Herder, como un lenguaje

¹ FIGUEROA, Antonio, y FERNÁNDEZ, María Teresa: *HISTORIA DEL ARTE*, Editorial Mc. Graw Hill, México DF, 1985

intuitivo y que dio origen al lenguaje hablado. Estas definiciones se opusieron al posterior Romanticismo, donde se le dio auge a los sentimientos y pasiones. Otros autores como Michaelis vieron en la música la forma sublime de aventurarse en los terrenos de la fantasía. Voltaire y Goethe decían que de la música nace el nuevo espíritu de la educación; pero la pedagogía musical es tema en los escritos de C.P.E. Bach, Quantz, entre otros².

Los nuevos lenguajes de los compositores clásicos, se debieron a la búsqueda e innovación de los sonidos, para interrelacionar la música con la literatura y con la tecnología, convirtiéndola lentamente en un arte. Crearon nuevas técnicas para el desarrollo de la progresión armónica. El primer elemento que caracterizó a este estilo, fue el fraseo periódico, corto y articulado, dando así la ruptura de la continuidad melódica-armónica del barroco, y se logró a través de frases de cuatro compases, anticipadas por la escritura de dos grupos de dos compases; esto se puede ver en la mayoría de las 555 sonatas que compuso Domenico Scarlatti para la corte de Madrid. Otro distintivo del estilo, es la simetría formal y una textura rítmica más elaborada y lógica, en oposición a la homogénea usada en el barroco. Además se introdujeron cambios notorios en la dinámica, dependiendo del ritmo y del fraseo más que de la melodía.

Mientras en el barroco se adoptaba una lectura vertical: el bajo cifrado, en el clasicismo lo importante era el despliegue horizontal, las cadencias finales se hacen más extensas para apoyar los cambios de tonalidad y/o modulaciones, por eso adquieren relevancia las figuras o texturas que acompañan, como escalas y arpeggios; esto supone cierta tendencia al virtuosismo instrumental y vocal.

A fines del siglo XVIII en las escuelas italianas de Viena, se inicia la transición que va desde el ocaso del barroco hasta el nacimiento del clásico; esta transición se produce con el estilo galante francés, el “nuevo” tono italiano, y el estilo sentimental de las escuelas de Mannheim, Berlín y Viena, lugar donde el compositor Franz Joseph Haydn, tuvo amistad con Mozart y fue profesor de Beethoven por poco tiempo³.

Por lo tanto podemos decir que en la escuela de Viena, fue donde se dio origen a lo que podríamos llamar un episodio único en la historia de la música: se concentró un enorme despliegue de genialidad artística en un mismo lugar y época. Los tres genios de la escuela vienesa se distinguen en estas décadas por haber evolucionado la música hacia el equilibrio de la estructura y la melodía, los tres fueron muy conocidos, y cultivaron a su manera todos los géneros, desde la música de cámara a la ópera y la sinfonía, cada uno quedó en la historia como paradigma de un aspecto: las sonatas y música de cámara de Franz Joseph Haydn, las óperas de Wolfgang Amadeus Mozart y las sinfonías de Beethoven. Demostraron la pluralidad de personalidades tras un mismo estilo, desde la

² GROUT, Donald: *Historia de la música occidental*, Alianza Música Editores, Madrid, España, 1993.

³ CASINI, Claudio: *El siglo XIX, Historia de la Música*, a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner Música. Madrid, España, 1980.

paciencia y modestia de Haydn, al virtuosísimo precoz y la ingenuidad infantil de Mozart, para llegar al atormentado romanticismo de Ludwig Van Beethoven.

Tres compositores emblemáticos que son el icono del clasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Con Haydn, Mozart y Beethoven, la música instrumental y sinfónico-vocal florecieron, principalmente porque ellos desarrollaron el pensamiento musical en lo que conocemos como sinfonismo, basado en el desarrollo de la forma a partir de ideas o temas⁴.

Haydn ayudó a definir tanto el estilo clásico, como sus géneros más representativos, y lo condujo en sus obras tardías, a su mejor realización.

Mozart, una vez que aprendió y dominó las nuevas técnicas de composición relacionadas al “desarrollo temático”, cristalizó algunas de las mejores producciones en este estilo, especialmente en el campo del concierto y la ópera.

Beethoven se constituye en un punto de inflexión, no sólo para el desarrollo del estilo clásico sino del proceso histórico musical en general. A lo largo de sus “fases estilísticas” las premisas del estilo clásico alcanzan una nueva expansión, especialmente en la dimensión y concepción del ciclo de sonata, cuyas experiencias se realizan en algunos de sus géneros más representativos: la sonata para piano, la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerdas.

La forma sonata evoluciona en la música instrumental solista, hacia el cuarteto de cuerdas o la sinfonía⁵, que son sonatas para orquesta o conjuntos instrumentales. Los clásicos cultivaron otras formas como el minuetto que utilizaban como método pedagógico por su simetría inherente y su sentido corporal, al ser un baile; cabe señalar que esta danza es la única sobreviviente de la suite barroca.

Por otra parte la sinfonía recogió la herencia del *concerto grosso*, pero sufrió los cambios formales de la sonata y su tratamiento temático. Al principio las sinfonías tenían tres movimientos, después se incrementaron a cuatro: un *allegro* (a veces con introducción lenta), en forma de sonata; un *andante* o *adagio lírico*; un minuetto con trío incorporado; y el *allegro final* en forma de rondó o sonata. También son abundantes las piezas de música de cámara para pequeños conjuntos homogéneos, como tríos o cuartetos de cuerda, sonatas para solista y piano. Los instrumentos más apreciados fueron los que destacaban la expresividad de la voz humana, desde el clarinete o violín, hasta el piano forte.

⁴ RINGER, Alexander: *The Classical Era* (El periodo Clásico), Nealzslaw, Londres, 1989.

⁵ Género formado por cuatro movimientos, de los cuales el primero de ellos está estructurado en forma sonata.

Alemanes, franceses e italianos trabajaron la antigua *suite*⁶, para llevarla a una forma más orgánica y compleja. J.S. Bach y Händel cambiaron la Zarabanda y la Siciliana por *largos* y *adagios*, a la vez que la Alemanda se volvió *alegro* y de la Giga nació el *presto*. Con esto queda claramente expuesto que la evolución de los estilos, forma y estética quedo perfectamente fundamentada en el clasicismo.

La música clásica logra el justo equilibrio entre ritmo, melodía, armonía y dinámica; ninguno rige a los otros, ninguno es más notable. Los clásicos transforman la música a una forma dialéctica, donde se sostiene una conversación entre los instrumentos y los temas. Esto se logró desarrollando la melodía, hasta convertirla en temas completos, la forma sonata representa la aportación musical más grande de la época clásica.

2.2.- Contexto histórico.

Las modificaciones que sufre una estructura social, dependen de su cultura, conformada por ideas, creencias, ciencias, artes y costumbres que la forman, y la caracterizan como pueblo o raza, diferenciándola de las demás.

La transición del siglo XVII al XVIII, llevó consigo profundas transformaciones históricas fundamentales tanto en lo socio- político, económico y artístico especialmente en música; marcando la crisis de los antiguos regímenes y dando paso a la llegada de otra época, que va desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el último tercio del siglo XIX. Durante este tiempo aparecen y se desarrollan dos tendencias estilísticas de raíces comunes: el Neoclasicismo y el Romanticismo; de raíces comunes porque ambas se conectan con el ascenso en el poder de las nuevas clases burguesas⁷.

El Neoclasicismo se basó en la razón y escepticismo por la influencia de la Ilustración; este movimiento confiaba en el conocimiento experimental aplicado y en el valor del sentimiento natural común. Una variante del hedonismo (concepción filosófica que considera la felicidad a través del placer, como fin último de la vida) que calificaba a la realidad según su contribución al bienestar del hombre, desde el orden social, la religión y el arte, porque encuentran en el clasicismo su modelo ideal, de formas más sencillas.

Pero más tarde se abandonó este pensamiento, dando lugar al inicio del movimiento Romántico, basado en los sentimientos de libertad e individualismo, aunado a las ideas de las reformas liberales, nacionalistas y de patriotismo, por la influencia de la Revolución Francesa y del Imperio Napoleónico. Estos ideales se propagaron por toda Europa⁸, en Italia particularmente éste movimiento cultural y político tuvo una enorme influencia, sentando las bases para dar lugar a las revoluciones que acontecieron en busca de su independencia entre 1800 y 1860. Italia a principios del siglo XIX era solo una unidad

⁶ Sucesión de danzas alegres y lentas, alternativamente.

⁷ RINGER, Alexander: *The Early Romantic Era*. (El Romanticismo Temprano), Nealzaslaw, Londres, 1989.

⁸ RINGER, Alexander: *The Classical Era* (El periodo Clásico), Nealzaslaw, Londres, 1989.

geográfica y cultural formada por un mosaico de estados que se encontraban ocupados por potencias extranjeras. Desde 1530 hasta 1713 por España, y hasta 1859 por Austria.

Napoleón conquistó la península (1804) modificando su mapa. Anexó parte al Imperio francés; unificó todo el noreste como el Reino de Italia, del cual se declaró rey, y conquistó Nápoles. Durante este tiempo Italia sufrió toda una serie de reformas liberales, como la abolición de los privilegios feudales y eclesiásticos.

Con la derrota de Napoleón, el Imperio Austriaco forma el Congreso de Viena, estableciendo su reinado. Se dedicó a atender los intereses de las familias dinásticas, pero nunca veló por el pueblo. Implantó el absolutismo y a los gobernantes.

Las ideas que impulsaron la Revolución Francesa de 1789, exaltaron los sentimientos, el nacionalismo, el liberalismo y la originalidad creativa en los italianos, dando lugar al “Risorgimento letterario” adquiriendo gran poder político. Estos escritos aparentemente literarios o históricos estaban llenos de alusiones contra la esclavitud y la tiranía. Como no estaba permitida la crítica, utilizaron el recurso de la sátira.

Además la sociedad secreta de los “Carbonarios”⁹; liderada por el general francés Joaquín Murat, cuñado de Napoleón Bonaparte, reforzaron más el deseo de combatir la intolerancia religiosa, el absolutismo y defender los ideales liberales.

Con la expulsión de los franceses, el carbonario Guiseppe Mazzini fundó la Joven Italia (1831), con el objetivo de liberar a Italia del dominio austriaco, y unificar al país por medio de la educación del pueblo, para la formación de una República Democrática.

Para 1848 se dio la primera guerra de independencia declarada a Austria, por Carlos Alberto de Saboya un año después, Roma fue sitiada por las tropas francesas de Napoleón III y Venecia se rindió por hambre y por una epidemia de cólera, ante los austriacos.

La segunda guerra de independencia (1859-1861), Carlos Alberto de Saboya, que ya había sido derrotado por los austriacos, abdica al trono y deja como sucesor a su hijo Víctor Manuel II, nombrándose como primer rey de Italia.

Carlos Alberto además nombró como primer ministro a Camillo Benso, quien pide ayuda a Francia e Inglaterra para conseguir la independencia italiana. En 1858 Napoleón III, emperador de Francia, (que de joven había pertenecido a la carbonaria), se reúne con Benso acordando una guerra en común contra Austria. Napoleón III desembarca en Génova, al frente del ejército, consiguiendo una brillante victoria.

⁹ Sociedad masónica formada por gente de la mediana y pequeña burguesía.

El 7 de Junio de 1861, hacen entrada triunfal Napoleón III y Víctor Manuel II, aclamados por el pueblo, por haber logrado la consolidación de Italia como nación independiente¹⁰.

Todos estos acontecimientos definitivamente moldearon a Italia en todos sus ámbitos; pero también puso al arte y a la música en época revolucionaria, porque ya no se aceptaban las tendencias artísticas precedentes, pero al mismo tiempo se dejaba en libertad al artista, para crear algo nuevo.

2.3.- Aportaciones de la música clásica italiana.

Así como La Escuela de Notre Dame de París y la música trovadoresca habían sido una influencia internacional en los siglos XII y XIII, y posteriormente la Escuela Franco-Flamenca en el Renacimiento temprano, la Escuela Italiana dominó en los siglos XVI y XVII, ésta influencia fue provocada tanto por los extranjeros que iban a Italia a aprender nuevos estilos y habilidades, como por parte de los italianos que salían en busca de mejores condiciones de vida. Generalmente los centros culturales de proyección internacional son prósperos, pero hay muchas excepciones históricas, pues el quehacer musical ha continuado en las circunstancias más adversas, como en Alemania durante la guerra de 30 años y en la época Isabelina, en Inglaterra.

Se dice que el alumbramiento del movimiento clásico fue en Italia, ya que en la Escuela Napolitana aparecen por primera vez las bases estructurales de la llamada música “clásica” y “romántica”, se desarrollaron gracias a que, alrededor de la década de 1720, se producen definiciones claves en la composición musical, en el orden armónico, contrapuntístico y formal; del mismo modo, también se alcanza una óptima definición de un aspecto central de la práctica musical: la afinación temperada, que tendrá que esperar todavía un siglo más para ser adoptada “de hecho” por todos los instrumentistas en la práctica cotidiana de ejecutar música.

La Escuela Napolitana, al inicio del siglo XVIII, creó las estructuras esenciales (frases cortas, regulares, polarización de las funciones tonales de tónica y dominante), las que, por un lado, gracias a su difusión internacional a través de la circulación de la ópera napolitana, y por otro a su desarrollo en manos de tantos compositores europeos en todas partes, conformando lo que hoy en día denominamos estilo “clásico” en música, como un estilo que se gestó en forma casi independiente de la música vocal, en especial de la ópera. Este proceso encontró su vehículo ideal en las formas de sonata que desde la década de 1770 hasta pasado el cambio de siglo, invadieron todos los géneros, tanto instrumentales como vocales, de corta o larga duración.

¹⁰ SAMSON, Jim: *The Late Romantic Era*, (El Romanticismo Tardío), Prentice Hall , New Jersey, EUA, 1963.

La sinfonía y ópera italiana tuvieron éxito debido a la necesidad de nuevas formas de arte que satisficieran las necesidades de la naciente clase media, también surgieron orquestas de aficionados en las pequeñas ciudades, la nueva función pública de la música demandaba un nuevo lenguaje simple, directo, fuerte, memorable y sobre todo flexible.

En Italia el teatro musical había colmado el interés y la música instrumental italiana reproducía formas clásicas de la música alemana y la influencia de la vocalidad teatral; antes de 1848, los italianos apenas tenían que proclamar su valor e importancia, la ópera había sido un gran negocio musical, se enfocaba en la vida social urbana y era una forma de arte que había triunfado sin rivales serios en la lírica del escenario.

Italia en el siglo XVIII, se encontraba en decadencia económica, pero la producción musical continuó y surgieron grandes músicos de talla internacional, que se popularizaron a través de los conciertos públicos.

La ornamentación improvisada en la música de orquesta desapareció, y la música litúrgica comenzó a declinar, surgen los Himnos Nacionales y la dicotomía entre la ópera seria y la ópera bufa, transformándose en un estilo, producto de la mezcla de ambos géneros. Este nuevo estilo de ópera y la nueva música instrumental se extendieron por toda Europa.

Rossini, hizo florecer la ópera por haber manteniendo una unidad en su lenguaje, así como una autonomía en su aplicación a la dramaturgia cómica-trágica. En su música la vocalidad queda depurada de toda improvisación, se inserta como una negación de la actualidad y una irrevocable adhesión al progreso, tomando en cuenta las reacciones nerviosas individuales y colectivas. Ante determinadas cualidades de la música, crea nuevas relaciones y procedimientos sobre leyes consideradas inmutables del ritmo, excluye la complejidad en la melodía y la armonía, y el ritmo tiende a la regularidad, donde emplea efectos de acumulación en la tímbrica, que se deben a añadidos de instrumentos reforzando sus célebres crescendos.¹¹

En tiempos de Rossini y más en la época posterior a él, los compositores debían competir por los contratos en un mercado comercial, un mundo en donde el compositor que terminara más rápido una ópera, tenía mayor oportunidad de ganar comisiones, ésta situación difícilmente conduce a crear un arte profundo y sofisticado, situación que a partir de Verdi comienza a cambiar.

Su música tenía un peculiar poder de fascinación, cierta inocencia y sentido dionisiaco por su eufonía, repetición y simetría, con excepciones si la teatralidad de la obra lo exigiese. A pesar de la aparición de talentos como Bellini con “Il Pirata” (1827), Donizetti con “Anna Bolena” (1830) y Verdi con “Oberto” (1839) los precedentes de Rossini permanecieron, aunque fue muy criticado por algunos de sus colegas:

¹¹ CASINI, Claudio: *El siglo XIX, Historia de la Música*, a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner Música. Madrid, España, 1980.

“Rossini tenía un cinismo melódico, un desprecio por la expresión dramática y el buen sentido, repetía un sin número de veces una simple forma de cadencia, hacia eternos crescendos y brutales sonidos en los timbales” Berlioz.

“Con Rossini la verdadera vida de la ópera se termina, toda pretensión de drama se escapa” Wagner.

Un dato interesante al mundo de la guitarra es que Berlioz solía acompañar con su guitarra algunos romances y arias de ópera cómica, él rechazaba la música de Rossini como podemos ver en su cita, se inclina por la Italia pastoral y admira sus florecientes tradiciones de música folklórica.

Las categorías más populares de música de cámara, eran los arreglos de overturas o arias de ópera; el virtuosismo, era elemento autónomo y básico de la escena de la música instrumental. Muchos instrumentistas virtuosos, como Nicolo Paganini y Luigui Legnani, tocaban regularmente en las salas públicas y sus triunfos eran esparcidos ampliamente en los periódicos de la nueva era burguesa, el estilo “brillante” de la música de cámara, dominó tanto en la música escrita para instrumentos solos como en la de distintas agrupaciones: tríos, cuartetos, quintetos, etc.

Nicolo Paganini no era el típico compositor italiano por la simple razón de que no componía ópera, razón por la cual tuvo menos influencia que su contemporáneo Rossini en la música del romanticismo, cuyo estilo dominó hasta 1850.

Paganini personifica las nociones más sensacionales del romanticismo y de la música virtuosística, logrando impresionar a los grandes talentos de su tiempo.

Spohr decía que Paganini era como una mezcla de genialidad e infantilismo, que a la vez atrae y causa rechazo; con esta declaración, refleja la actitud de los germanos hacia la extraña figura de Paganini, aunque éste logró inspirar a Liszt para componer música realmente desafiante para piano.

Henrich Heine lo retrata en uno de sus escritos, como un espectro con una impresión macabra, como una calavera blanca con un violín bajo la barbilla. **“Parece como si padeciera una cruel enfermedad, más sin embargo, el fuego y el virtuosismo con el que toca, no parecen tener relación con su aspecto enfermo”**.¹² Este antagonismo sumado a las propias declaraciones de Paganini, le daban un toque sombrío y sobrenatural: **“para el supremo bien del arte no deben existir cuestiones de prejuicios o moralidad”**, y expresa que **“sería legítimo vender el alma a fuerzas infernales”**.¹³

¹² WHITTALL, Arnold: *Romantic Music, a concise history from Schubert to Sibelius*, (Música Romántica, una historia concisa desde Schubert a Sibelius), editorial Thames and Hudson, EUA. 1978.

¹³ CASINI, Claudio: *El siglo XIX, Historia de la Música*, a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner Música. Madrid, España, 1980.

En 1805 Paganini compone sus 24 caprichos. Además de su obra para violín solo y con orquesta, compone música de cámara con viola y guitarra, 30 sonatas para violín y guitarra, y 21 cuartetos con la guitarra en lugar del segundo violín. Muere en 1840.

El término de “capriccio” se ha aplicado a una variedad de trabajos de los compositores italianos: en la era barroca se utilizó a menudo para las piezas cortas de teclado como los de Girolamo Frescobaldi. Los caprichos de Paganini, alteraron significativamente el curso de la técnica y composición del violín, los de Legnani no influyeron mucho en lo general, en cuanto a guitarra se refiere; pero todos compartieron la misma razón: elevar al máximo la técnica de ejecución a un grado de virtuosismo.

Tchaikovsky y Rimsky-Korsakov lo usaron para trabajos orquestales¹⁴. Johannes Brahms escribió muchos caprichos para piano durante su vida; años más tarde, fueron considerados entre los únicos y más representativos de la música romántica tardía.

2.3.1.-Algunos exponentes del siglo XVIII italiano¹⁵

Muzio Clementi (1752-1832) músico, pianista y compositor que vivió entre los Siglos XVIII y XIX nativo de Italia, desarrolló sus actividades de pianista compositor musicales en Viena. Rivalizó con Mozart, aunque consideró que nunca podría superar a tal genio. Su labor como pianista, compositor de piano y profesor, lo convierte en la figura quizá más influyente de su época en el desarrollo y afirmación de este instrumento. Su obra para orquesta no es amplia; además de algunas oberturas ocasionales, hallamos cuatro Sinfonías.

Nicolo Paganini (Génova, 1782-Niza, 1840) Violinista, guitarrista y compositor italiano del romanticismo por excelencia. Rodeado de admiración, crítica y asombro de sus propios contemporáneos, ante su dominio del violín y por su vida desordenada y aventurera. Paganini fue niño prodigio, a los diez años se presentó en público por primera vez y cuando tenía 13 fue llevado a Parma a estudiar con el famoso Alessandro Rolla, quien sin embargo, lo rechazó, diciéndole que ya sabía todo lo que él podía enseñarle. A pesar de ello, continuó estudiando composición y aprendió varios trucos sobre oficio de violinista, de viejos instrumentistas. Antes de cumplir los 14 años dominaba ya todos los secretos del violín. La gira que emprendió en 1828 por ciudades como Viena, Praga, Varsovia y Berlín lo consagró como el mejor violinista de su tiempo, capaz de extraerle al instrumento, sonidos y efectos inconcebibles. En Berlín, Mendelssohn escribió a su amigo, el pianista Ignaz Moscheles: **“Su ejecución está más allá de todo concepto ya que jamás se equivoca”**.¹⁶ El joven Chopin oyó a Paganini en Warsaw en 1829 y se sintió obligado a

¹⁴ El Capriccio italiano y el Capriccio español, respectivamente.

¹⁵ MATAS, J. Ricart: *Diccionario biográfico de la música*. Editorial Iberia, S.A., Barcelona, España, 1956.

¹⁶ CASINI, Claudio: *El siglo XIX, Historia de la Música*, a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner Música. Madrid, España, 1980.

conmemorar el evento, mediante la escritura de una pequeña pieza llamada Souvenir de Paganini. El joven de 19 años, Robert Schumann, entonces estudiante de derecho en Heidelberg, viajó hasta Frankfurt para escucharlo y decidió, particularmente por el resultado de dicha experiencia, dedicarse de lleno a la música.

Su estilo brillante y en ocasiones efectista, desarrolló de manera considerable las posibilidades técnicas del violín, explorando diversos recursos como las triples cuerdas, glissandi, pizzicati y arpeggios, explotados en sus propias composiciones en las que destacan los 24 caprichos para violín solo, 6 conciertos para violín y orquesta, 9 Cuartetos para guitarra y cuerdas.

Luigi Legnani (Ferrara, 1790- 1877, Ravenna) Guitarrista italiano, uno de los más importantes del periodo clásico-romántico, precedió a Giuliani y a Carulli. En su instrumento a Legnani se le valora como virtuoso y fue comparado con el mismísimo violinista Paganini. En Ravenna estudió guitarra y ópera. Durante 30 años su carrera musical fue completa y fértil: guitarrista virtuoso, cantante, violinista, laudero y compositor. Conoció a Rossini y a Paganini con el que trabajó en varias partes del mundo realizando conciertos. Publicó 250 obras, la mayoría de sus trabajos son variaciones, fantasías y popurrís sobre temas operísticos. Destacan el Duetto Concertante, Op.23 para flauta o violín y guitarra, y sus 36 caprichos para guitarra. Regresa a Ravenna para dedicarse a la construcción de guitarras y violines, ahí muere en 1877.

Antonio Rossini. (Italia, 1792-1868). Hijo de un músico y una cantante, por lo que desde pequeño su educación se enfocó hacia el ámbito de la música, estudiando canto y piano en Bolonia. Gran compositor clásico, su primera ópera la compuso en 1810, en Venecia: "La cambiale di matrimonio". Su buena composición le animó a continuar en su labor, escribiendo " Il Barbiere di Siviglia" (1816), alcanzando un gran éxito. Más tarde compuso "Otello" (1817), que presentó en Nápoles, iniciando una sucesión de años de gran fertilidad compositiva. Tras recibir una fría acogida a su obra "Semíramis" (1823), se marchó de su país y vivió en París hasta 1829. Aquí estrena "Guillermo Tell", nuevamente con éxito, pero decide dejar de escribir. El largo paréntesis creador dura hasta casi el final de sus días, cuando estrena un "Stabat Mater" (1833) y compone varias cantatas y sonatas. Su estilo es animoso y vivaz, por lo que obtuvo gran gusto del público.

2.4.- Biografía de Luigi Rinaldo Legnani.

Luigi Legnani fue el guitarrista italiano más importante de la generación de clásicos del siglo XIX, precedió a Giuliani y a Carulli. Nace en Ferrara, Italia el 7 de Noviembre de 1790, cuando tenía 8 años su familia se traslada a Ravenna, donde comienza a estudiar canto y guitarra de manera formal. A los 9 años aprende también a tocar el violín, y cantó en el coro de niños de la Capilla del Duomo bajo la dirección de Andrea Ligi.

A la edad de 17 años, fue tenor en el “Teatro Comunale” de Ravenna, y aunque no como solista, cantó en las presentaciones de óperas ahora olvidadas, de compositores como Gnecco, Traversari, Gulielmi y Farinelli, de 1807 a 1816 también en Ravenna cantó arias de Cimarosa, Donizetti y Rossini a quien conoció cuando éste tenía 16 años en 1808.

Su debut como guitarrista tuvo lugar el 2 de Julio de 1819 en “La Scala” de Milán; (ciudad donde residió de 1819 a 1822), evento en el que fue presentado como el maestro de la “chitarra francese”¹⁷; su gran fama se debía a que cantaba acompañándose con guitarra, hecho que fue muy aplaudido por los críticos de su tiempo. El concierto fue un gran éxito, y de inmediato lo llevó a dar recitales en Austria, Alemania, Francia, incluyendo Madrid y Petesburgo, y por supuesto toda Italia.

Legnani también se presentó a dúo con el guitarrista Stoll, un alumno de Mauro Giuliani, complementando así sus actividades musicales, como guitarrista, cantante, y violinista profesional. Además realizó presentaciones de ópera entre 1820 y 1826, entre ellas “Il Barbiere di Siviglia” de Rossini.

La carrera creativa de Legnani fue paralela a su carrera de intérprete. Sus primeras obras fueron publicadas por Ricordi en Milán, por la misma época en que debutó. El siguiente grupo de obras fueron publicadas en Viena, justamente en el momento cuando él se presentó cantando arias de Rossini y tocando una transcripción de la obertura L’ Italiana in Algeri, dicho concierto se llevó a cabo en el “Redoutensal” de Viena en 1832.

En noviembre de 1835, Legnani viajó a París, centro clave del mundo intelectual y artístico, en aquel entonces iba a ofrecer un concierto cuya fecha fijada era para el 29 de Noviembre; pero él ya no pudo participar, debido a que se había caído del carruaje quebrándose un brazo. Sus colegas, Fernando Sor y Dionisio Aguado, tocaron para cubrir el concierto.

Legnani viaja a dar un sin número de recitales y hasta 1835 vuelve a Italia, decidiendo quedarse un tiempo en Génova. En ésta ciudad es donde tiene la oportunidad de conocer a Paganini, con quien toca algunos dúos en concierto, en el teatro Corignono de Turín en 1837. Posteriormente ofrecen los conciertos en diferentes cortes europeas.

En 1838 viaja a Viena y justamente en ésta ciudad, comienza a desarrollar su fascinación por el diseño y construcción de guitarras, agregando 2 cuerdas para incrementar el registro del instrumento y por ende sus posibilidades tonales y armónicas, su Capricho Nº 5 es una evidencia de éste hecho, pues comienza con un Re sobreguido, fuera del rango de las guitarras de su época; además, desarrolló el diapasón elevado, el mástil ajustable y

¹⁷ WYNBERG, Simon: *Luigi Legnani 36 Caprices Opus 20 in all major and minor keys*, (Los 36 Caprichos de Luigi Legnani Opus 20 en todas las tonalidades mayores y menores), Ed. Chanterelle Verlag, Heidelberg, Alemania, 1986.

reforzado con acero y las clavijas de tornillo sin fin. Sus ideas en ésta materia fueron llevadas a la práctica por los luthier's vieneses Johann Antón Staufer y Georg Ries en la creación de guitarras “modelo Legnani”; esta guitarra tiene la caja curvada hacia arriba y el clavijero es asimétrico, con las clavijas ocultas bajo una placa. El mástil es de caoba, la tapa de pica y la caja de palo de rosa. La guitarra modelo “Legnani” con sus características, fue copiado por constructores de guitarras de Europa central entre 1830 y 1880; posteriormente se han seguido haciendo guitarras modernas muy similares a ésta, por las firmas Klein y Koblenz.

Su carrera creativa fue muy prolífica, se sabe que como compositor publicó 250 obras con Ricordi de Milán, Artaria de Viena, B.Schotts Söhne de Mainz, y Hofmeister de Leipzig.

En su obra para guitarra, Legnani acopla el gran virtuosismo con un carácter melódico que proviene directamente de la influencia de la ópera italiana, la cual vivió directamente; la mayoría de sus trabajos son variaciones, fantasías y popurrís sobre temas operísticos, y destacan entre sus obras el Duetto concertante Op.23 para flauta o violín y guitarra, y sus 36 caprichos, que en su época fueron ensombrecidos por los estudios de Coste, Giuliani y Sor.

Los caprichos fueron compuestos aproximadamente en 1822, y no hay duda de que fueron inspirados en los 24 caprichos de Paganini, quien a su vez fue inspirado en “El arte del violín” de Locatelli. Son importantes y poco comunes en el repertorio para guitarra, aunque se tocan y se graban poco, debido a su gran dificultad, en ellos Legnani incrementa los recursos de la guitarra y cubre todas las tonalidades mayores y menores.

A diferencia de los caprichos de Paganini, que alteraron significativamente el curso de la técnica y composición del violín, los de Legnani no influyeron mucho en cuanto a guitarra se refiere; pero todos compartieron la misma razón de ser: elevar y glorificar lo trascendental de la técnica, a un grado de virtuosismo y explotarla como parte de una comunicación artística.¹⁸

En 1839 la firma Artaria de Viena, no habiendo publicado obras de Legnani por unos 6 años, y sabiendo qué él podría haberlo hecho en otra parte, decidió, (para evitar cualquier conflicto con los números de Opus), comenzar de nuevo con la serie Op.201, creando con ello una laguna de unos 100 números.

Legnani toca en Génova 1835 y 1836 con Paganini, en Dresden y Munich en 1838, en Suiza en 1839, en ese mismo año regresó a Viena. Después fue Madrid y Barcelona en 1842, decidiendo retirarse. Regresa a Ravenna en 1850 y permanece construyendo guitarras finas y violines, para permanecer con su familia los últimos años de su vida.

¹⁸ WYNBERG, Simon: *Luigi Legnani 36 Caprices Opus 20 in all major and minor keys*, (Los 36 Caprichos de Luigi Legnani Opus 20 en todas las tonalidades mayores y menores), Ed. Chanterelle Verlag, Heidelberg, Alemania, 1986.

Éste guitarrista virtuoso, cantante, violinista, laudero y compositor, muere en Ravenna el 5 de Agosto de 1877.

2.4.1.- Acontecimientos históricos y musicales ocurridos durante la vida de Legnani ¹⁹ :

- 1789.- En Italia nace el “Risorgimiento letterario” adquiriendo gran poder político.
- 1789.- En Francia la revolución terminó con las instituciones musicales, mientras en otras partes de Europa Continental, permanecieron intactas hasta Napoleón.
- 1790.- Se presenta “Cosi fan tutte” de W.A.Mozart
- 1792.- Se establece Francia en un República.
- 1793.- Gran Bretaña, Las Provincias Unidas, España, Portugal, Nápoles, Toscana y todo el imperio Romano, le declaran la guerra a Francia.
- 1800.- Francia controla a Italia, Beethoven toca su Sinfonía N° 1 en Viena, Carl Czerny hace su debut en Viena tocando un concierto de Mozart.
- 1801.- Paz entre Austria y Francia.
- 1802.- Paz temporal entre Gran Bretaña y Francia.
- 1804.- Napoleón es coronado emperador y nombrado rey del Reino de Italia.
- 1805.- Paganini compone sus 24 caprichos.
- 1806.- Beethoven compone la Sinfonía No 4 y su concierto para violín.
- 1808.- Se ejecutan en Viena las Sinfonías No 5 y 6. Se funda la casa editorial Ricordi en Milán. Franz Schubert (1797-1818) comienza un periodo prolífico en la composición de canciones.
- 1811.- El 5º Concierto para piano de Beethoven se toca en París. Se inventan también los pedales del piano.
- 1815.- Napoleón pierde la batalla de Waterloo, y muere en 1820.
- 1816.- Spohr compone su concierto para violín en forma de una escena vocal.
- 1820.- Nace la banda de metales en Gran Bretaña y Estados Unidos.
- 1822.- Schubert escribe su Sinfonía No 8.
- 1829.- Mendelsson dirige la primera interpretación de la Pasión según San Mateo de Bach, en Berlín.
- 1827.- Liszt llega a París
- 1829.- Guillermo Tell de Rossini, se presenta en París.
- 1830.- Berlioz compone su Sinfonía Fantástica.
- 1831.- el carbonario Guiseppe Mazzini fundó la Joven Italia. Chopin llega a París
- 1839.- Chopin compone su Sonata para Piano en Si bemol menor
- 1840.- Muere Paganini.
- 1848.- Inicia la primera guerra de independencia en Italia.
- 1859.- Inicia la segunda guerra de independencia en Italia.
- 1861.- Entrada triunfal de Napoleón III y Víctor Manuel II, por la independencia de Italia.

¹⁹ RINGER, Alexander: *The Early Romantic Era*. (El Romanticismo Temprano), Nealzaslaw, Londres, 1989.

2.5.- Análisis de los caprichos No 2, 7, 9 y 15

Capricho No 2

Análisis general²⁰:

Tonalidad: E menor

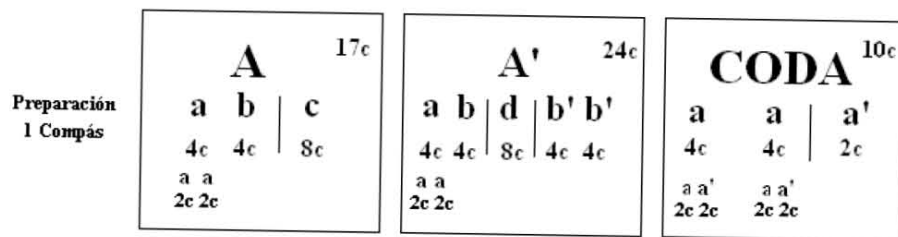
Compás: 2/4

Tempo: Allegro

Textura: homofónica

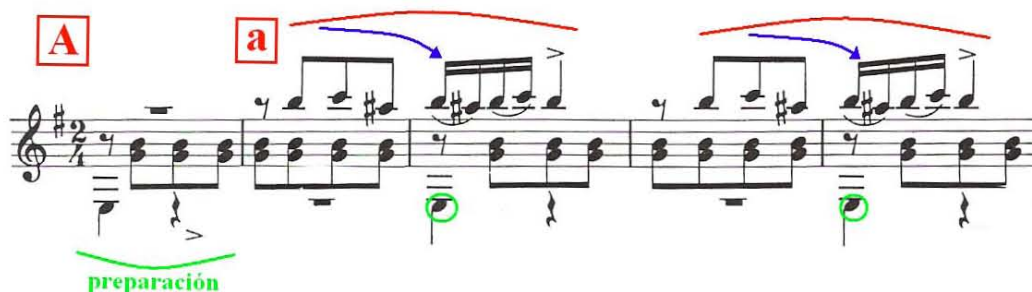
Extensión: 51 compases

Estructura:



Análisis rítmico:

Este Capricho comienza con un compás de preparación por parte del acompañamiento cuya función radica en proporcionar al tema **a** un impulso rítmico mayor, dicho tema formado por un motivo repetido, se caracteriza por tener un impulso anacrúctico de figuras de octavos que impulsan el fraseo rítmico, dirigiéndolo al ornamento de cuatro dieciseisavos ubicados en el acento métrico y que representan la zona de mayor movilidad, y se desplaza después a la figura de cuarto que funge de reposo. El acompañamiento va planteando por otra parte acentos cada dos compases, debido a las apariciones del bajo la cual a su vez va a coincidir con los dieciseisavos de la voz cantante.



²⁰ LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.
KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

El tema **b** se caracteriza por el movimiento de síncopas en anacruza que dirigen el impulso a los octavos del compás 9, acelerando el movimiento y reposándolo en el cuarto del compás siguiente.

Refiriéndonos al tema **C**, al comenzar con su anacruza en octavos pareciera anunciar una continuidad rítmica, que sufre una detención y fragmentación provocando inestabilidad; a su vez el acompañamiento sufre con un ágil movimiento de dieciseisavos, los huecos producidos por el carácter intermitente de la melodía en octavos, (rodeados por amplios silencios), lo cual permite que el movimiento rítmico se agilice e incluso acelere.

En la sección **A'**, la recapitulación de **a** y **b** se hace literal.

Posteriormente Legnani presenta **d**, cuyo planteamiento parece concretar la propuesta que se pretendía construir en **C**, ya que inicia de la misma forma con una preparación anacrúcica de octavos, que ésta vez se prolonga 2 compases más acumulando una tensión rítmica mayor a las antes presentadas, la cual será liberada en una explosión de dieciseisavos que se detonan de la figura de cuarto siguiente, señalando el punto climático de la obra; dicho estallido se frena considerablemente con los contratiempos de los siguientes acordes que cierran la temática anterior.

The image shows a musical score for section 'd' in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 26 and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. A red bracket labeled 'preparación' spans the first two measures, and a blue bracket labeled 'clímax' spans the last two measures. The second system continues the melodic line with eighth notes and the bass line with quarter notes and eighth notes. A green bracket labeled 'acordes freno rítmico' spans the first two measures of this system.

Más adelante comienza un tema similar a **b** por el elemento de las síncopas, que recuerda a **C**, en cuanto a la intermitencia del contratiempo en la voz superior y el movimiento del acompañamiento en dieciseisavos, a este tema que consta de dos motivos repetidos le asigno la clasificación **b'**, debido a la suma de las características obtenidas por todos los aspectos del análisis, la pieza tiene un marcado interés en la melodía, propio del estilo de la época.

The image shows a musical score for section 'b'' in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 33 and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. A red bracket labeled 'síncopas' spans the first two measures, and a red bracket labeled 'contratiempos' spans the last two measures. The second system continues the melodic line with eighth notes and the bass line with sixteenth notes. A green bracket labeled 'acompañamiento en dieciseisavos' spans the first two measures of this system.

La **coda** esta formada por dos frases cuyos motivos inician téticos, contrastan inmediatamente con los planteamientos rítmicos tratados con anterioridad, dotando al trozo de un carácter de marcha, concluye con un remate de cuartos que parecen dejar muy en claro que se llegó al inexorable final.

Análisis melódico:

Melódicamente hablando, el tema **a** se caracteriza por iniciar en el quinto grado y prácticamente no salir de él, pues en la brevedad de su extensión esta nota aparece cuatro veces incluyendo la del adorno, el cromatismo La# (sensible del quinto grado) esta señalado con una apoyatura que coincide con el acento métrico, resultando así el punto más intenso, donde la melodía se mueve en forma serpentina, ágil y controlada; el rango de este tema es prácticamente de una tercera.

El tema **b** a diferencia del anterior, se dispara hasta un Sol⁷ rompiendo la estabilidad que se generó al repetirse **a**, dejándose caer con las síncopas en forma de un zigzag descendente movido por cromatismos y que termina en el séptimo grado dejando la frase abierta.

La melodía de **C** por su parte, después de ser anunciada por el quinto grado demanda toda nuestra atención, al estar insinuada entre silencios y en un trabajoso ascender en diagonal, va llevando cada grado de ésta escala cromática a compararse nuevamente con el quinto grado, en otras palabras, da la apariencia de que la melodía sube de una forma dubitativa, y finalmente llega a la tónica dando la impresión de que lo que se iba construyendo no llega a ningún lado nuevo en realidad.

Ya en la sección **A'**, el retorno de **a** se ve señalado por el tema anterior, que anunció como ya cité un movimiento melódico sutil y que se vio frustrado, en cierto modo esto le da realce a la reexposición; el tema **b** también es repetido literalmente, y después aparece el tema nuevo **d** ondulante como **a**, pero a través de una sucesión de octavos conduce al clímax de la obra, parte de un mayor movimiento melódico al elevar la melodía en forma de un arpeggio y descendiendo en forma de escala, nuevamente sube en arpeggio pero ésta vez alcanzando el Mi⁷, aunque la nota más aguda en la obra ha sido el Sol⁷ de **b**, da una impresión de que llega más alto por venir desde Si⁴, esta agitación se ve suspendida por el cambio radical de movimiento melódico, al proseguir una fórmula cadencial, lo cual deja una sensación de suspenso o de que algo no concluyó; en otras palabras como si se hubiera “perdido el control”, por último, la breve cadencia retoma la estabilidad.

Más adelante se suceden las dos frases de **b'**, que como comentaba en el análisis rítmico, hay elementos rítmicos y armónicos de **C**; melódicamente observa un indudable parentesco con **b** por llegar a Sol⁷, solo que ahora con preparación del quinto grado de la escala también en síncope, y desciende ahora en forma diagonal y ya no zigzagueante.



Análisis Armónico:

Cabe señalar que la armonía de esta obra es de nivel elemental, pero trabajada con una maestría y refinamiento cercanos a la genialidad.

El cromatismo en **a** es básicamente melódico, no representa ningún suceso armónico de importancia.

En el clímax, se observa el mayor cambio de luz, permaneciendo en el relativo mayor (G), dando un efecto de repentino regocijo y alegría.

Los acordes de VII empleados en **b'**, son un recurso muy frecuente en el estilo del clásico-romántico, y evocan un ambiente de oscuridad.

Capricho No 7

Análisis general:

Tonalidad: La mayor

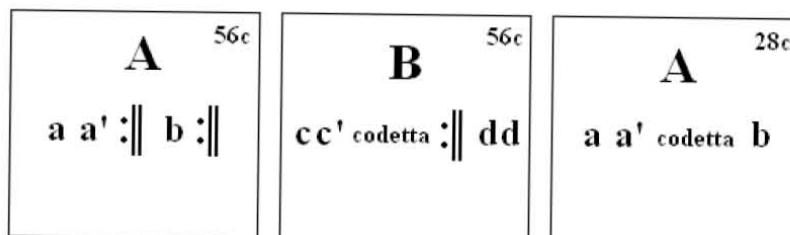
Compás: 3/8

Tempo: Prestissimo

Textura: homofónica

Extensión: 92 compases

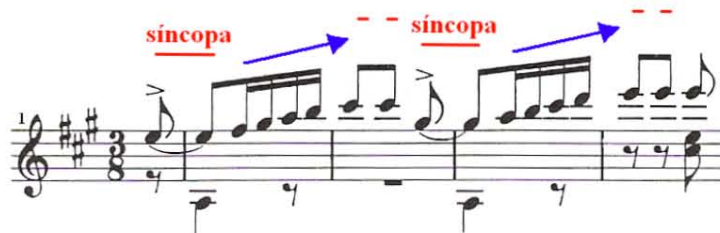
Estructura:



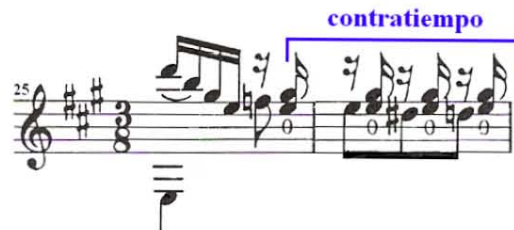
Análisis rítmico:

Las figuras predominantes son los octavos (♩), aunque también abundan los dieciseisavos (♫).

Un efecto rítmico muy característico de este capricho, es la síncopa anacrútica ubicada en la primera nota del tema **a**, que añade un gran impulso a la escala ascendente que le sigue, permitiendo que el motivo parta de un estado de tensión rítmica, se libere y sea impulsado por los dieciseisavos, al llegar al par de octavos del compás 2, el impulso se ve nuevamente frenado, generando una sensación de caos e irregularidad rítmica.

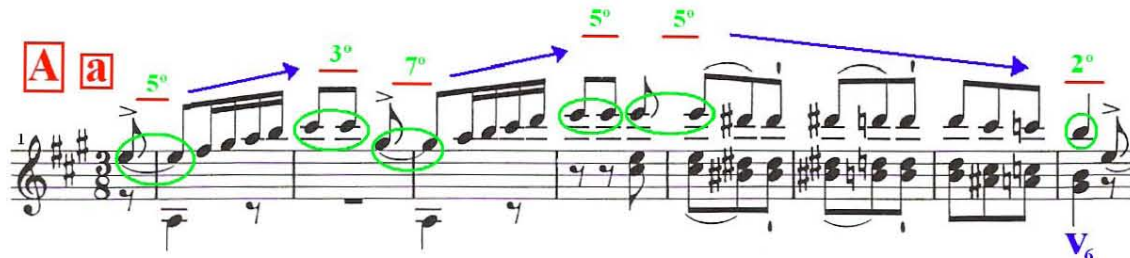


En el tema **b**, podemos observar una serie de contratiempos en dieciseisavos, efecto que permanece también en la reexposición de dicho tema.



Análisis melódico:

El tema inicial **a**, ayudado por la inercia e impulso generados por las síncopas, presenta una tendencia a ascender, primero del 5º grado al 3º, mas adelante del 7º al 5º pero una octava arriba (índice 7), desde esa nota la melodía cambia a una dirección descendente, que además se ve agilizada y suavizada por ligados de articulación, para finalmente dejar la frase abierta en dominante y poder reexponer el tema.



Por su parte el tema **b** esta constituido por arpeggios, primero comenzando con un salto de 7ª y descendiendo vertiginosamente desde el Re⁷ hasta el Mi⁴, presentando el arpeggio de dominante, luego en el compás 23 la tendencia melódica se vuelve ascendente, describiendo ahora el arpeggio de tónica desde el La⁴ hasta el Mi⁷ haciendo un movimiento en zigzag, hacia el final el V⁹ conduce la melodía a los contratiempos, mismos que desembocan en la cadencia de final de sección. Es notable la brillantez de este fragmento.

Un cambio de armadura a la tonalidad del IV antecede al tema **C**, mismo que esta dividido en dos semifrases contrastantes, en la primera de ellas Legnani recurre a la triple octava simultánea con el fin de lograr el fortísimo, con carácter propositito; la segunda es más melódica y funge a manera de respuesta.

Todavía en Re, el tema **d** divisible en dos semifrases, esta formado por una melodía en octavos a contratiempo, que se ve impulsada por una sucesión de dieciseisavos y que termina en una cadencia.

La reexposición de **A** con sus temas **a** y **b** se da prácticamente igual, salvo la pequeña diferencia de que **b** no se repite sino que se dirige a la cadencia final.

Capriccio No 9

Análisis general:

Tonalidad: Mi menor

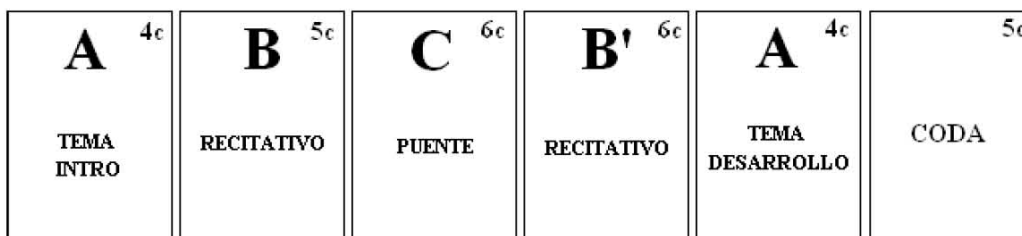
Compás: C = 4/4

Tempo: Largo

Textura: homofónica

Extensión: 29 compases

Estructura:



Este Capricho, dentro de la serie de 36 es bastante peculiar, además de los contrastes armónicos y de textura que presenta, su estructura y lenguaje musical lo asemejan a una ópera en miniatura, las partes instrumentales y los recitativos se alternan manejando diferentes grados de dramatismo, y finaliza con una coda extensa y expresiva.

Análisis rítmico:

Las figuras predominantes son los dieciseisavos y treintaidosavos, aunque la escritura rítmica esta basada también en octavos, cuartos, y algunas figuras de mitad.

Análisis melódico:

En la sección **A**, la primera frase de **a**, (tema introductorio), es un esquema acordal de Mi menor y es presentada por el bajo, consta de una melodía ascendente en figuras de octavo con doble punto y treintaidosavo, dicha melodía esta acompañada por las voces superiores con el acorde de tónica, que se mueve constante en treintaidosavos.

La segunda frase tiene mayor movimiento, y la suma de figuras de octavo con punto y dieciseisavo, añade impulso para que la melodía se dirija a la cadencia; cabe señalar que la textura va de 2 a 3 voces.

El primer recitativo **B** esta formado por cuatro frases basadas en la dominante con séptima, la voz cantante recibe toda la atención al ser presentada sola.

B

5

Recitativo

pasaje virtuosístico

Detailed description: This musical score is for section B, starting at measure 5. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first part is labeled 'Recitativo' and consists of six phrases, each marked with a red slur and a red exclamation mark. The second part is labeled 'pasaje virtuosístico' and features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.

El puente **C** contrasta al presentarse *Allegro*, y funge en el drama como un pasaje instrumental en el que la voz del bajo lleva la carga melódica.

C Allegro

3 3 3 3

I IV

VII/V V V₅⁶ I

Detailed description: This musical score is for section C, an instrumental bridge in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It is marked 'Allegro' and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The score includes chord symbols: I, IV, VII/V, V, V₅⁶, and I. The bridge concludes with a double bar line.

El segundo Recitativo **B'** tiene 6 frases, presenta una mayor tensión melódica y armónica basada prácticamente en la dominante, misma que se va incrementando hacia el final.

B'

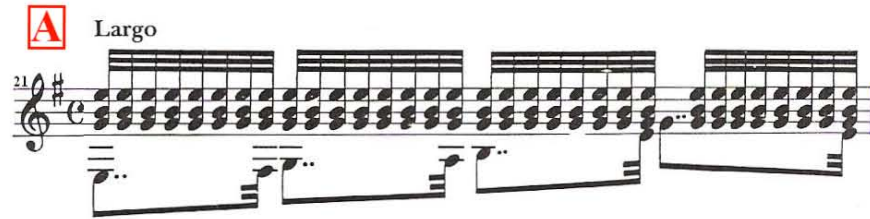
15

V V

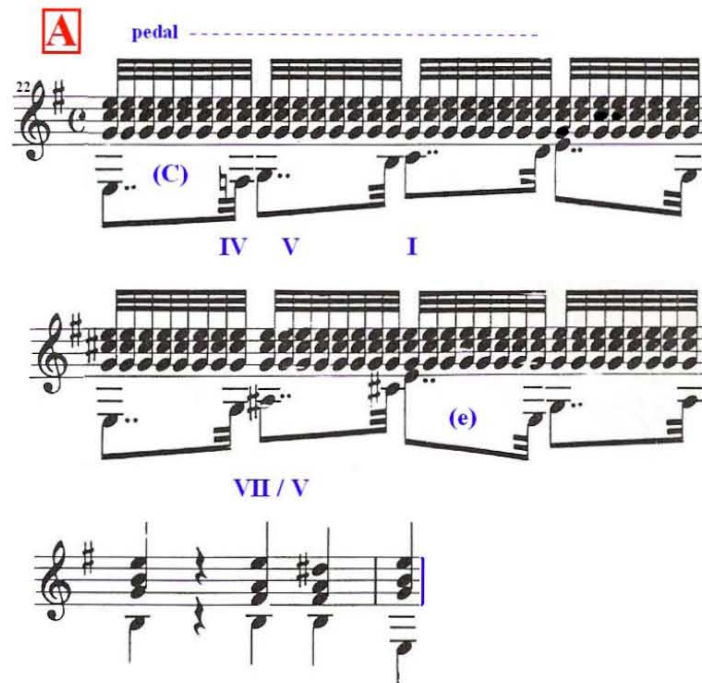
I IV V₂ V

Detailed description: This musical score is for section B', the second recitativo, starting at measure 15. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six phrases, each marked with a red slur and a red exclamation mark. The score includes chord symbols: V, V, I, IV, V₂, and V. The phrases are more melodically and harmonically tense than those in section B.

La reexposición de **A** aparece literal, sólo que con una acentuación diferente en los treintaidosavos.



Después, Legnani desarrolla el tema por medio de repeticiones cambiando la armonía, utiliza una inflexión al sexto grado (C) y una dominante del quinto que resuelve a la tónica, para luego llegar a la cadencia.



La **CODA**, esta formada por una progresión descendente que va cayendo en busca de reposo, alternando el VII^o7 con el I.

coda

I VII°7 I VII°7 I VII°7 I VII°7

I VII°7 I VII°7 I VII°7 I I I

Análisis armónico

La armonía de esta pieza es elemental, pero el tratamiento de la misma es de un gran músico. Las marchas armónicas típicas de esta obra son:

Em

$$I \left| \begin{array}{c} IV \\ II \\ VI \end{array} \right| VII^{\circ}_7 / V \left| K^6_4 V_7 I \right.$$

Análisis de dinámica:

El rango dinámico es muy amplio, abarca de *pp* hasta *ff*.

Capricho No 15

Análisis general:

- Tonalidad: Si menor (h)
- Compás: 2/4
- Tempo: Presto
- Textura: homofónica
- Extensión: 58 Compases

Estructura:

<p>A ^{24c}</p> <p>a a' a</p> <p>8c 8c 8c</p> <p>h D h</p>	<p>B ^{28c}</p> <p>b b' b b'</p> <p>8c 6c 8c 6c</p> <p>h h h h</p>	<p>CODA ^{6c}</p> <p>a</p> <p>4+2</p> <p>h</p>
---	---	---

Dentro de la sección **A**, el tema **a** presenta el material más melódico de la obra, por medio de una trayectoria de arco.

A a

I V₆ I IV V/V V I V₆ I
IV K₄ V I

El tema **a'** reitera la melodía en D, presentando materiales nuevos como la parte de los contratiempos.

a'

D
contratiempos

El carácter de **b** contrasta bastante, ya que la armonía es muy estática y tiene un ritmo mucho más rápido en tresillos; es notable el virtuosismo de este pasaje brillante, el manejo de la técnica guitarrística recuerda la de Paganini al violín, que tanta admiración provocaba en Legnani.

B b

Por su parte **b'**, presenta una melodía en el bajo que borda sobre el quinto grado, mientras la voz superior mantiene el motivo que cantaba en **b**.

b'

La **coda** es muy breve, y sólo presenta el tema **a** con su cadencia final y dos reiteraciones del acorde de tónica.

coda

2.6.- Sugerencias técnicas e interpretativas.

- 1.- De acuerdo a la brillantez de la música, recomiendo utilizar un timbre más bien metálico, (*sul ponticello* como base), pero se pueden hacer cambios por unidades estructurales.
- 2.- Como el interés de la época era más bien melódico, hay que destacar la melodía sobre el acompañamiento.
- 3.- Recomiendo no atacar con violencia el bajo ni hacer acentos injustificados.
- 4.- Las zonas en registros agudos corresponden con puntos melódicos climáticos, sugiero destacarlos.
- 5.- En cuanto al matiz, aconsejo hacer uso de todos los recursos del guitarrista y la guitarra, pero siempre graduados con respecto al fraseo, y en los casos que así se crea pertinente se pueden hacer contrastes violentos.

- 6.- Poner una especial atención a las indicaciones agógicas de Legnani.
- 7.- Tener presente que en esta música el virtuosismo es de gran importancia, no escatimar en desarrollo de posibilidades técnicas.
- 8.- Al final de cada cadencia, no bajar mucho el volumen ni hacer un *rallentando* muy pronunciado para mantener la energía de la obra.
- 9.- Se puede hacer un *rubato* ligero.
- 10.- Propongo manejar una marcada acentuación.
- 11.- Antes de entrar a un calderón retener un poco, es decir no entrar directamente.
- 12.- Procurar no hacer arpegiados todos los acordes y alternar con plaqué.
- 13.- Las indicaciones *Allegro*, *Presto* y *Prestissimo* en música italiana sugieren una gran rapidez.
- 14.- En el capricho No 7, en los arpegios (frase **b**), procurar no correr ni retrasarse.
- 15.- En la parte inicial del Capricho No 9, escrita en treintaidosavos, no acelerar con respecto de lo que le sigue, mantener el pulso.
- 16.- Esta misma pieza destaca por ser muy libre, aconsejo exagerar los puntillos haciéndolos con doble puntillo.
- 17.- En los Recitativos, hacer respiraciones más pausadas y un *rubato* en el que las figuras largas sean más largas y las cortas, más cortas teniendo siempre presente la sensación de improvisar libremente.

3.- EPOCA CONTEMPORÁNEA, SIGLO XX

- **Nocturnal after John Dowland, Opus 70**

Benjamin Britten

(1913-1976)

- **Tres Piezas para Guitarra**

Carlos Chávez

(1899-1976)

3.1.- Introducción.

La segunda guerra mundial fue la culminación de un conflicto bélico sin precedentes en el mundo. Con el desarrollo de una armamentística especialmente destinada a la destrucción, aunado al avance de las ciencias y la tecnología; llevo a la creación y utilización de la bomba atómica. A esto hay que sumarle los bombardeos aéreos, y el exterminio racial, dejando consigo la terrible cifra de más de 30 millones de muertos, en una Europa destruida y devastada, con miles de familias truncadas, desamparadas y sin absolutamente nada.

Otra característica de la Europa de post-guerra, fue la creación de dos bloques internacionales y antagónicos: el comunismo soviético, frente al capitalismo de los Estados Unidos de América; dando lugar a un largo periodo, conocido como Guerra Fría, lleno de tensiones y que fomentó un mayor desarrollo de armas nucleares.

Esta situación tuvo repercusiones en todos los aspectos de la vida europea, incluyendo la actividad artística, que se manifestó con la emigración de muchos e importantes músicos hacia los Estados unidos, entre ellos: Stravinski, Schoenberg, Britten, Milahaud, entre otros, convirtiéndose éste país en el centro de la música y del arte occidental.

Otra característica fue el enorme desarrollo de las comunicaciones a nivel mundial, dando paso a la globalización de la cultura pluralista y a un gran eclecticismo, especialmente a partir de los años 60's. Los movimientos culturales y artísticos en forma continua generaron rápidamente tendencias novedosas y distintas; entre ellas están: Pop Art, Op Art, Herat Art, minimalismo, arte conceptual, realismo fotográfico, neoexpresionismo y más.

La música experimentó, como el arte, un desarrollo muy parecido. En los años 50's, predominaban dos tendencias: el serialismo y la indeterminación; en los años 60's, aparece el minimalismo, la música textural, la étnica, la ambiental, la neotonalidad, etc. Los músicos ante el evidente fracaso de las expectativas mundiales y la negativa historia del siglo XX, provocó una ruptura total y radical con todo el pasado, llevándolo a una alienación y discontinuidad en las composiciones de sus obras; aceptando a otras culturas alternativas como la música hindú. Por último, se perdió la unidad estilística, es decir, se permitió la coexistencia de diversas manifestaciones estilísticas y hasta antagónicas entre sí, sin que existiera una estética central o conexión total entre ellas.

3.2.- Contexto histórico europeo del siglo XX.

A fines del siglo XIX y hasta la fecha, la historia del mundo ha sufrido a un ritmo vertiginoso una serie de profundas transformaciones en todos los aspectos: sociales, políticos, religiosos, económicos, científicos y filosóficos; debido a hechos sin precedentes como las dos guerras mundiales, aunado a la infinidad de guerras civiles, modificaciones de

mapas, fuertes conflictos sociales, concentraciones de población en las grandes ciudades, etc., así como replanteamientos del pensamiento científico y filosófico.

Los años de 1895 a 1914, fueron de gran desorientación para Europa, por un lado se alcanzaba la cima de la expansión económica o Capitalismo, con el fortalecimiento de la clase social burguesa¹; la cuál disfrutó de su “época dorada” porque logró consolidar sus ideales, sus enormes fortunas y poder. Por otra parte, la clase obrera compuesta por las mayorías, se encontraba luchando por mejorar sus condiciones de vida, ya que no podía ver soluciones reales a sus problemas económicos, (llegando éstos a niveles drásticos, debido al hacinamiento de población en las ciudades importantes, el desempleo y la miseria) , a pesar de su unificación en sindicatos.

De esta forma surgieron dos clases sociales, la burguesía “liberal” basada en el acaparamiento de las fuentes de trabajo y dinero; y el proletariado o clase obrera (cada vez más explotada y necesitada), dando lugar así al enfrentamiento entre Capitalismo y Socialismo, perdurando durante años. Se le conoce como “Guerra Fría”.

La segunda guerra mundial cierra esta etapa; de ella resultó una Europa profundamente transformada, debilitada, pero sobre todo controlada por dos nuevas potencias mundiales: Estados Unidos y Japón².

En el periodo de “entre-guerras” comprendido entre 1918 y 1939, se produjo un ambiente lleno de esperanzas, pero engañoso, porque siguieron tomando fuerza las tensiones sociales y de las ideas: por una parte el Comunismo, el cual se endureció en Rusia con Stalin, convirtiéndose en una dictadura de izquierda y de terror; muy lejos de su doctrina liberal basada en una sociedad sin clases y con gobierno ordenado, la de Marx y Lenin. Por la otra parte, surgió el Fascismo italiano³; dictadura de derecha, con ideas ultra-conservadoras y súper- nacionalistas, pero sobre todo en contra de las rebeliones sociales. Sin embargo este periodo aparentemente tranquilo, gestó el debilitamiento de las democracias liberales y con ello, una honda crisis del sistema capitalista. Esta situación provocó en Europa una recesión económica afectando a millones y a otros los llevó incluso a la bancarrota.

En 1929 apareció Adolfo Hitler, quien aprovechando el panorama sombrío del capitalismo, y por ende la crisis económica surgida en su país (Alemania), y en nombre del “sistema socialista demócrata y del nacionalismo político”, logró subir al poder⁴.

Sus seguidores salieron de los niveles más bajos de la sociedad alemana, provenían de la miseria total, por lo tanto, no tenían nada que perder ante este nuevo planteamiento ideológico-político.

¹ Comerciantes, empresarios y profesionistas.

² MAMMARELLA, G.: Historia de Europa contemporánea, 1945-1990. Ariel. Barcelona, 1990.

³ Cuando Mussolini estaba en el poder, 1922.

⁴ COMELLAS, José Luis: *Historia breve del Mundo Contemporáneo*. Rialp. Madrid, 1998.

Los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron extremadamente angustiosos. La recuperación económica europea se debió en gran parte a la ayuda de los Estados Unidos, ya que sus capitales conformaron la nueva plataforma económica europea⁵.

A partir de 1960 inició la “coexistencia pacífica ideológica”; Europa accede al Noecapitalismo donde se consolidó nuevamente la burguesía, pero otorgando concesiones a sus trabajadores como son: mejoras salariales y laborales, seguridad social, entre otras; desembocando en “sociedades de consumo”, debido a la enorme presión publicitaria que impulsó a consumir más y a trabajar más.

Finalmente con la crisis energética de 1973, se presentó nuevamente otra recesión e inflación, con nuevas angustias existenciales en las sociedades europeas.

Las evoluciones artísticas europeas, tienen su raíz en las crisis del pensamiento científico y filosófico que se dieron a principios del siglo XX. Los artistas, como los científicos y filósofos, desecharon nociones y enfoques establecidos con anterioridad.

Una serie de descubrimientos llevaron al replanteamiento del pensamiento científico, las ciencias comenzaron a encontrarse ante una realidad compleja y cambiante; la seguridad positivista de los siglos XVIII y XIX sería sustituida por la idea de “indeterminación”, es decir, la teoría científica deja de ser “falsa” o “verdadera” pasando a ser “útil” o “inútil”. Esta incertidumbre teórica no impidió el avance de la ciencia y la tecnología del siglo XX, con la invención de la radio, televisión y teléfono; abriendo nuevos horizontes a la comunicación humana.

Los automóviles (1885) y los aviones (1903), facilitaron los intercambios de todo tipo, finalmente el cohete y los satélites artificiales iniciaron los viajes espaciales⁶. Posteriormente los hallazgos de la Física hicieron posible el rayo láser, los robots y las bombas atómicas. La Biología y la Medicina aportaron las vitaminas (1911), los antibióticos (penicilina 1929), y los transplantes de órganos (1967).

En pocas décadas el conocimiento científico avanzó a pasos agigantados, otorgándole al hombre dominio sobre la materia; pero a la vez, aparecieron graves amenazas contra la subsistencia de la vida⁷; aunado a la deshumanización y a la pérdida de la identidad cultural, provocando un malestar social y cultural generalizado: la angustia.

⁵ ARACIL, R., Oliver., SEGURA, A.: *El mundo actual. De la Segunda Guerra mundial a nuestros días*. Universidad de Barcelona. España, 1995.

⁶ 1957 primer Sputnik, 1969 llegada del primer hombre a la Luna.

⁷ Contaminación ambiental, fenómenos naturales incontrolables, escasez de agua para consumo humano, etc.

Como se puede apreciar, las ideas de frustración, insatisfacción, o deseos de huida ante una realidad desagradable, ha permanecido todo el tiempo en la humanidad independientemente de la época en que se encuentre.

La evolución del pensamiento filosófico es crisis paralela al de la ciencia. A inicios del siglo XX nació el Psicoanálisis, doctrina de Sigmund Freud (1856-1939), quien afirmó que el hombre está regido por impulsos elementales, los cuales se oponen a la conciencia moral y social, obligándolo a reprimirlos y sepultarlos en el inconciente; con el tiempo, se van almacenado como “deseos frustrados” y su presión provoca neurosis o problemas de personalidad. En 1930 Freud completó su doctrina con un análisis de malestar cultural, el cual desempeña un papel principal de represión en los deseos de felicidad, así la vida humana se llena de dolor, frustración y angustia. Uno de los caminos para el alivio de sus frustraciones, es el arte.

Otro de los movimientos filosóficos importantes del siglo XX, fue el Existencialismo, representado por el alemán Martín Heidegger (1927), y por el francés Jean Paul Sartre (1943), los cuales sostienen: el ser humano se reduce a su “existencia” pero está destinado a morir. Tal condición inevitablemente lo lleva a la angustia existencial permanente.

Finalmente el Marxismo, doctrina que pretendió abarcar totalmente la concepción del mundo; su punto de partida es la materia, y el trabajo del hombre es dominar a la naturaleza mediante la producción. Los sistemas que se basan en la propiedad privada, dividen a los hombres en “poseedores” y “desheredados”, en “explotadores” y “explotados”. A partir de aquí, surge nuevamente la lucha de clases provocando infelicidad y angustia.

3.3.-El arte del siglo XX.

Las crisis del pensamiento científico y filosófico se reflejaron en todos los terrenos de las artes, surgieron movimientos que rompieron violentamente con los conceptos artísticos anteriores, y desecharon nociones y enfoques antes establecidos.

En pintura, se combatió con el academicismo relista y se superó el impresionismo, ya que sus fundamentos entraron en crisis: se prescindió de la perspectiva, se distorsionó o geometrizó la figura humana⁸. Se crearon nuevas concepciones de la creación pictórica: expresionismo, futurismo, surrealismo⁹, arte abstracto y cubismo.

⁸ Picasso 1907 “Las señoritas de Avignon”

⁹ Salvador Dalí.

En Arquitectura se incluyeron nuevos materiales como el hierro (Torre Eiffel, 1889) o el cemento armado para la edificación de estructuras adaptadas a la vida pública y privada, sentando las bases del funcionalismo y el racionalismo arquitectónico¹⁰.

En Literatura, el escritor europeo continuaba haciendo crítica a la sociedad desigual, o de la conciencia angustiada ante el mundo que lo rodea. La angustia frecuente da un “sentimiento trágico de la vida”, pone al descubierto un mundo **“deshumanizado que corrompe y degrada al hombre”** (Franz Kafka). **“Un mundo absurdo, que nos convierte en cosas más que en criaturas vivas”** (Jean Paul Sartre)¹¹.

La esperanza religiosa se convirtió en una respuesta a esa angustia. El hombre movido por una fe sobrenatural encontrará razones para dar sentido a su vida y exaltará los valores espirituales, por encima del mundo materializado. Algunos escritores se hallaron frente a una “religiosidad conflictiva” con “sentimiento trágico” (Paul Claudel y Graham Greene). Otros escritores para eliminar la realidad angustiada, buscaron caminos para su alivio o aturdimiento: regresando al pasado, buscando horizontes exóticos o refinados (José Martí y Rubén Darío), exaltando los instintos como el erotismo; o despertando interés por formas ambiguas como el misticismo o esoterismo. Posteriormente renace el ideal de poesía pura, con Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Ramón Jiménez.

En la época contemporánea, nos encontramos con una literatura más comprometida que estética, pasando del testimonio a la denuncia. Adoptando a veces formas de realismo crítico, y en otras, realismo socialista. Como protesta social y política, se presentaron formas vanguardistas con lenguaje surrealista, tanto en poesía, narrativa, crítica o teatro¹².

En Música, el siglo XX estuvo caracterizado por que el artista no destacó en su tierra natal, debido al traslado forzoso provocado por guerras ya sean bélicas o racistas (discriminación de los músicos judíos en Alemania).

La Guerra Fría estimuló la competencia tecnológica, dedicada en un principio a lo militar y posteriormente a lo civil. Así se desarrollaron las primeras computadoras y con ellas la electrónica, ésta última ofreció sus avances a los músicos, para grabación, reproducción, manipulación y creación de sonidos y música. Además atendió al mercado de consumo, llenando los hogares de aparatos e instrumentos para el goce de la música.

¹⁰ Construcciones innovadoras, pero útiles, que ofrezcan buen servicio al ciudadano.

¹¹ ENCICLOPEDIA SALVAT *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*. Editorial Salvat, México 1982

¹² GOMBRICH, E.: *Historia del Arte* (Escuela del Instituto Warburg), Madrid, Alianza, 1979.

3.4.-La música del siglo XX.

Durante el siglo XX, como en las demás artes, en la estructura de la música se dio el derrumbamiento de todo lo anterior y/o tradicional. Se inició la búsqueda de una nueva y revolucionaria estilística en la creación musical.

El cromatismo total, la atonalidad, la asimilación de la disonancia como válida e incluso pretendida, son algunas de las innovaciones que intentan desechar el pasado musical por un nuevo lenguaje estético. Sin embargo, no sería hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando este cambio radical se llevó a cabo en su totalidad y en su máxima expresión, con el serialismo integral y la indeterminación. Este cambio radical conllevó la asimilación de los elementos musicales como independientes, autosuficientes, permutables, la saturación cromática, la dispersión de registros, la dispersión del orden métrico y la búsqueda de un nuevo lenguaje estético basado más que en las relaciones e individualidades, en la búsqueda de la unidad sonora; concibiendo la obra con todos sus atributos globales, más que en sus singularidades.

La década de los 60's supuso el abandono del serialismo y de la indeterminación, como recopiladores de las ideas estéticas y formales de la creación musical. A partir de esta década, el panorama musical mundial se caracterizó por una extraordinaria y abundante experimentación en todos los campos y aspectos; usando nuevas alternativas culturales como lo es la música de otros países (ejemplo africana), y el eclecticismo.

Durante esta década surgió una de las nuevas tendencias: el “**minimalismo**”. Este movimiento de una marcada influencia oriental, proponía una música más sencilla, clara y directa; se limitaba a utilizar un material muy reducido, con una estructura tonal estática que se limita a uno o muy pocos acordes distintos y repetitivos, a la insistencia de ritmos aditivos y la consistencia textural o la constante repetición temática. En fin, el minimalismo, fue una reacción absoluta a los excesos de las creaciones de post-guerra, en un intento por volver a la claridad y sencillez de la obra.

El “**eclecticismo**” de los años 60's, favoreció el interés por la reconsideración de posibilidades y características de la tonalidad tradicional, esto dio lugar al resurgimiento clásico. La búsqueda de nuevas tonalidades o afinaciones distintas a la temperada, (microtonalidad), que representó el interés de algunos compositores por la expansión microtonal de la escala cromática -por ejemplo en cuartos de tono e incluso en divisiones más pequeñas- lo que se denomina microtonalidad temperada, y por el empleo de afinaciones puras basadas en proporciones armónicas naturales. La asimilación de fuentes étnicas de otras culturas, propiciaron también el uso de afinaciones alternativas que nos han brindado la ocasión de oír progresiones interválicas desconocidas y sorprendentes para el oído occidental¹³.

¹³ LANZA Andrea: *El siglo XX*, Turner Música, Madrid España, 1980.

Aunque el desarrollo de la música electrónica fue posterior a la 2ª guerra mundial, encontramos a lo largo del siglo antecedentes del vertiginoso desarrollo tecnológico y electrónico. La primera manifestación de la música asistida por medios electrónicos fue la “música concreta”, esta música parte del ruido o los sonidos naturales, al igual que el futurismo.

Cuando en el estudio de la radiodifusora francesa P. Schaeffer ofreció sus “estudios de ruidos”; el compositor creó música concreta al grabar sonidos del exterior, de la naturaleza y transformándolos mediante complicadas técnicas de laboratorio (variando la velocidad, invirtiendo la cinta, etc.), hasta que los sonidos no fueran "ni un recuerdo de lo que eran". Mediante estas técnicas, el compositor pretendió desnaturalizar la música, creando un mundo sonoro abstracto, "surrealista" que, acorde al espíritu de post-guerra, lo alejara lo más posible de su realidad histórica.

En 1952 se creó en Darmstadt el primer estudio exclusivo de “música electrónica”, a cargo de Herbert Eimert¹⁴. Esta música se realizó exclusivamente con sonidos producidos electrónicamente y parte de lo que se llama "tono sinusoidal", un sonido puro y sin armónicos, físicamente desagradable y que hay que elaborar con aparatos muy complicados. Además de grabar, en estos estudios se producen sonidos electrónicos mediante osciladores y generadores de ruido. Entre las primeras obras puramente electrónicas encontramos Study I y II de Stockhausen, en las que el compositor usa sonidos y los combina con distintas ondas de forma indefinida -sonidos puros, sin armónicos- creando así una notación original para escribir la obra.

Sin embargo, la música electrónica creó descontento en los compositores desde el principio, ya que, aunque permitía un control exacto y una precisión absoluta sobre la obra, ésta resultaba pobre timbricamente, parecía carecer de vida. Por ello, muchos compositores unieron la música concreta y la electrónica para crear un género que alcanzó gran popularidad, desde los compositores de post-guerra¹⁵ hasta nuestros días.

La música electroacústica ha dado lugar a combinaciones de elementos como unir música en vivo, con intérpretes en directo y cinta grabada. También se ha creado la música electrónica en directo, creándola con altavoces y otros dispositivos, en la misma sala de conciertos y transformándolas directamente en cabinas de mezcla. En esta tendencia destacan John Cage con “Música de cartucho” o las obras de I. Miller¹⁶.

¹⁴ Unos de los más grandes teóricos del dodecafonismo.

¹⁵ B. Maderna con "Notturmo", Berio con “Visage, etc.

¹⁶ LANZA Andrea: *El siglo XX*, Turner Música, Madrid España, 1980.

3.5.-Época contemporánea en Inglaterra.

3.5.1.-Contexto histórico.

Gran Bretaña fue una potencia industrial y marítima dominante en el siglo XIX, y durante la primera mitad del siglo XX, (1910-1944), los ingleses alcanzaron gran desarrollo en política, economía, ciencia y tecnología.

Se propició la evolución hacia formas políticas más democráticas, con el establecimiento parlamentario, para gobernar en forma conjunta con la corona. Con la muerte de Eduardo VII, (1910), se iniciaron los reinados de la casa Windsor con Jorge V (1910-1936); el cual decidió terminar con el aislamiento de Inglaterra, formando la Triple Alianza con Francia, Rusia y Japón para defender los intereses orientales. En 1914, su gobierno se vio forzado a declararle la guerra a Alemania, para evitar el expansionismo y por su empeño de mantener el equilibrio en Europa. Tras éste conflicto, Inglaterra se convirtió en el imperio con la mayor extensión territorial, parte de África, Oceanía, Irak y Palestina, pasaron a depender de la corona británica, bajo el compromiso de ayudarlos a lograr su independencia¹⁷. Además controló casi todas las rutas de comercio naval, ampliándolo hasta el mercado chino tras la guerra del opio, sosteniendo su liderazgo hasta 1905.

La “Paz Británica” permitió la expansión a nivel mundial de la lengua inglesa, de la democracia parlamentaria, de su sistema de pesos y medidas, y de las reglas de mercado y libre comercio.

Sin embargo, su poderío fue debilitándose por la industrialización y militarización de Alemania, por el surgimiento de las nuevas potencias (Japón y Estados Unidos), y por la primera guerra mundial. Esta última marcó el punto final de su dominación económico-militar. La situación económica se tornó preocupante, sus industrias tradicionales como la textil o del carbón sufrieron enormes descensos de producción, provocando descontentos sociales y huelgas generales (1926), y el comercio exterior se encontraba bloqueado. Sin embargo, la vida política inglesa estaba aún sólida por sus instituciones. Al llegar el partido laborista al poder parlamentario, (de 1929 a 1935), liderado por Mac Donald, quien hizo frente a la grave crisis económica, tomando medidas como el abandonar los principios económicos anteriores, devaluar la libra y sobre todo logró que Estados Unidos interviniera en su economía. Gracias a la visión de Mac Donald, Inglaterra vivió durante los años 30's la recuperación económica y aumentó significativamente su población. La segunda Guerra Mundial vino a frenar este crecimiento porque fue bombardeada brutalmente por los nazis en 1941, matando a más de 30,000 personas y desmoronando su imperio.

En cuanto a la sucesión de la corona, con la muerte de Jorge V (1936), subió al trono por muy poco tiempo Eduardo VIII; al abdicar, subió su hermano Jorge VI (1936-1952), padre de la actual reina Isabel II.

¹⁷Que les fue otorgada entre 1922-1932.

La Inglaterra de post-guerra entra a una etapa de gran austeridad, por los enormes daños provocados por los ataques nazis. El gobierno laborista y la monarquía, se ven forzados a concederle independencia a India, Ceilán y Birmania (1947 y 1948).

En 1944 sobresalió en materia de educación pública, al aplicar La Ley de Educación, elemento decisivo para la organización y democratización del pueblo inglés. Además comenzó a tener un enorme desarrollo científico y tecnológico a partir de la invención de la televisión, por la corporación EMI-Marconi, y como consecuencia la fundación de la British Broadcasting Company, mejor conocida como la BBC. Alexander Fleming descubre la penicilina; y los nuevos hallazgos respecto a la estructura del átomo, conducen al desarrollo de armas y energía nuclear.

En 1952 accede al trono la reina Isabel II, y con ella la reconstrucción del Reino Unido. La población se expandió hacia la periferia, aumentando significativamente por la llegada de obreros de otros países a sus fábricas, dando origen a la ciudad de Londres, como ciudad cosmopolita, pluricultural, moderna y próspera.

3.5.2.- Biografía de Benjamin Britten.

Compositor inglés, nacido en Lowestoft condado de Suffolk, Inglaterra, un 22 de Noviembre de 1913, día que se festeja a Santa Cecilia, patrona de la música. Hijo de un dentista y de una talentosa música amateur. Desde pequeño mostró aptitudes musicales, e inicio sus estudios con Frank Bridge (1927), circunstancia que además lo puso en contacto con los grandes poetas del momento como Auden, Hisherwood, Spender. Una beca del Royal College of Music le permitió continuar estudiando con el compositor John Ireland, y algunas intervenciones de Arthur Benjamín y Ralph Vaughan; sin embargo fue retirado del colegio por sus padres influenciados por el equipo docente. En la década de 1930, los críticos de su época, se quejaban de su facilismo, espíritu cosmopolita y de su admiración por compositores como Mahler, Berg y Stravinsky, considerados "malos ejemplos" para un joven músico inglés; pero él compositor, solo deseaba apartarse de la corriente musical de su país.

Sus primeras composiciones, la Sinfonietta (Op.1) y una selección de variaciones corales, "A Boy was born" para los cantores de la BBC de Londres, llamaron de inmediato la atención de los críticos. Luego conoció al poeta Wystan H. Auden, con quien colaboró desde 1935 hasta 1939, escribiendo música para dramas de la radio y para los filmes "Coal Face" y "Night Mail"; y Auden le escribía poemas para su obra musical "Our Hunting Father".

En 1936 sostuvo encuentros con el tenor Peter Pears ya que era su colaborador musical y socio. A principios de 1939, ambos decidieron irse a los Estados Unidos, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y seguir a Wystan H. Auden en St. Cecilia; ahí compuso su primera obra operística, luego abandonada, "Paul Bunyan" obra lírica con libreto de Auden, así como el primer ciclo de canciones para Pears.

En ese tiempo también realizó trabajos orquestales, incluyendo variaciones sobre un tema de “Frank Bridge”, escrito en 1937 para orquesta de cuerdas, además el “Concierto para violín” y la “Sinfonía de Réquiem”, para orquesta completa, la que estrenó en 1941, y que marcó un punto de inflexión en su carrera, debido a que el director de orquesta Serge Koussevitzky le encargó una ópera, “Peter Grimes”, obra que lo llevaría al éxito y reconocimiento como músico y compositor en 1945.

Britten y Pears, regresaron a Inglaterra en 1942 por mar; durante la travesía Britten completó los corales “Himno a Santa Cecilia” última colaboración con Auden. Al llegar a Inglaterra, realizó giras de conciertos; su obra “Peter Grimes” se estrenó en Sadler’s Wells en 1945, con enorme éxito. Posteriormente fundó el grupo de ópera inglesa en 1947, y el festival de Aldeburgh al año siguiente, con el objetivo, aunque no exclusivo, de interpretar sus propias composiciones.

Britten en sus últimos años se trasladó con Pears a Horman, donde escribió “Phaedra”, “Death in Venecia” “Third String Quartet” entre otras. Su salud y especialmente su corazón se fueron deteriorando, regresa a Aldeburgh (Suffolk), donde falleció el 4 de diciembre de 1976.

En toda su obra, Benjamin Britten mostró un profundo interés por aludir al estado de “inocencia” del ser humano, salvo dos o tres excepciones, todas sus óperas abordan de alguna manera estos temas. Sus operas más representativas a este respecto son: Peter Grimes, the rape of Lucretia, The Turn of the Screw, Billy Budd y su última opera Muerte en Venecia. Todas estas óperas tienen en común ese conflicto que surge de la pérdida de la inocencia: culpa, arrepentimiento, maldad y desarrollan temas como una violación, un asesinato, un suicidio. La lucha interna de los personajes por encontrar una solución a los conflictos morales y psicológicos.

“Hay un alto grado de consistencia en los temas de las operas de Britten, los cuales son tomados de fuentes muy diferentes. Que conecta historias de Henry James, Guy de Maupassant y Thomas Mann, un poema de Crabbe y una biografía histórica de Lytton Strachey. Una obra de Shakespeare, una de André Obey y una historia de la Biblia, lo que une todo esto es un interés profundo por personajes como el “rechazado”, “el inocente”, “el desafortunado vulnerable”, “la corrupción”, “la tentación”....”¹⁸

“Música y trama trabajan juntos muy eficientemente en las operas de Britten a nivel de respaldo psicológico, es precisamente en su última ópera Muerte en Venecia, que esto se hace del todo evidente. Esta obra no está concentrada tanto en la pederastia o en la falta de creatividad, como en las causas y consecuencias: culpa, duda, resignación masoquista.”¹⁹

¹⁸ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Britten) Macmillan, London 1980

¹⁹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Britten) Macmillan, London 1980

“La ceremonia de la inocencia es coartada; palabras de W.B. yeats, conjuradas por Britten en “Otra Vuelta de Tuerca”, reflejan la obsesión del compositor con la inocencia y el difícil recorrido que debe realizar entre las rocas y corrientes del cínico mundo moderno. Nigún compositor en este siglo ha estado tan profundamente preocupado con la tarea de mantener su infancia viva junto a él, y hacer su presencia audible en su música”²⁰

Las obras que le valieron la atención internacional fueron *Phantasy*, cuarteto para oboe, (1932) y *Simple Symphony* para cuerdas, (1934). Desde su asociación con Auden, se sintió atraído por la composición vocal, y destinó su música sólida y elocuente para algunos de los mejores poemas de la lengua inglesa. La *Serenata* para tenor, corno y cuerda (1943) es una de las mejores, ya que hizo auténticamente vivas la musicalidad verbal y la potencia expresiva de los poemas de Cotton, Tennyson, Blake, Johnson y Keats. Las óperas notables por su tensión dramática, por la variedad y flexibilidad de la declamación vocal son “*Peter Grimes*” (1945) y “*Billy Budd*” (1951). La ópera de cámara “*The Rape of Lucrecia*” (1946) es notable por la sutileza de orquestación. En “*The Turn of the Screw*” (1954) Britten juega con el serialismo y escribe melodías dodecafónicas cuya armonía está totalmente centrada. “*Gloriana*”, escrita para las festividades de la coronación de la reina Isabel II, no tuvo mucha aceptación. Finalmente compuso “*The Midsummer Nights Dream*” (1960) que es una recreación festiva de la comedia de Shakespeare.

Su mejor ópera definitivamente fue “*Peter Grimes.*”, basada en un poema de George Crabbe. La obra de *Peter Grimes* se estrenó en 1945 con enorme éxito, debido a su postura firme en la tonalidad, su lenguaje musical ecléctico, basado en la síntesis de elementos de distintas procedencias: desde la artificiosa vocalidad de Monteverdi, hasta la formal expresión de Berg, pasando por Mahler, Puccini y Stravinski de sus primeros tiempos. Su exquisita declamación y aptitud dramática, unidas a su talento para la melodía persuasiva, triunfan sobre su estilo musical esencialmente derivativo.

Es por todo esto, por lo que Britten fue considerado a partir de esta obra, como máxima figura de la música inglesa y como compositor internacional de óperas. Es en su música vocal donde él se muestra más expresivamente convincente, y en el ámbito instrumental su talento lo llevó a crear composiciones para grandes intérpretes como el célebre chelista Rostropovich y la cantante Janet Baker.

Los ciclos de canciones con letras de Blake, Donne y Edith Sitwell se sitúan entre los más espléndidos logros del compositor. Britten también incursionó en obras musicales para teatro sobre dramas litúrgicos medievales y teatro japonés. El canto, las armonías modales y el empleo extensivo de los “ostinati” estáticos, son las características especiales de “*Noyes Fludde*”, “*Curlew River*” y “*The Burning Fiery Furnace*”. La sencillez de escritura y de requisitos vocales e instrumentales facilita la ejecución para los no profesionales.

²⁰ Roger Nichols, *CD Britten`s Young Persons Guide to the Orchestra*, 417 509-2 DECCA

Su obra titulada “Variaciones y fuga sobre un tema de Henry Purcell”, toma una melodía de Abdelasar como tema central. Britten creó variaciones individuales para cada sección de la orquesta, comenzando las maderas, luego las cuerdas, los metales, y finalmente los instrumentos de percusión. Luego lleva a la orquesta completa a una fuga, antes de retomar el tema para concluirarla. La narración original con comentarios se omite frecuentemente en conciertos y grabaciones.

Britten además fue un pianista virtuoso, a menudo realizó interpretaciones de música de cámara, o acompañado lieders. Sin embargo, fue muy poca música la que escribió para este instrumento, fueron su Concierto para piano (1938) y las Diversiones para piano y orquesta²¹.

Su obra “War Requiem” (1962), es una obra vocal, en ella mezcló música de difuntos con una selección de poemas de Wilfred Owen. Fue escrita por encargo, para la reapertura de la catedral de Convery. Su intención era que esta obra representara una clara manifestación de rechazo contra los conflictos bélicos, una denuncia de la irracionalidad e inutilidad de las guerras, y que se convirtiera en símbolo del espíritu de unidad y reconciliación en plena “Guerra Fría”; reunió a un trío de solistas provenientes de las tres naciones bélicas: el barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau, el tenor inglés Peter Pears y la soprano rusa Galina Vishnevskaya.

Una de las obras solistas de Britten que ha tenido un rol central en el repertorio para guitarra, ha sido su “Nocturnal after John Dowland Op.70” (1964), escrita sobre la canción de Dowland “Come Heavy Sleep”, del Primer Libro, y cuyo texto es anónimo; la pieza resulta abundante en su estilo tardío y muestra la profundidad de su admiración por la música isabelina para laúd.

En el Nocturnal, Britten se apega a la melancolía generalizada de la época y obra de Dowland, fue más allá de la técnica establecida para el instrumento al grado de explorar potencialidades no previstas por Julian Bream, quien estrenó la obra. En la partitura, abundan indicaciones sobre la interpretación y carácter, la estructura es inusual, consiste en siete piezas con características de interpretación y técnicas estilísticas diferentes, que las hacen extremadamente individuales, como si el compositor, hubiera querido capturar instantes que pasan fugaces en nuestra mente. Se basa en un motivo que sufre una metamorfosis y distorsión, que también se refleja en la armonía. La canción de Dowland evoca al sueño, es una atmósfera de profunda calma, por el contrario, el Nocturnal se concentra en los impalpables y dolorosos momentos gastados en la ansiosa espera, de un reposo que no llega; este reposo viene hasta que escuchamos la octava y última pieza “Come Heavy Sleep”.

A Britten le preocupaban temas como la destrucción o pérdida de la inocencia, la persecución del extranjero en la sociedad y la crueldad, reflejados a lo largo de toda su creación. Respecto a su creatividad musical, ha existido unanimidad en considerarlo como

²¹Escritas para Paul Wittgenstein.

uno de los más grandes compositores ingleses contemporáneos, porque su música es difícil de encuadrar en estilos específicos, ya que en ella, se manifiestan varias corrientes musicales que se desarrollaron a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX. En sus obras, hay desde elementos tradicionales, hasta la influencia directa del dodecafonismo y la atonalidad. Su tolerancia musical y humana, con su habilidad para tratar la más tradicional de las formas musicales con frescura y originalidad, lo ubican definitivamente como el mejor compositor de su generación.

Por otra parte, los críticos se han enredado con su personalidad, debido a sus inclinaciones políticas- pacifistas y sexuales. Con la publicación de su biografía en 1992, por Humphrey Carpenter, quien hace revelaciones sobre las frecuentes y peligrosas relaciones sociales, profesionales y sexuales de Britten, que solo confirmaron su carácter de figura controvertida. En 2003, se publicó una selección de escritos de Britten, editados por Paul Kildea, donde se revelaron sus inclinaciones, detalles y anécdotas sobre su pacifismo. En 2006, John Bridcut publicó su libro “Los jóvenes de Britten”, donde revela la inclinación del compositor por una serie de adolescentes a lo largo de su vida.

Britten fue galardonado con diversos premios a su obra: Premio Grammy 1963 - Álbum clásico del año (por Réquiem de guerra); Premio Grammy 1963 - Mejor interpretación clásica - Coral (por Réquiem de guerra). Premio Grammy 1963 - Mejor composición por un compositor contemporáneo (por Réquiem de guerra), Premio BRIT 1977-Mejor álbum orquestal.

3.5.3.-Análisis del “Nocturnal After John Dowland Op 70”.

Nocturnal after John Dowland, Op.70, escrita y dedicada al guitarrista inglés Julian Bream fue compuesta por Britten en 1963. Fue inspirada por la profunda admiración que el autor tenía por la música de John Dowland, y basada en el aria “*Come, heavy Sleep*” (1597).

La estructura formal de esta gran obra es la de un tema con variaciones, en el que el tema aparece hasta el final, mismo que consiste en una transcripción completa del aria original. A lo largo de la pieza no existe una definición temática, pero cada uno de los ocho movimientos incorpora una versión distorsionada de la melodía de Dowland, incluyendo los perfiles del acompañamiento, Britten toma los motivos y los transforma y ornamenta alejando totalmente la pieza de la modalidad y el sistema tonal. Cuando al final escuchamos el tema simple y puro y llano, comprendemos que los movimientos anteriores fueron sucesiones de estados de ánimo, a veces tormentosos, por los que el poeta ha transitado para llegar a la calma, al reposo o al sueño.

La armonía de la pieza revela toda la intención programática del compositor. A lo largo de los movimientos, aparece siempre disimulada la armonía de Mi mayor, con elementos que conflictúan la sonoridad tonal, a esta armonía escondida Britten agrega acordes formados por intervalos de cuarta justa de gran sonoridad, muy adecuados a la

afinación de la guitarra. Frecuentemente los acordes deben ser arpegiados, en una remembranza al estilo “Style Brisé” (estilo roto), a la manera en que los laudistas lo hacían en tiempos de Dowland. Solo al final de la Passacaglia, después del turbulento clímax, se escucha por primera vez la sonoridad perfecta de un acorde de Mi mayor, cuya resolución nos dará paso al aria final.

El Nocturnal hace una extraordinaria exploración de diversos estados del sueño, crea y desarrolla ambientes similares a los experimentados durante el mismo, a mi parecer, después de analizar la obra se logra percibir la intención de Britten, de generar la impresión de que se hubiese escuchado el aria de Dowland mientras nos comenzamos a quedar dormidos, conforme se va entrando en estado profundo de relajación, la obra va perdiendo nitidez, se oye cada vez más lejana y nebulosa, hasta el grado de volverse casi irreconocible, llegando a niveles de lo terrorífico, absurdo, grotesco y fantástico.

En el poema de su aria, John Dowland equipara al sueño con la muerte y le confiere un poder liberador y de cese al sufrimiento, parece referirnos al conflicto de un personaje al borde del suicidio, que considera al sueño como una alternativa; el Nocturnal narra éste proceso, nos permite en un viaje fantástico atravesar momentos expresivamente intensos y antagónicos, hasta llegar a esa libertad y descanso, que auditivamente sólo el mundo tonal y el carácter casi celestial de la música de Dowland podrían proporcionarnos.

A continuación ofrezco una traducción del poema de *Come, heavy Sleep*, como una referencia más de la fuente de inspiración de Britten, para componer ésta obra cumbre del repertorio de la guitarra:

Come, heavy Sleep

Come, heavy Sleep the image of true Death;
And close up these my weary weeping eyes:
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n
cries:

Come and possess my tired thoughts, worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.

Come, shadow of my end, and shape of rest,
Allied to Death, child to his black-fac'd Night:
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies do my mind affright.

O come sweet Sleep; come or I die forever:
Come ere my last sleep comes, or come never.

Ven, Sueño profundo

Ven, sueño profundo, imagen de la muerte misma,
Y cierra éstos mis ojos llorosos,
Cuyas lágrimas detienen mi aliento de vida,
Y parte mi corazón con suspiros y sollozos de
sufrimiento.

Ven y posee mi agobiada alma pensativa,
Que viviendo muere, hasta que me sea robada.

Ven sombra de mi fin y forma de descanso:
Aliado de la muerte, hijo de ésta noche de cara
negra:

Venga y encante con rebeliones en mi pecho,
Cuyos caprichos surgen y atemorizan mi mente.
Oh ven dulce sueño, ven o moriré por siempre:
Ven cuando llegue mi último sueño, o no vengas
nunca.

Nocturnal after John Dowland Op.70

Análisis general²²:

Estructura:

Var 1 MUSINGLY (Meditativo)	Var 2 VERY AGITATED (Muy agitado)	Var 3 RESTLESS (Inquieto)	Var 4 UNEASY (Ansioso)	Var 5 MARCH - LIKE (Como marcha)	Var 6 DREAMING (Soñante)	Var 7 GENTLY ROCKING (Arrullante)	Var 8 PASSACAGLIA (Pasacalle)	TEMA SLOW AND QUIET (Suave y quieto)
--	---	--	-------------------------------------	--	---------------------------------------	---	--	--

Aunque la estructura y orden de los movimientos indicada por Britten a la hora de escuchar y tocar la obra es la adecuada, para analizarla considero importante tratar primero sobre el tema, y después ir abordando una a una las variaciones.

TEMA Come, heavy Sleep (Slow and quiet)

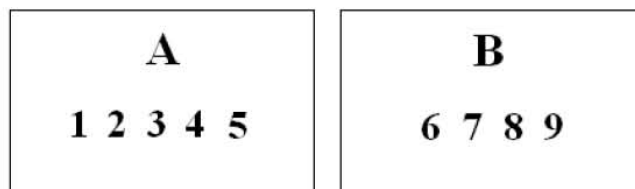
Análisis general:

Tonalidad: Modo Jónico (Mi mayor, conservando relaciones modales como (ii – vi))

Textura: polifónica

Estructura:

La impecable transcripción de Britten con respecto de la tablatura original, conserva su forma **A B** con ocho motivos diferentes entre sí, con la excepción de que no repite la parte **B** solo presenta un motivo más (9), similar al número 6, pero incompleto y con un *rallentando*, mismo que mantendrá escrito para concluir el resto de los movimientos.



²² LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

A continuación presento los 9 motivos que conforman el **TEMA**:

The image displays a single staff of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff is divided into nine distinct melodic motifs, each labeled with a red bracket and the text 'motivo 1' through 'motivo 9'. Motivo 1 consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Motivo 2 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 3 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 4 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 5 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 6 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 7 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 8 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Motivo 9 is a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Estos motivos melódicos serán modificados paulatinamente durante el transcurrir de la obra, principalmente por medio de la ornamentación, el transporte, la repetición y la transformación melódica de los intervalos; estos recursos son empleados por Britten para alejar la música del sistema tonal y hacerla adecuada para evocar los estados y ambientes cada vez más etéreos y oníricos.

Cabe mencionar que en casi todos los movimientos, la cantidad y posición de los motivos se mantiene y en muchos casos son todavía reconocibles por el oído o la vista, de tal forma que para seguir este análisis, hay que considerarlos como hilo conductor de las transformaciones ocurridas de variación en variación.

I Musingly

Análisis general:

[En el primer movimiento todavía son distinguibles los motivos, pero borrosos e imprecisos, ya que estamos entrando al estado entre la vigilia y el sueño, donde reina la confusión e intangibilidad, aún existe cierto nivel de conciencia de la realidad, pero se nos vamos alejando más y más, rumbo al mundo subjetivo, esto está indicado en el encabezado de la pieza (meditativo). Para lograr esto, Britten toma los motivos, los ornamenta, transforma, repite, sube o baja para que no se relacionen o identifiquen con ninguna tonalidad o escala].

El motivo 1 está elevado un intervalo de novena para alejarlo del original y ornamentado para que se escuche más confuso y complicado.

motivo 1 (original)

The original Motivo 1 is shown on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of a quarter rest followed by four quarter notes: G#4, A4, B4, and C5. A red bracket above the staff spans the entire measure.

variación 1

Variación 1 of Motivo 1 is shown on a treble clef staff with the same key signature. It features a triplet of eighth notes (G#4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The first and third notes of the triplet, and the final quarter note, are circled in red. A blue bracket below the staff labeled "ornamentación" covers the triplet and the following quarter note. A red bracket above the staff spans the entire measure.

En el motivo 2, Britten repite una vez, como si quisiera recordarlo y no pudiera, ya que se comienza a adentrar en el sueño, las transformaciones son muy creativas.

motivo 2 (original)

The original Motivo 2 is shown on a treble clef staff with a key signature of three sharps. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes G#4, A4, B4, and C5, and ends with a quarter note G#4. A red bracket above the staff spans the entire measure.

variación 1

Variación 1 of Motivo 2 is shown on a treble clef staff with the same key signature. It features a triplet of eighth notes (G#4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The first and third notes of the triplet, and the final quarter note, are circled in red. A blue bracket below the staff labeled "repetición" covers the triplet and the following quarter note. A red bracket above the staff spans the entire measure.

El motivo 3 por su parte, aparece con una ornamentación al principio, y con una repetición más de su célula principal, además la insistencia de la nota Si con *staccatto*, añade expresividad al motivo, este exceso de repeticiones desde el punto de vista compositivo, es casi humorístico.

motivo 3 (original)

variación 1

ornamentación repetición insistencia

En el motivo 4, todas las notas permanecen, pero está transformado.

motivo 4

variación 1

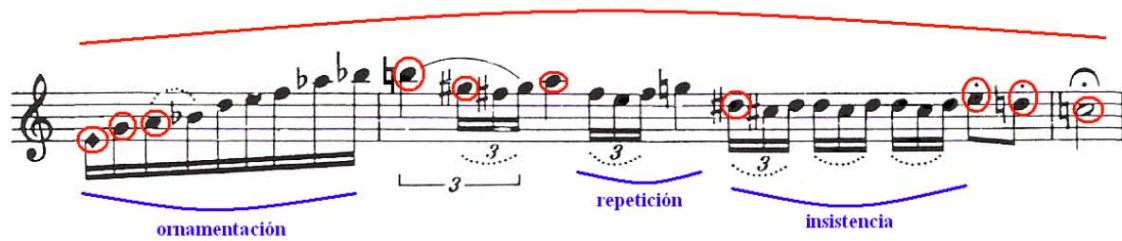
cromatismos y ornamentos repetición ornamentación

El motivo 5 aparece muy ornamentado, con las modificaciones de altura e interválica como se ha venido observando; el exagerar o hacer más evidentes las repeticiones, dentro del carácter del movimiento, generan un efecto de eco que incrementa la intangibilidad de los motivos.

motivo 5 (original)



variación 1

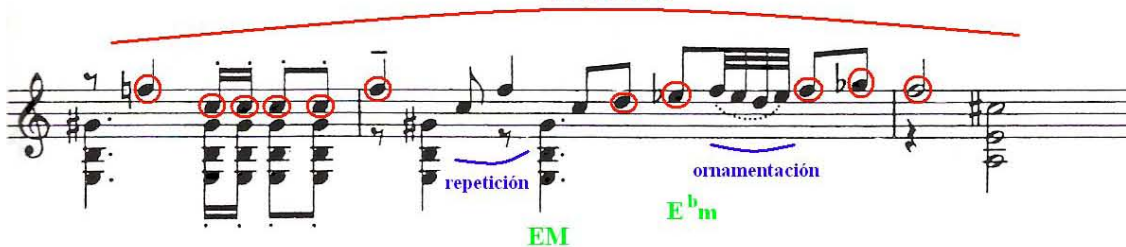


El motivo 6 está relacionado claramente con el motivo de Dowland, su melodía es igual aunque transportada, en este caso Britten hace uso de la bitonalidad al contraponer el Mi mayor de el acompañamiento con el Mi bemol menor de la melodía.

motivo 6 (original)



variación 1

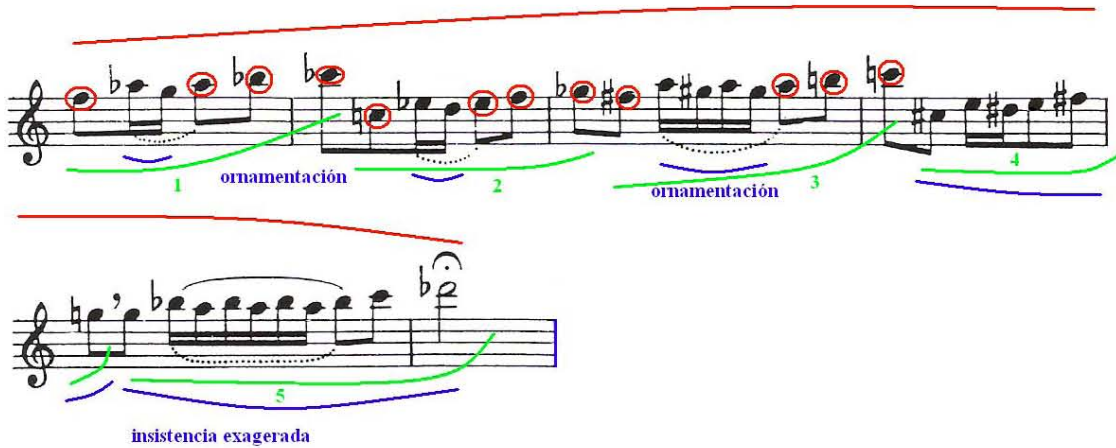


El motivo 7, aparece tres veces repetido en el aria de Dowland, Britten presenta cinco, insistiendo por medio de ornamentos, incrementa el número de notas, y además lo va acelerando rítmicamente, para finalizar escribe un adorno al estilo del Renacimiento.

motivo 7 (original)

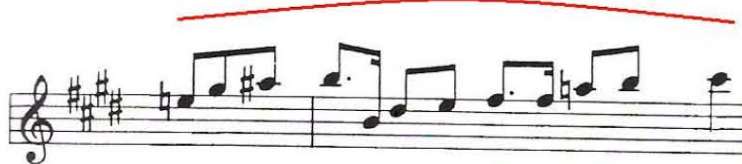


variación 1



El motivo 8 se observa mucho más transformado y sólo son reconocibles algunos intervallos, el empleo de los dieciseisavos es para reiterar la nota Mi, equivalente al Si largo del tema original.

motivo 8 (original)



variación 1



El caso del motivo 9 es distinto, ya que aparece más bien simplificado en comparación del original.

The image shows two musical excerpts. The first, labeled 'motivo 9', consists of two staves. A red slur is drawn over the top staff, and a blue bracket labeled 'extensión' is drawn under the bottom staff. The second excerpt, labeled 'variación 1', is a single-staff piece with a red slur over the top staff and several red circles highlighting specific notes.

Análisis rítmico:

Destacan las combinaciones de grupos binarios y ternarios, no hay silencios anotados, lo cual no significa que la música deba ser continua y sin respiraciones.

Análisis melódico:

Presenta un gran arte de ornamentación melódica equiparable con el de John Dowland.

Análisis de dinámica:

Abarca un rango de *pp* (pianissimo) hasta *ppp* (piano pianissimo), los reguladores al no tener indicaciones dinámicas, deben hacerse sutilmente sin permitir contrastes fuertes.

Hay una gran variedad rítmica en las frases, hay intención clara de no mantener una regularidad, idea reforzada por la indicación que Britten hace al principio de la obra: libremente.

No tiene compás indicado, las barras de compás son para señalar puntos importantes de la melodía, para acentuar y frasear.

Análisis de agógica:

Título meditativo, indicación *very freely* = muy libre, tanto el empleo de calderones, la diferente extensión de las frases como la variedad de figuras rítmicas, sugieren un tempo de acuerdo al carácter, no hay indicación de compás y las respiraciones están escritas e impera un carácter improvisatorio en la música.

En general para el resto de la obra, Britten recurre a los recursos de variación planteados en el primer movimiento, y va transformando los 9 motivos hasta perder totalmente toda reminiscencia clara del tema, a continuación hago algunas observaciones de lo que destaca en cada movimiento.

II Very agitated

Análisis general:

[Este movimiento tiene una carga expresiva muy fuerte, después de haber traspasado la puerta al mundo de los sueños, entramos en... ¡una pesadilla!, llena de angustia, furia, terror e incertidumbre, el movimiento esta formado por frases inexorables y agresivas, que estallan al final en acordes estruendosos con intervalos de cuarta, durante esta gran agitación, no hay un solo momento de reposo hasta el final de la pieza].

Los 9 motivos se presentan transformados y en una rítmica de octavos, llevan al final los acordes explosivos antes mencionados, que por medio de *sforzandos* contribuyen a la agitación de la obra. Cabe mencionar que la totalidad de los motivos conservan aún muchas de sus notas, y la pieza en general conserva sus elementos aunque muy modificados.

Nota: Normalmente, si no se es guitarrista, el recurso más fácil es emplear cuerdas al aire, pero en un gran músico como Benjamin Britten, este recurso se vuelve estilístico.

Análisis rítmico:

Aparecen tresillos con acentos desfasados en figuras cruzadas, también destacan las síncopas en los acordes que cierran cada frase.

Análisis armónico:

Los acordes presentan prácticamente cuerdas al aire de la guitarra, con intervalos de 4ta, 3era, 7ma, y 9na, mismos que reaccionan con la nota final de cada frase, volviéndose altamente disonantes al formar intervalos de tritono, 7^a mayor, y en algunos casos 9^a menor.

Análisis de dinámica:

Se mueve en un rango de fortísimo-mezzo forte, mantiene básicamente el forte con *sforzandos* en las síncopas de los acordes finales de cada frase.

El máximo contraste se da en el clímax de la frase 6, aunque toda la pieza es contrastante.

Tiene reguladores indicados, mismos que muestran la dirección de las frases hacia puntos de tensión, las notas más altas y las caídas de los impulsos rítmicos.

Análisis de textura:

Es muy ligera, ya que consta de una línea melódica, Britten usa con acierto la densidad de los acordes, lo cual hace que sean más fuertes los contrastes texturales.

III Restless

Análisis general

[Después de la pesadilla viene ¡el sueño inquieto!, un ostinato constante que transita por intervalos de cuarta, tercera y segunda, se mantiene un nivel de incertidumbre e incomodidad mientras aparecen melodías repentinas y desfasadas, que impiden acceder al esperado descanso].

En esta variación se pueden notar mayores modificaciones de los motivos, unos están invertidos y algunos casos hay fragmentos al espejo (6^a, 7^a y 9^a frases).

Debido a que la mitad con punto es la unidad de compás, que corresponde al pulso en este caso, y tomando en cuenta la importancia de que la extensión y la identidad de los motivos en relación al original se mantengan identificables, la pieza no debe tocarse tan lento.

El *ostinato* esta escrito a dos voces, sólo en el clímax (motivo 5), está a tres.

Análisis rítmico:

En este movimiento Britten utiliza una polirritmia de cuatro contra tres, también se destacan el empleo de un *ostinato* permanente y que el compás de tres cuartos se debe medir en mitades con punto (♩.).

Análisis de dinámica:

Los matices marcados son *pp* durante toda la variación, excepto en un momento de forte que se encuentra en la 5^a frase y otro en la 8^a, indicada con *ppp*. Cabe mencionar que el clímax esta en el segundo tercio de la pieza.

IV Uneasy

Análisis general

[Al concluir el estado de inquietud, una pesadilla peor que las anteriores nos sobreviene, plena de nerviosismo, ansiedad y un terror casi irracional, donde todos los eventos llegan repentinos y con una fuerza casi sobrenatural que nos amenaza].

Análisis rítmico:

En ésta variación Britten transforma la rítmica principalmente, también destaca la utilización de un efecto de polirritmia de cuatrillos y tresillos (4 contra 3).

Es lógico que el compositor prefiera hacer variaciones sobre la melodía, pues si se basara en la armonía volvería a la tonalidad, cosa que por supuesto no quiere que suceda.

V March Like Análisis general

[En este movimiento Britten nos transporta a ese mundo grotesco y bizarro que sólo los sueños nos pueden mostrar, en él una Marcha llena de un humor casi ridículo, nos acerca a la locura y a la fantasía].

La Marcha presenta un ostinato, mismo que tiene su origen en el final de las frases 6 y 9 del tema original. En general las transformaciones son más extremas.

VI Dreaming Análisis general

[Después de estar en el límite de la locura y el miedo, llega relativamente el tan ansiado reposo en vías del sueño profundo, donde se vislumbra una paz prácticamente celestial, donde los suspiros del máximo nivel de descanso se hacen oír y el murmullo de la música de Dowland se escucha en la lejanía borrosa y etérea].

Cabe señalar que solo hay cuatro frases claras de entre las 5 presentes (3, 5, 6, 7 y 8), y que en este movimiento hay algunos fragmentos verdaderamente ensoñados, borrosos, etéreos, como si se perdieran las frases o se diluyeran (los pasajes de armónicos pueden tener origen en la tercera frase del motivo original). Hay grandes lagunas o pérdidas con relación al tema original, situación que por supuesto fue intencional, sobra decir que en un mundo onírico como éste, no pueden percibirse las cosas tan claras.

La Textura de acordes llenos, contrasta mucho con la ligereza de los pasajes de armónicos.

Hacia el final, en el motivo o frase número ocho hay asomos de polifonía, como si se pretendiera regresar a la obra original o dar un aviso de que vendrá alguna vez ese descanso anhelado.

Se forma la estructura binaria acordes - armónicos, **(a-b)** todo el tiempo, misma que aparece repetida cinco veces durante el movimiento. Es importante tomar en cuenta, que las frases de acordes inician y terminan con acordes de 4ª, lo que denota recursos compositivos recurrentes y quizás preferidos por Britten.

VII Gently Rocking Análisis general

[Esta es la pieza que tiene que ver más con mundos sutiles e inconscientes, donde se mezclan todos los eventos anteriores, dando como resultado un entorno arrullante, casi hipnótico, que mezcla la paz del sueño profundo con momentos de inquietud y reminiscencias de mundos bizarros y complejos].

VII Pasacaglia

Análisis general

Para finalizar las variaciones, Benjamin Britten hace una recapitulación de todos los momentos propuestos, la Pasacalle se destaca por presentar recurrente en *ostinato* un fragmento mínimo y casi imperceptible de la voz de la contralto, localizado en el acompañamiento del tema, mismo que ha de servir como bajo de la Pasacalle, el movimiento es el más largo y durante él se sufre “**la lucha por un descanso que no llega**”, descanso simbolizado en el Nocturnal por el acorde perfecto de Mi mayor, que sólo nos reconforta hasta el final de toda la obra y llega a su máxima culminación con el aria de John Dowland.

El *ostinato* que funciona como bajo de Pasacalle da origen y razón de ser a esta pieza, fue tomado de un pasaje “insignificante” del primer motivo en el tema original, además es un fragmento de la voz de la contralto, misma que en el aria forma parte del acompañamiento.

The image displays a musical score for a piece. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The tempo is marked "Slow and quiet (Molto tranquillo)" and the dynamics are "pp marked". A red box highlights a specific rhythmic motif in the contralto part, which is then shown in a larger, detailed view in a separate box labeled "bajo de Pasacalle".

Este “bajo de pasacalle” (el *ostinato*), que se presenta 24 veces completo, a su vez va siendo modificado, descuadrado rítmicamente, y que va aumentando de tamaño paulatinamente.

Para comprender un poco más el trabajo de Benjamin Britten, a continuación muestro el proceso de transformación del motivo 1 durante el transcurrir del Nocturnal y algunas acotaciones.

The image shows a musical score for a motif. The original motif is shown in red, and its transformation is shown in green. The transformation involves a 3m interval, a 4a J interval, and a 2a M interval.

En la variación 1, podemos observar que para lograr que el motivo siga siendo reconocible aunque impreciso, el compositor baja su altura, le añade una ornamentación que alterna división ternaria y binaria para crear mayor confusión, respeta todos los intervalos a excepción del de segunda que ahora es menor, y escribe la indicación de ejecutarlo muy libremente.

Meditativo (variación 1)

pp very freely (*molto liberamente*)

A fin de adaptar el motivo al ambiente agitado de la variación 2, mueve nuevamente el tono, el ritmo propuesto en la ornamentación de la variación 1 toma relieve y afecta a todo el motivo, se vuelven recurrentes los dos primeros intervalos (3ªm y 4ªJ) por medio de repeticiones, la duración larga del final es sustituida por un acorde con cuarta, y por supuesto cambian las indicaciones de dinámica, agógica e interpretación para generar el carácter.

muy agitado (variación 2)

f e pesante *f*

En la variación 3 con su ambiente inquieto, el intervalo de cuarta se vuelve simultáneo y *ostinato*, (más tarde aparecerán la 3ª y la 2ª), los intervalos de 3ª y 2ª ahora se encargan de delinear el tema, mismo que aparece una segunda vez invertido y modificado.

Inquieto (variación 3)

pp (Solo) *espress.*

Para dar vida a la pesadilla de la variación 4, Britten se vale de tomar elementos de las variaciones anteriores, del 2º movimiento (variación 2), toma el uso de los intervalos de 3ª m y 4ª J, y los acordes por cuartas, solo que esta vez deja una estela o eco resonante al estallar, mismo que logra por medio del recurso del trémolo; por otro lado incorpora

recursos como la repetición de la primera nota del motivo y la inversión al espejo propuesta en la variación anterior.

Ansioso (variación 4)

mf cresc. *f dim.*

En el caso de la Marcha, Britten utiliza el recurso del *ostinato* en cuartas de la variación 3, con el ritmo extraído de la voz de la contralto del tema original (mismo que servirá de base para el bajo de la Pasacaglia), también incorpora ornamentaciones, y el tema que ahora se mueve en intervalos de tercera esta duplicado a la octava.

Como Marcha (variación 5)

ostinato (figura contralto)

pp staccato e pesante *p singing (cantabile)*

3ª dis

Para poder crear el mundo de sueños de la variación 6, recurre a la presentación de acordes por cuartas arpegiados, los intervalos son mucho más complejos y disonantes, a estas alturas el tema ya está tan transformado que apenas se reconoce.

Soñante (variación 6)

4ª dis *(4ª J)* *2ª m*

En el Arrullante (Cullante), se siguen manejando los intervalos principales (3ªm, 4ªJ y la 2ª es mayor en este caso), el motivo está altamente disuelto en las figuras de

treintaidosavo, mientras el bajo comienza a presentar también una melodía formada por estos mismos intervalos.

Arrullante (variación 7)

Por último, en la variación 8 podemos notar que el único intervalo que prevalece o sobrevive a las modificaciones es la 4ª J, que es de gran importancia en toda la obra, el patrón rítmico de la variación 5 toma gran relieve y se vuelve el bajo recurrente de la Pasacaglia.

Pasacalle (variación 8)

3.5.4.-Sugerencias técnicas e interpretativas.

Generales:

- 1.- Britten es un compositor extremadamente cuidadoso en sus indicaciones, recomiendo ser igualmente cuidadoso a la hora de analizar e interpretar.
- 2.- Tener siempre presente el tema Come, heavy Sleep.

Musingly

- 1.- No pasar por alto la indicación *very freely* (muy libre), que indica que no debemos preocuparnos por mantener un tempo y respirar bastante, “no hacer solfeo al tocar esta pieza”.

- 2.- Recomiendo que las melodías suenen poco concretas para generar el ambiente sueño-vigilia.
- 3.- Aconsejo que en los finales en las \downarrow que son las figuras largas de clímax o reposo, se mida un calderón (\curvearrowright), procurando hacerlo más corto donde no lo indicó Britten.
- 4.- En cuanto al fraseo, conducir las melodías hacia los puntos de tensión.
- 5.- Dado que la dinámica marcada oscila entre *pp* y *ppp* con reguladores, en mi opinión hay que ser muy discreto, fino y sutil para no romper el ambiente propuesto, y no importa que alguna nota sea tan etérea y borrosa que casi no se escuche.
- 6.- Los *staccatos* no hay que hacerlos demasiado cortos, solo separar más las notas.
- 7.- No hacer excesivos *accelerando* y *rallentando*, ya que esto también destruiría la atmósfera meditativa.
- 8.- Cuidar el timbre para no hacer acentos, ni cambiarlo a mitad de frase.
- 9.- Entre una frase y otra puede haber variaciones sutiles de *tempo* de acuerdo al carácter.
- 10.- En general observar una gran riqueza de variantes y gradaciones en *tempo*, pulso, timbre y dinámica dentro de los límites propuestos.

Very agitated

- 1.- Recordar que el arte es verdadero no “bonito”.
- 2.- Es importante emplear un sonido sólido e incisivo.
- 3.- Los acordes en *sforzando*, recomiendo que se hagan la mayoría en *plaqué* y con un timbre más metálico, y que se corte un poco la nota anterior para incrementar el estruendo y el carácter de agitación.
- 4.- El tempo es verdaderamente rápido, aconsejo no perder nunca de vista el carácter nervioso, angustioso e intempestivo, pretendiendo todo el tiempo ser sorpresivo y espontáneo.
- 5.- Se podrían hacer variantes de *tempo* en cada frase.
- 6.- En el *rallentando* del motivo 9, procurar fundir las figuras rítmicas gradualmente pero de forma irregular.
- 7.- No cuidar demasiado el tempo ni el matiz, preferir la irregularidad y lo arrebatado.

8.- Tratar de no alargar demasiado las figuras de mitad, ya que se pierde la vitalidad rítmica de lo agitado.

9.- Aconsejo tener presente que el final es muy largo, para que esté proporcionado al discurso tan fuerte y caótico.

10.- Sugiero un tempo cercano a $\downarrow = 150$.

11.- En el motivo 9, comenzar con violencia y decaer rápidamente.

Restless

1.- Recomiendo un tempo aproximado de $\downarrow = 45$ pero debe ser muy *rubato*.

2.- Al ejecutar el *ostinato* no hay que marcar el acento métrico, tratando de mantenerlo en una línea continua.

3.- Aconsejo que la voz superior se toque *legatto* y conducida, para que la birritmia se escuche claramente.

4.- Al estar en casi todo el movimiento en *pp*, se entiende que los reguladores indican una dinámica de fraseo y no son para cambiar el volumen como habitualmente se hace.

5.- Gran parte de los reguladores están escritos en una notación como la que se emplea para alientos, (por ejemplo en los compases 12 y 13).

6.- En cuanto a la agógica, creo que la indicación Inquieto implica un tempo más rápido, por lo que sugiero que se toque a mitades con punto (\downarrow) es decir a uno, y a 70 u 80 de metrónomo, pues si se hace lenta la obra aburre y parece interminable.

7.- Con respecto del *rubato* recomiendo que se muevan con bastante flexibilidad las frases y descansar al final de cada una de ellas (bajar un poco el tempo).

8.- Sería bueno tratar de mover los tempos de la melodía y del acompañamiento en forma independiente.

9.- La dinámica esta meticulosamente indicada, hay que ser cuidadoso al realizarla.

10.- Sugiero hacer fraseos muy discretos.

11.- El *rallentando* escrito suena mejor si se hace claro y casi imperceptible, bajando el volumen hasta perderse.

12.- Por último, en cuanto al timbre no hay que cambiarlo en medio de una frase.

Uneasy

1.- En el segundo compás no hacer medidas las figuras, mejor un *rallentando* gradual desde el trémolo.

2.- En el motivo 3 (escala) no empezar lento el *accelerando*, más bien deberá conservarse el carácter histérico de la pieza.

3.- Recomiendo hacer un pequeño calderón en los silencios, para crear expectativa en el escucha y que los trazos lleguen con fuerza y repentinos.

4.- Los cambios tímbricos debieran obedecer al carácter contrastante de la pieza.

March Like

1.- Para crear el ambiente de marcha, mantener un tempo regular y rítmico, *staccato* y pesante.

2.- En cuanto a la dinámica, propongo contrastar los dos planos sonoros sutilmente.

3.- Darle a la melodía un carácter más rítmico que melódico.

4.- Con respecto al timbre, será preferible un timbre brillante.

5.- Tocar todos los acordes *plaqué*.

Dreaming

1.- Al ejecutar los acordes, pensar en el timbre de un arpa, instrumento típicamente relacionado con el mundo de los sueños.

2.- Preferir un *tempo* libre.

3.- Refiriéndome a la dinámica recomiendo no pasar de *mp*.

4.- Hay que procurar no marcar acentos que descontextualicen la pieza de su ambiente.

5.- Hacer fraseos suaves.

6.- Que todo resuene lo más posible.

7.- Buscar una tímbrica con yema, un sonido dulce y sutil.

Gently Rocking

- 1.- La dinámica escrita es la adecuada, más bien hay que comprender el carácter de murmullo que a Britten le interesa.
- 2.- Aconsejo no utilizar timbres brillantes ni acentuar nada.
- 3.- Mantener el pulso a 110 o 120 y tocar muy *legatto*.

Passacaglia

- 1.- Recomiendo un tempo de $\text{♩}=74$ y en el *animato* no más de 110 ó 120.
- 2.- Seguir la indicación de *misurato*, (medido), es decir no hacer *rubato*.
- 3.- Observar que la pieza consta de dos amplios *crescendos*.
- 4.- En cuanto al timbre, en el *lively*, mantener un timbre standard, aunque en el *with force* más metálico, y para el final sugiero que se haga una transición gradual al timbre dulce, adecuado para la pieza de Dowland.

Slow and Quiet

- 1.- Aconsejo un tempo de $\text{♩}=53$.
- 2.- Hacer una respiración natural entre frases y en los finales.
- 3.- Tocar muy *cantabile* y con la mejor calidad de sonido que se pueda.
- 4.- A mi criterio, el que se escuche la polifonía con claridad es lo más importante de la obra.

3.6.-Época contemporánea en México.

3.6.1.-Contexto histórico.

Numerosas fuentes establecen como el inicio del siglo XX mexicano el comienzo de la Revolución, movimiento armado que comenzó en 1910, para dar fin a la dictadura de Porfirio Díaz, y que culminó oficialmente con la promulgación de una nueva Constitución en 1917; aunque los brotes de violencia continuaron hasta finales de los años 20's. El movimiento tuvo gran impacto en los círculos obreros, agrarios y anarquistas a nivel internacional, pues la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, fue la primera en el mundo en reconocer las garantías sociales y los derechos laborales colectivos; se estima que a lo largo de la lucha murieron más de 900 mil personas, entre civiles y militares.

Las más de tres décadas en que permaneció en la presidencia Don Porfirio Díaz, se le conoce como "Porfiriato", desde 1876, término del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, hasta 1911 en que renunció a la presidencia por la fuerza de la revolución, encabezada por Francisco I. Madero y los hermanos Flores Magón.

En los años del porfiriato, se logró a base de represión la "paz" interna del país, a través del ejército, del cuerpo policiaco llamado "Los Rurales" al cual se le pagaba bastante bien, a cambio de que fusilaran a quienes cometieran un "delito" (sublevación), del Clero como medio para la manipulación del pueblo, etc., lo que conllevó a la violación de la libertad y de los derechos humanos, principalmente a los campesinos, indígenas y obreros que vivían explotados, marginados y con sueldos miserables.

A pesar de los conflictos y desaciertos, esta etapa fue de desarrollo económico, social y cultural, sentando las bases para el surgimiento del México moderno, vinculado con otros países europeos y americanos. Esta apertura internacional, fue fundamento del desarrollo cultural y musical que se nutrió de nuevas tendencias cosmopolitas, superando su estancamiento.

Por influencia de la filosofía positivista, Don Porfirio bajo la idea de "poca política, mucha administración", transformó al país, llevándolo hacia la modernidad por la llegada de capitales extranjeros, consolidándose así el capitalismo; se impulsó a la industria y al comercio nacional. Se construyeron en México más de 19 mil kilómetros de vías férreas; el país quedó comunicado por la red telegráfica y se organizó el sistema bancario, entre otros¹.

Además, este periodo se caracterizó por el desarrollo de la educación, la ciencia y la cultura, dando impulso a literatura, pintura, escultura y música. En el año de 1905 se fundó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, encabezada por Justo Sierra, mismo que para 1910 presentó al Congreso la iniciativa para crear la Universidad Nacional de México, que fue aprobada ese mismo año.

¹ ROEDER, Ralph: *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. Fondo de Cultura Económica, México DF., 1973.

En cuanto a educación, se sentaron las bases de la educación moderna y científica en la instrucción pública, estableciéndose que es obligación del Estado ofrecer instrucción primaria o elemental, en forma laica y gratuita en las escuelas oficiales; pero a pesar de este esfuerzo, más del 70 por ciento de la población seguía siendo analfabeta.

Porfirio Díaz, en 1910 a la edad de 80 años, presentó su candidatura para una nueva reelección. Ante estos hechos, Francisco I. Madero convocó a la rebelión, la cual surgió el 20 de noviembre de ese año.²

Chihuahua fue el escenario de las derrotas porfiristas, aunque irrelevantes en el plano militar, fueron las batallas que facilitaron el camino de los revolucionarios hacia la victoria. Habiendo obtenido esos fracasos en el terreno militar y otros en el plano de las negociaciones, Díaz prefirió renunciar a la presidencia y abandonó el país en mayo de 1911, condecorador de la enorme crisis económica y descontento general existente, que terminaría en otro estallido social.

En 1929, también fue suprimido el régimen municipal en el Distrito Federal, con lo que las trece municipalidades existentes en su territorio desaparecieron. Más tarde, se promulgaría una ley que dividió a la entidad en dieciséis delegaciones políticas, cuyos pobladores estarían imposibilitados de elegir representantes y gobiernos locales, hasta el 2000.

En esa época, el Distrito Federal fue ocupado sucesivamente por maderistas, zapatistas, villistas y finalmente carrancistas. Esta última fracción sería sustituida por el llamado Grupo Sonora, que a su vez daría lugar al Partido Revolucionario Institucional (PRI), que dominó el gobierno de México desde 1929 hasta el año 2000.

También a partir de 1950, la ciudad de México fue el escenario de numerosas expresiones de inconformidad con el gobierno priísta. En la década de 50's, tuvo lugar la protesta de los ferrocarrileros, que terminó con el encarcelamiento de varios de sus líderes (como Demetrio Vallejo). En 1968, los estudiantes de numerosas escuelas públicas y privadas también iniciaron una serie de protestas, que concluyeron con la Matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre. Tres años más tarde, el 10 de junio de 1971, una manifestación de estudiantes de la Escuela Normal Superior fue atacada por el Ejército Mexicano, se le conoce como Jueves de Corpus.

Con el período de apogeo económico conocido como “Milagro Mexicano”³, la ciudad de México vivió una época de urbanización sin precedentes en el país. Su población se duplicó en menos de veinte años, y fue absorbiendo poco a poco a los poblados cercanos, hasta desbordarse del territorio del Distrito Federal. Fueron inauguradas numerosas obras públicas, entre ellas, la Ciudad Universitaria y el Estadio Azteca.

² BULNES, Francisco: *El verdadero Díaz*. Editorial Nacional. México, DF, 1952.

³ Décadas de 1950 y 1960.

3.6.2.- La música mexicana del siglo XX.

A inicios del siglo XX, México estuvo influenciado por la música europea, pero su producción fue escasa. Los compositores e intérpretes mexicanos, formados en el estilo romántico, produjeron obras que más bien eran copia o imitación de la europea, pero no reflejaban su propia personalidad musical. Durante esta etapa se produjeron valeses, danzas de salón, gavottas, marchas, romanzas, fantasías, caprichos y en general todos los estilos de música de cámara, siendo la mayor parte de estas composiciones para piano solo. Los compositores mexicanos de esta época más destacados fueron: Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy y Juventino Rosas Cadenas.

La Revolución y la lucha por el poder, influyeron para que se suspendieran las actividades musicales en todo el país. Cuando regresó la calma, se fundaron en la Ciudad de México academias de piano, violín y canto, y en algunos estados se fundaron Conservatorios de Música. En esta etapa, se inició en México el Movimiento Nacionalista, introducido por Manuel M. Ponce e impulsado por el primer Secretario de Educación Pública José Vasconcelos.

Esta fue la etapa más importante en la historia de la música mexicana, ya que en ella se reorganizó el Conservatorio Nacional de Música, se fundó la Orquesta Sinfónica de México⁴, en 1928, siendo su director el maestro Carlos Chávez; Julián Carrillo descubrió el Sonido 13, etc. Los músicos, cantantes, compositores y directores de orquesta mexicanos comenzaron a ocupar un lugar importante a nivel internacional; compositores: Revueltas, Candelario Huizar, Luís Sandi, Moncayo, Blas Galindo, Bernal Jiménez, Jiménez Mabarak, Mario Lavista y Daniel Catán. En la dirección orquestal destacaron: Herrera de la Fuente, Díaz Muñoz, Eduardo Mata (finado), Enrique Bátiz y Enrique Diemecke.

Son varios los indicios históricos que muestran que la música de concierto empezó a cambiar a partir de 1870. Si bien la tertulia de salón, de estilo romántico, continuó siendo el sitio propicio para la música íntima, reafirmandose el gusto social por la música escénica⁵.

Se percibió un cambio gradual en las tradiciones de componer, interpretar y difundir la música, en el último cuarto del siglo XIX, donde se consolidó la tradición pianística mexicana (una de las más antiguas de América), se desarrolló la producción orquestal y la música de cámara, se reincorporó la música folklórica y popular a la música profesional de concierto y se produjeron nuevos repertorios, más ambiciosos en forma y género (para trascender las danzas y piezas breves de salón). Los compositores se aproximaron a nuevas estéticas europeas para renovar sus lenguajes (francés y alemán principalmente), y se inició o continuó la creación de una infraestructura musical moderna que más tarde se escucharía en teatros, salas de música, orquestas, escuelas de música, etc.

El nacionalismo musical surgió a partir del impacto social y cultural de la Revolución. En diversos países de América Latina, los compositores emprendieron la

⁴ Hoy Orquesta Sinfónica Nacional.

⁵ Ópera, zarzuela, opereta, etc.

búsqueda de un estilo con identidad nacional. Comenzó con un movimiento indigenista romántico en Perú, Argentina, Brasil y México, basado en símbolos prehispánicos atractivos para la ópera. El compositor mexicano Aniceto Ortega (1823-1875) estrenó su ópera Guatimotzin en 1871, sobre un libreto que presenta a Cuauhtémoc como un héroe romántico.

A fines del siglo XIX y principios del XX, ya se percibía un claro nacionalismo musical en México y en sus países hermanos, influido por corrientes nacionalistas europeas. Este nacionalismo romántico, es resultado de un proceso de “mestizaje” musical entre las danzas de salón europeas (vals, polka, mazurka, etc.), los géneros vernáculos americanos (habanera, danza, canción, etc.) y la incorporación de elementos musicales locales, expresados a través del lenguaje romántico europeo dominante. Entre las óperas románticas nacionalistas están “El rey poeta” (1900) de Gustavo E. Campa, y “Atzimba” (1901) de Ricardo Castro.

Las ideas estéticas de los compositores nacionalistas románticos representaban los valores de las clases media y alta de la época, en concordancia con los ideales del romanticismo europeo (elevar la música del pueblo a nivel de arte). Se trataba de identificar y rescatar, ciertos elementos de la música popular y revestirlos con los recursos de la música de concierto. La numerosa música de salón publicada durante la segunda mitad del siglo XIX, ofrecía arreglos y versiones virtuosísticas (para piano y guitarra) de los famosos “aires nacionales” y “bailes del país”, mediante los cuales se introdujo la música vernácula a las salas de concierto y al salón familiar, con un aspecto presentable para las clases medias. Entre los compositores que contribuyeron a la búsqueda de una música de carácter nacional están: Tomás León, Julio Ituarte, Juventino Rosas, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Ricardo Castro.

Si algo caracterizó a la música mexicana de concierto durante las primeras seis décadas del siglo XX, fue el eclecticismo, entendido como la búsqueda de soluciones intermedias más allá de posturas extremas o hacia una sola dirección estética. El eclecticismo musical fue el punto de unión de diversos estilos y tendencias, usados por los compositores mexicanos, aquellos que cultivaron más de un estilo musical o corriente estética durante su trayectoria creativa. Además muchos compositores buscaron un estilo musical propio a través de la hibridación o mezcla estilística, partiendo de las diversas corrientes estéticas que asimilaron de la música europea y americana.

En este periodo se aprecia, que la mayoría de los creadores siguieron un camino ecléctico, el cual les permitió aproximarse a varios estilos, combinando elementos musicales nacionales o de otras corrientes. Las principales tendencias cultivadas durante el periodo 1910-1960 fueron, además de la nacionalista, la post-romántica, la impresionista, expresionista y neoclásica, además de otras excepcionales como el “microtonalismo”.

Durante la primera mitad del siglo XX la música y las artes no fueron ajenas a la gran influencia ejercida por el nacionalismo, fuerza ideológica que ayudó a la consolidación política y social de los países latinoamericanos en la búsqueda de una identidad cultural propia. Si bien, el nacionalismo musical disminuyó su importancia en

Europa hacia 1930, en América Latina continuó como una corriente importante hasta más allá de 1950. El México post-revolucionario favoreció el desarrollo del nacionalismo musical a partir de la política cultural aplicada por el Estado mexicano en todas las artes. Ancladas en la estética nacionalista, las instituciones culturales y educativas oficiales, apoyaron la obra de artistas y compositores, y propiciaron la consolidación de una infraestructura musical moderna basada en la enseñanza y la divulgación.

El nacionalismo musical consistió en la asimilación o recreación de la música popular vernácula por los compositores de música de concierto, ya sea de manera directa o indirecta, evidente o velada, explícita o sublimada. El nacionalismo musical fue proclive a la mezcla estilística, lo que explica, el surgimiento de dos fases nacionalistas y varios estilos híbridos. El nacionalismo romántico, encabezado por Manuel M. Ponce (1882-1948) durante las dos primeras décadas del siglo, hacía énfasis en el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional. Entre los compositores que siguieron a Ponce están: José Rolón, Arnulfo Miramontes y Estanislao Mejía. El nacionalismo indigenista tuvo como líder más notable a Carlos Chávez, durante las dos décadas siguientes (1920 a 1940), movimiento que pretendía recrear la música prehispánica mediante el uso de la música indígena de la época. Entre los muchos compositores de esta fase indigenista encontramos a Candelario Huízar, Hernández Moncada, Sandi y el llamado “grupo de los cuatro”, formado por Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y Pablo Moncayo.

Entre las décadas de 1920 y 1950 surgieron otros estilos nacionalistas híbridos como el nacionalismo impresionista, presente en ciertas obras de Ponce, Rolón, Tello, Gomezanda y Moncayo; el nacionalismo realista y expresionista de José Pomar, Carlos Chávez y de Silvestre Revueltas, y hasta un nacionalismo neoclásico practicado por Ponce, Chávez, Bernal Jiménez, Halffter y Jiménez Mabarak.

A fines de los años 50's se percibe un claro agotamiento de las distintas versiones del nacionalismo musical mexicano, debido en parte a la apertura y búsqueda de los compositores hacia nuevas corrientes cosmopolitas, algunos de ellos educados en los Estados Unidos y Europa.

Aunque el nacionalismo musical predominó hasta la década de los 50's en América Latina, desde el inicio del siglo XX surgieron otras corrientes musicales, unas ajenas y otras cercanas a la estética nacionalista. Ciertos compositores se sintieron atraídos por estéticas musicales opuestas al nacionalismo, al reconocer que los estilos nacionalistas los condujeron por la ruta fácil de la expresión regionalista y los alejaron de las nuevas tendencias internacionales. Un caso único en México es el de Julián Carrillo, cuya extensa obra musical transitó de un impecable romanticismo germánico hacia el microtonalismo⁶, y cuya teoría del Sonido 13 le ganó fama internacional. Otro caso especial es el de Carlos Chávez, quien después de abrazar el nacionalismo con fervor, pasó el resto de su trayectoria de compositor, ejerciendo, enseñando y difundiendo las más avanzadas corrientes de la música de vanguardia cosmopolita.

⁶ Sonidos manejados en intervalos inferiores al medio tono.

El postromanticismo fue exitoso desde principios del siglo XX, al ser un estilo afortunado entre el gusto del público, por su eficacia tonal y evocación sentimental, así como entre los compositores, por su versatilidad hacia la mezcla estilística. Entre los primeros compositores neo-románticos del siglo (Tello, Carrasco, Carrillo, Ponce, Rolón, etc.), unos lo fueron durante toda su vida (Carrasco y Alfonso de Elías), otros dejaron de serlo más tarde (Carrillo y Rolón) y algunos buscaron la combinación de este estilo con otros recursos compositivos, ya sea nacionalistas, impresionistas o neoclasicistas (Tello, Ponce, Rolón y Huízar). La novedosa influencia francesa del impresionismo al comenzar el siglo (Ponce, Rolón y Gomezanda) dejó honda huella en la obra de algunos compositores (Moncayo y Contreras) hasta la década de los 60's. Algo semejante ocurrió con otras dos corrientes que coexistieron con la anterior: el expresionismo (1920-1940), con su búsqueda de la intensidad expresiva más allá del equilibrio formal (Pomar, Chávez y Revueltas), y el neoclasicismo (1930-1950), con su retorno a las formas y géneros clásicos (Ponce, Chávez, Galindo, Bernal Jiménez, Halffter y Jiménez Mabarab). Todas estas corrientes permitieron a los compositores mexicanos del periodo 1910-1960 experimentar por los senderos del eclecticismo, hasta lograr una hibridez estilística que propició la coexistencia de identidades múltiples, de nuestra música mexicana.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la música de concierto de América Latina experimentó tendencias de continuidad y ruptura, que originaron una diversidad de lenguajes, estilos y estéticas en la práctica compositiva. Además de la pluralidad y el florecimiento de corrientes diversas, se aprecia también una tendencia gradual hacia el cosmopolitismo en las grandes ciudades, más abiertas a las influencias de los movimientos musicales internacionales. En el proceso de asimilación de la "música nueva" de Europa y Estados Unidos, los compositores latinoamericanos más progresistas transitaban por cuatro etapas en la adopción de modelos externos: selección cualitativa, imitación, recreación y transformación (apropiación), de acuerdo con los ambientes sociales y las necesidades o preferencias individuales. Algunos compositores se dieron cuenta de que podían contribuir desde sus países, a las tendencias musicales cosmopolitas.

A partir de 1960, nuevas corrientes musicales de carácter experimental aparecieron en la mayoría de los países americanos. Los compositores que se sumaron a las tendencias de ruptura, pronto descubrieron que no sería fácil obtener apoyos oficiales para publicar, interpretar y grabar su música; lo cual propició que algunos creadores se establecieran en Europa, Estados Unidos y Canadá. Pero esta difícil situación empezó a cambiar a partir de la década de los 70's, en Argentina, Brasil, Chile, México y Venezuela, cuando los compositores de la "música nueva" encontraron apoyos de organizaciones internacionales, formaron asociaciones nacionales, crearon laboratorios de música electrónica, enseñaron en escuelas de música y universidades, y su música empezó a ser difundida a través de festivales, encuentros y estaciones de radio. Con estas estrategias, se aminoró el aislamiento de los compositores de vanguardia, quienes en lo sucesivo, pudieron interactuar y gozar de mejores condiciones para crear y difundir la música contemporánea.

La ruptura con las corrientes nacionalistas se inició en México a fines de los 50's y fue encabezada por Carlos Chávez y Rodolfo Halffter. La generación de la ruptura produjo notables compositores de tendencias plurales que hoy son ya "clásicos" de la nueva música

mexicana: Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Alicia Urreta, Héctor Quintanar y Manuel de Elías. La generación siguiente consolidó las búsquedas experimentales y de vanguardia con creadores tan importantes como Mario Lavista, Julio Estrada, Francisco Núñez, Federico Ibarra y Daniel Catán, entre otros.

Los autores nacidos en los años 50's, continuaron con la apertura hacia nuevos lenguajes y estéticas, pero con una clara tendencia hacia la hibridez con corrientes musicales muy diversas: Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Federico Álvarez del Toro, Eugenio Toussaint, Eduardo Soto Millán, Javier Álvarez, Antonio Russek, y Roberto Morales, entre los más destacados.

Las corrientes y estilos de la música mexicana del periodo 1960-2000 son diversos y plurales; existieron varios compositores que se pueden ubicar dentro de una especie de neonacionalismo, debido a su insistencia en cultivar estilos afectos a la música popular, mezclados con nuevas técnicas: entre ellos: Mario Kuri y Leonardo Velásquez . Algunos autores se aproximaron a una corriente neoclásica de nuevo signo, como es el caso de Gutiérrez Heras, Ibarra y Catán. Otros compositores se inclinaron hacia una corriente denominada "renacimiento instrumental", que busca nuevas posibilidades expresivas con los instrumentos musicales tradicionales; sus cultivadores más importantes: Mario Lavista y algunos de sus discípulos (Graciela Agudelo, Ana Lara, Luis Jaime Cortés, etc.).

Son varios los creadores musicales que se han involucrado en nuevas corrientes experimentales, tales como la llamada "nueva complejidad" (búsqueda de lo complejo y música conceptual) en la que ha destacado Julio Estrada, así como la música electroacústica y la poderosa influencia de la informática musical a partir de los años 80's (Álvarez, Russek y Morales). En la última década, ciertos compositores nacidos en los años 50's y 60's, están experimentando con tendencias híbridas que recrean de nueva forma la música popular urbana y la música étnica de México. Algunas de estas partituras presentan rasgos neo-tonales y una emotividad directa, logrando cautivar a grandes públicos, alejados de los experimentos vanguardistas. Entre ellos se cuentan Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Eugenio Toussaint, Eduardo Soto Millán, Gabriela Ortiz, Juan Trigos y Víctor Rasgado.

En la música actual, se inserta precisamente la obra del propio Chávez y de los otros compositores, que con su quehacer musical, sentaron las bases para una nueva etapa de nuestra música contemporánea, cuyo nacimiento puede documentarse hacia los años 50's y 60's del siglo XX, con personalidades artísticas como las de Leonardo Velásquez, Guillermo Noriega, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri Aldana y Manuel Enríquez, etc.

Carlos Chávez, en pleno ejercicio de su madurez, se mostró generoso y entregó su talento y experiencia a los jóvenes, pues de su taller salieron algunos de los compositores más destacados, con los que se fundó una parte importante de la música contemporánea de México, entre ellos: Lavista, Mata y Quintanar; impulsores en su momento, de una vanguardia con ambiente renovador y estimulante, en busca de romper con el pasado, al

igual que sucedió en otros ámbitos de la creación artística, como pintura, literatura, teatro y danza⁷.

Nuestros grandes músicos, han heredado a la música mexicana nuevos lenguajes para adaptarse a su tiempo; estas transformaciones musicales siempre han estado ligadas a procesos culturales mucho más amplios, revelan nuestro carácter e identidad.

En la historia de nuestra cultura, la música ha legado en todo momento, nuevas creaciones para nuevas realidades; primeramente la música de los antiguos mexicanos, (tan desconocida y a veces negada) que existió hasta la conquista española; luego la música mestiza, que va de la conquista a la Revolución; y finalmente la música moderna a partir de la segunda década del siglo XX, que con su acento nacionalista y su revaloración de lo autóctono, constituye uno de los más valiosos patrimonios culturales y artísticos actuales.

3.6.3.- Biografía de Carlos Chávez.

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez nació el 13 de junio de 1899 en Popotla, cerca de la Ciudad México. Era el más pequeño de seis niños y desde la muerte de su padre, cuando sólo contaba cinco años, fue criado por su madre Juvencia, quien estaba capacitada para educar a sus hijos, ya que era la directora de la Escuela Normal de Jóvenes Mujeres de Popotla.

Durante la Revolución de 1910, se les ordenó a todos los maestros dejar la capital de México, y la familia se reubicó en Veracruz. A los 9 años, Carlos había empezado a tomar clases de piano con su hermano Manuel y estudió brevemente con Asunción Parra. Luego, en 1910, se hizo estudiante de Manuel M. Ponce, el principal compositor mexicano de aquel tiempo. Cinco años después, Chávez conoció a Pedro Luis Ogazón (1915-1929), hombre a quien después le atribuiría su formación musical. Ogazón fue el que introdujo la música de Debussy en México, en 1903; y en su relación con Chávez, le inculcó la teoría armónica de Juan Fuentes. En forma autodidacta aprendió: fuga, contrapunto y composición; analizando obras de música indígena y mestiza. Autodidacta ante todo, Chávez nunca intentó convertirse en discípulo de otro compositor.

Poco después de iniciar sus estudios de piano, Chávez empezó a componer; escribió algunas piezas sencillas y se volvió adepto a improvisar sobre el teclado. A los 12 años estudió a profundidad el Tratado de instrumentación y orquestación de Albert Guiraud, aprendiendo a leer y estudiar las partituras orquestales de los grandes maestros.

⁷ ALCARAZ, José Antonio: *Carlos Chávez, Un constante renacer*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Fondo de Cultura Económica, DF, México, 1996.

Tres años después empezó a componer su primera sinfonía “Sinfonía para orquesta”, aunque para esa fecha, sólo había escuchado una orquesta sinfónica en una ocasión. La sinfonía fue concluida en 1918.

Cuando tenía 16 años, casi fue alcanzado por una bala perdida durante los enfrentamientos revolucionarios, no obstante, la familia decidió establecerse nuevamente en la ciudad de México, por este motivo completó sus estudios formales en el Conservatorio Nacional y se diplomó en composición. En 1920, la firma Wagner y Levien, de la Ciudad México, publicó algunas de sus primeras composiciones para piano, creando así las condiciones para comenzar a internacionalizarse.

Su producción hasta entonces era francamente romántica, y sus arreglos de música mexicana estaban inspirados en los de Manuel M. Ponce. A partir de los Madrigales (1921) y los Nocturnos (1922) abrazó el impresionismo. El primer concierto público de su música ocurrió en 1921, con la ejecución de su Sexteto para cuerdas y piano. La presentación fue bien recibida y el nuevo gobierno revolucionario no tardó en comisionarle la composición de un ballet, en “El Fuego Nuevo”, Chávez escenifica el ritual azteca del mismo nombre, en él, la música refleja un primitivismo contenido y esencial; a partir de esta obra incorporó muchos temas indígenas que recordaba de sus primeros intentos por crear un trabajo orquestal con sonoridad distinta, y que fueron de importancia seminal para sus composiciones futuras. Desdichadamente, la obra fue rechazada por Julián Carrillo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, y permaneció inédita hasta 1928, cuando fue estrenada por la Sinfónica, dirigida por el mismo Chávez.

En 1922 Carlos Chávez se casó con Otilia Ortiz, otra aventajada discípula de Ogazón, en la ejecución del piano. Juntos, Otilia y Carlos se fueron de gira por Europa, con la idea de difundir las composiciones musicales de Chávez. Este viaje abarcó Austria, Alemania y Francia. En Berlín, la casa “Bote und Bocke” publicó su “Deuzieme Sonate pour piano” (1921). Su estancia en Europa lo convenció de que "había que realizar lo nuestro, construir nuestra escena y actuar en ella, realizar lo que se pudiera, mucho o poco, bueno o malo, pero propio y un poco diferente:" tal vez debido a que en su estancia en París, Chávez se hizo amigo del compositor Paul Dukas, quien lo alentó para que se concentrara en la rica herencia musical de México, de la misma manera como Falla lo había hecho con la música española, y Bartók y Kodaly con la música folklórica de Hungría.

De regreso en México para el nacimiento de Anita, su primera hija, Chávez organizó conciertos de música contemporánea (1923-1925) en la Escuela Nacional Preparatoria, y promocionó muchos trabajos que hasta entonces, no habían sido escuchados en México durante tres años consecutivos. Entre los compositores cuyas obras fueron interpretadas, estaban Bartók, Honegger, Milhaud, Poulenc, Satie, Schoenberg, Stravinsky y Varèse, así como del mismo Chávez. Silvestre Revueltas y la cantante Guadalupe Medina participaron en estos programas. Sin embargo, la recepción pública a estos conciertos fue tan sólo tibia, por lo que Chávez decidió regresar posteriormente a Nueva York (1926).

En 1923 a los 24 años, compuso sus “Tres Piezas” para guitarra, cuyos tres movimientos Largo, Tranquillo y Un Poco Mosso, muestran una marcada influencia de la música indígena y en general de la música mexicana, en ella explora posibilidades técnicas y composicionales para el instrumento, una interesante experimentación rítmica y atmosférica; ésta obra es única en el repertorio de la guitarra y denota claramente influencias de Debussy y Stravinsky. Las “Tres Piezas” fueron dedicadas al guitarrista Andrés Segovia, con quien mantuvo amistad y comunicación por carta durante varios años. Estas piezas fueron editadas por Milles Music Inc., New York.

Ya en Nueva York, (que anteriormente había visitado por un corto periodo después del nacimiento de Anita) en 1926, conoció a Edgard Varèse y Aaron Copland, con quienes compartía la idea de crear una estética americana. La International Composers' Guild, presentó los “Hexágonos” (1923) y la "Danza de los Hombres” y ballet “HP” (1926) de Chávez.

Más tarde, después del nacimiento de su segundo hijo, volvió a Estados Unidos con su compatriota el pintor Rufino Tamayo, con quien compartió un apartamento en Greenwich Village. Chávez no tardó en reencontrarse con Copland y Varèse, quienes le ayudaron a entrar en contacto con los rebeldes musicales de la época, y sus trabajos fueron escuchados con críticas favorables.

A su regreso a México en 1928, se le ofreció el cargo de director musical de la Orquesta Sinfónica Mexicana, que cambió su nombre por el de Sinfónica de México al año siguiente, organizada como cooperativa, para asegurar su supervivencia. Bajo su mando, la orquesta floreció durante las 21 temporadas en que Chávez fue su director, y se convirtió en la primera orquesta estable en la historia de México; en 1940 logró el patrocinio oficial y privado, convirtiéndola en una asociación civil. Este conjunto hizo las veces de orquesta nacional, y Chávez en lo sucesivo, dirigió orquestas reconocidas en Estados Unidos y Europa.

De 1928 a 1935 estuvo designado como director del Conservatorio Nacional, donde enseñó composición e inspiró a nuevas generaciones de compositores musicales, como Candelario Huizar, Silvestre Revueltas, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras, y José Pablo Moncayo.

En 1943, Chávez fue uno de los trece miembros fundadores del Colegio Nacional y desarrolló una amplia labor como conferencista de temas musicales. Chávez también abrió una editorial musical llamada Ediciones Mexicanas de Música, que ayudó a popularizar a muchos compositores modernos. Poco después de la toma de posesión del presidente Miguel Alemán, Chávez fue nombrado director del nuevo cuerpo administrativo, denominado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Bajo su dirección, las artes florecieron en México como nunca antes.

Sin embargo, debido a sus nuevas responsabilidades, Chávez tuvo que renunciar a su posición en la Orquesta Sinfonía de México, cuyo contrato fue disuelto en 1949 y el

repertorio de nuevas composiciones fue disminuido significativamente. De este periodo, su trabajo más notable fue quizá su Concierto para violín y piano, escrito entre 1948 y 1950.

Chávez se retiró del INBA en 1952 para reducir sus deberes administrativos y dedicarse más a la composición, la enseñanza, las conferencias y la dirección orquestal. Durante las décadas de 1950 y 1960, recibió una serie de encargos para nuevas composiciones, incluyendo tres sinfonías: Sinfonía número 4 (solicitada por la Orquesta Sinfónica de Louisville), Sinfonía número 5 (para la Fundación Serguei Koussevitzky) y la Sinfonía número 6 (para el Centro Lincoln de las Artes Representativas, de Nueva York). En 1958 desempeñó la cátedra de poética en la Universidad de Harvard, impartida anteriormente por Stravinsky, Hindemith y Copland. Las lecciones de Chávez se recogieron en *Musical Thought* (1961).

En 1969, Chávez volvió a asumir cargos administrativos, al aceptar la posición de Secretario de Educación Pública. Después de criticar de modo severo los métodos educativos que se utilizaban en el Conservatorio Musical, el nuevo presidente de México, Luis Echevarría, le encargó el desarrollo de un currículum completo para las escuelas públicas, nombrándolo Jefe del Departamento de Música del INBA (1973), y director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional. Lamentablemente, Chávez tuvo disputa con el sindicato de músicos de la orquesta, y renunció a ambos cargos.

Después de esta decepcionante experiencia, y desilusionado con el estado de la vida musical en México, Chávez regresó una vez más a los Estados Unidos (1974), trabajó con varias organizaciones y universidades norteamericanas y británicas en la ciudad de Nueva York, donde alquiló un apartamento frente al Centro Lincoln y allí vivió hasta su muerte. Chávez dio su concierto final, dirigiendo el estreno de su Concierto para trombón, el 8 de mayo de 1978, en Washington, D.C.

El día 2 de agosto de 1978, Carlos Chávez regresó a México a visitar a su hija Ana en un suburbio de Coyoacán, en la ciudad de México. Quizá, de manera apropiada, su muerte ocurrió falleciendo tranquilamente en su tierra natal, a la que rindió tantos honores en su creación y obra musical. Sus restos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

El lenguaje musical de Carlos Chávez, muestra austeridad en la escritura contrapuntística, y tiene gran importancia la exploración rítmica (en ocasiones aborda al piano únicamente como instrumento de percusión). Sus composiciones tienen inspiración de la música folklórica, indígena, mecánica, experimental, pura y se muestra algunas veces comprometida con preocupaciones sociales y políticas⁸.

“Su música pertenece por entero a nuestra época. No presenta problemas ni metafísicas. Es extraordinariamente saludable pues no está creada como sustituto de la vida, sino como una manifestación de ella. Es clara en expresión y sonido; sin

⁸ DE CANDÉ, Roland: *Nuevo Diccionario de la Música*, traducción de Paul Silles, Ma non troppo, Barcelona, España 1ª edición 2000.

sombras ni debilidades. Esto es música contemporánea, si es que alguna vez hubo tal música”. (Aarón Copland).

“Chávez realiza en él (Concierto para piano y orquesta), algo que creó puede parangonarse con lo que Falla hizo para España en su Concierto para clave. Dos obras pues, la del español y la del mexicano, suponen en la música española y en la música de América hispánica dos cimas parejas y señeras...” (Adolfo Salazar).

“Las características de gran fortaleza, de dilatada y aguda dimensión sonora que es como una constante en la obra de Chávez, persisten en ésta IV Sinfonía” (Enrique de la Hoz).

“Carlos Chávez y los otros destacados músicos mexicanos tuvieron que conquistar, asimilar y transformar el lenguaje musical del siglo XX, hasta crear una expresión propia: moderna y a la vez profundamente enraizada en la tradición” (Octavio Paz)⁹.

La música que Chávez compuso, tiene el signo de una constante evolución. El Fuego Nuevo (1921) encargo de José Vasconcelos¹⁰, Tres Piezas para guitarra (1923), a partir de las Sonatinas (1924), adoptó un estilo rigorista y esquemático que concentra la carga emocional en una expresión repetitiva, descarnada y esencial. A esta época pertenecen Energía y Los Cuatro Soles (1925) el ballet HP (1926), la Sinfonía de Antígona (1932), Sinfonía India (1935), los Preludios para piano (1937) el Concierto para piano (1938) y La hija de Cólquide (1943). Se observa luego un viraje hacia las formas clásicas en el Concierto para violín (1948) y la III y VI Sinfonía (1961). En la Invención (1958), para piano, abandona el principio repetitivo e inaugura lo que llamó la "no repetición", que comprende la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre. Esto le permitió ejercer la libertad manifiesta en Resonancias (1964), Elatio (1967), Discovery (1969) e Initium (1971). Chávez es autor de seis sinfonías, cinco ballets, una ópera, cuatro conciertos e innumerables obras sinfónicas y de cámara.

⁹ Sociedad de Autores y Compositores de Música, *Carlos Chávez, Catálogo completo de sus obras*, México, DF, 1971.

¹⁰ ALCARAZ, José Antonio: *Carlos Chávez, Un constante renacer*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Fondo de Cultura Económica, DF, México, 1996.

3.6.4.- Análisis de las “Tres Piezas” para guitarra.

Esta obra de carácter indigenista y primitivo está constituida en tres movimientos, compuesta en un estilo que mezcla el pentafonismo libre con el atonalismo, y como en toda la música de Chávez, pueden notarse influencias de Debussy (armonía por color), y del ruso Stravinsky (lenguaje rítmico y uso de ostinatos), influencias dignas de tomarse en cuenta debido a la abierta admiración que ambos compositores le despertaban.

I (Largo)

Análisis general ¹¹ :

Modalidad: pentafonismo libre combinado con atonalismo.

Compás: alterna 3/4, 9/8 y 12/8.

Tempo: combina Largo (♩ = 50), Poco allegro (♩. = 116) y Largo (♩. = 44).

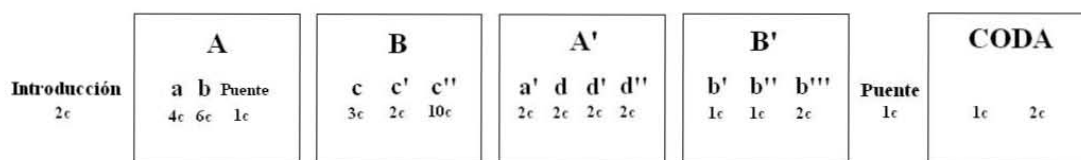
Textura: emplea polifónica, homofónica y monofónica.

Extensión: 46 compases.

Este movimiento tiene una característica peculiar, ya que Chávez presenta constantemente estructuras de tres elementos en distintas dimensiones y en diferentes niveles.

El recurso básico de desarrollo empleado en éste movimiento es la repetición de motivos y ritmos, dándole un máximo interés al aspecto rítmico pues en él descansa la fuerza expresiva de la obra, además los clímax también son esencialmente rítmicos. A Chávez no le interesa en esta pieza proponer motivos melódicos que permanezcan en el oído de su público.

Estructura.



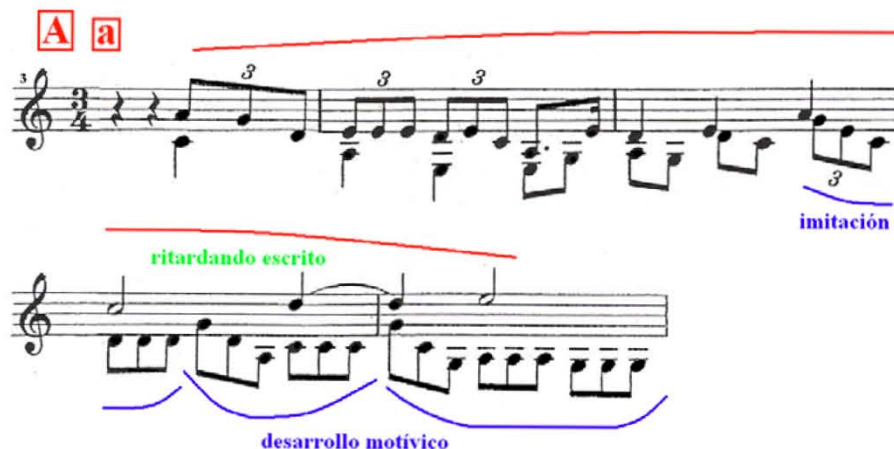
La pieza tiene un motivo de **introducción**, después se presenta una repetición del mismo, pero con un *rallentando* escrito desfasado rítmicamente, el motivo se presenta incompleto, la sensación de vaguedad, lejanía o nebulosidad que provoca la introducción, es por causa de que no se establece ningún patrón de compás, ni de ritmo, es decir, que no existen criterios de organización de ninguna clase.

¹¹ LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.
KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.

Introducción

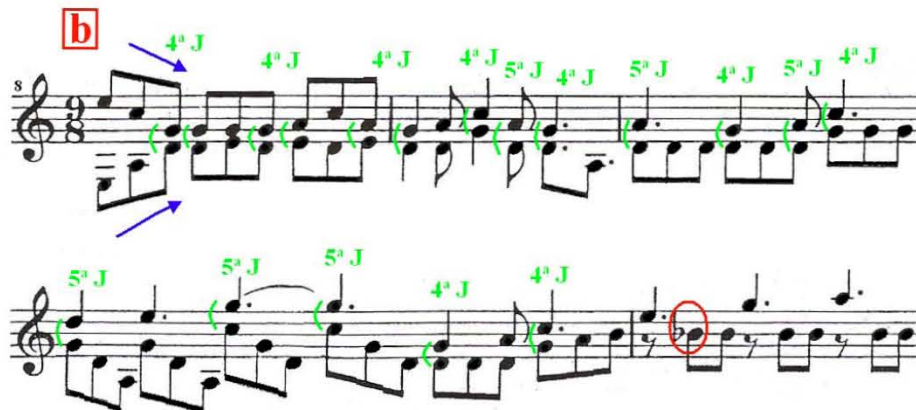


La primera frase (**a**), está escrita en pentatónica en La, se mueve a dos voces, y para el compás 5 la voz inferior imita y hace un pequeño desarrollo del tema, mientras la voz superior hace un *ritardando* escrito.



A partir del compás 5 (*ritardando* escrito), podemos escuchar la sonoridad de un acorde de séptima de sensible con oncenava, característico en la música de Debussy.

La frase **b** escrita en 6/8, abarca seis compases, y en ella se sigue desarrollando la pentafonía, destaca al comienzo el movimiento contrario de voces y la recurrencia de los intervallos de 4ª y 5ª que contribuyen al ambiente primitivo e indigenista. En esta sección, la composición está escrita en una escala diferente (Sol La Do Re Mi Sol).



En el compás 13, el ritmo se va alentando con figuras de cuarto con puntillo y termina la frase empleando una hemiola, el discurso comienza a abandonar la pentafonía.

El **punteo** contrasta con lo propuesto hasta entonces, Chávez emplea la atonalidad ya que no puede continuar en sistema pentatónico, debido a su carácter estable y plano (características propias del sistema, insostenibles en el lenguaje contemporáneo de la composición).



La sección **B** (poco allegro) está plena de contrastes y movimiento, es mucho más rápida, ($\text{♩}=116$), y el recurso de acordes rasgueados en tresillos no había sido utilizado antes; los dosillos con la nota Sol repetida marcan el comienzo de cada frase.

A musical score for section B, consisting of five systems of staves. The first system starts with a red box containing the letter 'B'. The score includes various annotations:

- melodia en la soprano**: Labels in blue above the first and third staves.
- movimiento contrario (b)**: Labels in blue above the first and fifth staves.
- dosillo**: Labels in green below the first, second, and fifth staves, indicating rests.
- melodia en el bajo**: Label in blue above the second staff.
- melodia en la soprano**: Labels in blue above the third and fourth staves.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and changes in time signature from 3/4 to 12/8.

Hay una alternancia entre compás de 9/8 y 12/8, lo que genera una riqueza de acentos y ritmos, las melodías son incisivas y plenas de energía, la variedad se obtiene al pasar la melodía de una voz a la otra con la escala pentáfona Do Re Mi Sol La Do.

La sección **A'** presenta primero el tema **a** ahora en Do#, después hace un desarrollo en tres frases, cambia nuevamente la escala a la pentatónica de La pero elevada medio tono (La#, Do#, Re, Mi, Sol#, La#). Chávez utiliza nuevamente las notas al aire de la guitarra exceptuando la de la sexta cuerda (Mi), lo cual es un elemento de estilo en esta obra.

The musical score for section **A'** is presented in three staves. The first staff begins at measure 30 and contains the 'tema (a) en C#' and 'desarrollo 1'. The second staff contains 'desarrollo 2'. The third staff contains 'desarrollo 3'. Red brackets and lines group the measures into these sections. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

En **B'** Chavez vuelve al recurso de los rasgueados, sólo que esta vez con unas melodías que caen vertiginosamente y en tres niveles.

The musical score for section **B'** consists of two staves. The first staff starts at measure 38 and shows a series of strummed chords. Red arrows point downwards from the first and second measures of this staff, indicating a descending melodic line. The second staff continues the sequence of strummed chords. A long red arrow points from the beginning of the second staff to its end, indicating the overall structure. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature.

Finalmente, la **coda** tiene un tempo muy Largo ($\text{♩}=44$), describe una melodía que recuerda al tema **a**, pero con un pedal de La y la parte ascendente de dicho tema sube ahora hasta perderse, dejando en nuestros oídos la sonoridad de la 5ªJ.

Análisis rítmico:

Un aspecto rítmico distintivo, es la alternancia de tresillos y dosillos en octavos, empleados para generar el ambiente mexicano e indigenista.

Análisis melódico:

Chávez evita por supuesto la nota Si para respetar la pentafonía, que carece de semitonos (cromatismo) durante todo el discurso, pero cuando desea salir del sistema, emplea Si bemol ya que es la manera más natural de hacerlo.

Las melodías tienen dos velocidades diferentes, mientras una acelera la otra se va alejando, además mientras una baja la otra sube.

Análisis armónico:

El movimiento está compuesto con pentafonismo libre con notas añadidas, no exento de elementos armónicos tonales como algunas relaciones de tónica – dominante, Chávez esta buscando constantemente sonoridades como resultado de la interválica.

La obra fue compuesta en la escala pentáfona, anhemitónica La Do Re Mi Sol, el uso de éste tipo de escalas, se debe a la intención de crear un estilo arcaizante, de ambiente primitivo e indigenista probablemente del norte del país.

Chávez utiliza acordes por 4tas empleando las cuerdas al aire de la guitarra, aprovechando la *scordatura* natural del instrumento.

Análisis contrapuntístico:

Los intervalos más utilizados son: 5^{as}, 4^{as}, 6^am, 7^{as} y 2^{as}, evitando siempre las 3^{as} como intervalos armónicos tonales.

En la frase **b**, la 4^a, 5^a, 7^a y la 2^a son los intervalos más utilizados, en segundo lugar 8^a y 9^a, y excepcionalmente encontramos dos 3^{as} y dos 6^{as}. En el compás 14, cuando se va a Si bemol, la música adquiere un carácter dramático y contrastante; en esa parte se escuchan los intervalos ajenos al sistema: 2^am, 7^aM y tritono.

En la sección **A'** los intervallos que se forman son la 6^am, 7^am, tritono y 9^am, cabe señalar, que para lograr un buen contrapunto en las zonas de imitación, Carlos Chávez emplea notas largas para hacer notorio el contrapunto de la otra voz.

II (Tranquillo)

Análisis general:

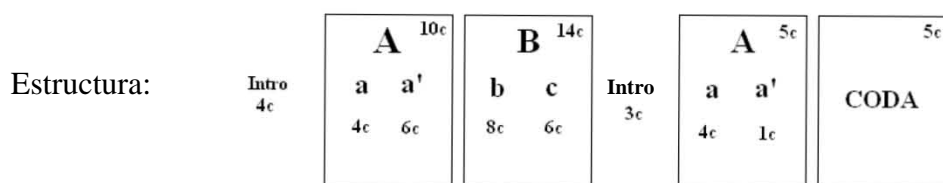
Modalidad: pentafonismo libre combinado con atonalismo.

Compás: alterna 4/4, 5/4, 3/4 y 2/4.

Tempo: Largo (♩ = 54).

Textura: emplea polifónica, homofónica y monofónica.

Extensión: 40 compases.



Como se puede ver, la sección **A** se reexpone literalmente, con la pequeña diferencia de que **a'** aparece cortada para dar paso a la **coda**.

Todo el primer sistema corresponde a una introducción melódica de carácter percusivo y a dos voces, que sirve para presentar el tempo y el ritmo.



La sección **A**, con un ambiente que evoca al México prehispánico, tiene una melodía en escala pentatónica acompañada por el bajo, percusivo y en *ostinato*, las melodías suben y bajan en trayectoria de arco hacia el mismo punto; tanto en **a** como **a'** los motivos tienen impulsos rítmicos de diferentes intensidades.

La sección **B** presenta una serie de vocalizaciones en pentatónica, mismas que inician con un diálogo entre las dos voces, cuyas melodías son más bien descendentes.

Análisis rítmico:

El repertorio rítmico utilizado consta de mitades, cuartos, octavos, tresillos y dosillos de octavo, el pulso básico del movimiento va en cuartos.

Análisis melódico:

En éste segundo movimiento, Chávez utiliza mucho los grados conjuntos y pocos saltos, prefiriendo los de 5ª y 7ª, las melodías en general tienen un registro de 8va y cuando regresan al punto de origen es fácil determinar el modo, no repite frases completas, dicho recurso compositivo lo aplica sólo en motivos pequeños.

Análisis armónico:

Como en el movimiento anterior, la segunda pieza está compuesta en escala pentátona, mas debido a las limitaciones del sistema, alterna éstas escalas con fragmentos de estilo romántico y contemporáneo. Hay una preferencia cargada hacia la interválica por encima de la armonía.

No se puede hablar de tonalidad ni de manejo de acordes, (en el sentido tradicional por terceras), ni tampoco hay funcionalidad. Podría decirse que la armonía funciona por medio de intervalos armónicos, los cuales utiliza solo en puentes y momentos escogidos no pentatónicos.

Análisis contrapuntístico:

Chávez evita los intervalos de tercera y sexta, ya que éstos se relacionan más al sistema tonal, y de la misma forma al no haber semitonos, omite las 2ªs menores, 7ªs mayores y tritonos, intervalos que sí emplea cuando desea salir del limitado lenguaje pentatónico en busca de la variedad.

Son muy escasos los momentos en que presenta 5ªs paralelas y en ningún momento hace 8ªs, se puede decir que no hay contrapunto refiriéndonos con esto a voces simultáneas, independientes e imitadas. El bajo tiene la función de acompañar interválicamente.

Análisis dinámico:

El matiz tiene la función de mostrar la estructura, es decir diferenciar las frases y los motivos, se puede notar el interés y cuidado por parte de Chávez en la colocación de las indicaciones dinámicas, a excepción del *fortísimo* en la frase **C** que parece no ir adecuado con las características del material que se presenta.

En la sección conclusiva o coda, la música disminuye en intensidad hasta desaparecer con un *pianísimo* en el registro más grave.

III (Un poco mosso)

Análisis general:

Modalidad: pentafonismo libre combinado con atonalismo.

Compás: alterna 12/8, 9/8, 15/8 y 21/8, 3/4, 5/4, 4/4 y 1/4.

Tempo: combina $\text{♩} = 112$, $\text{♩} = 96$ y $\text{♩} = 104$.

Textura: emplea polifónica, homofónica y monofónica.

Extensión: 52 compases.

La última de las Tres Piezas está construida como un “collage” de diferentes motivos irregulares y no relacionados orgánicamente.

Un poco mosso $\text{♩} = 112$ III

Sin embargo no se puede hablar de un estilo rapsódico, ya que en dicho estilo los fragmentos son de mayor extensión, pero se puede inferir que esta forma moderna de componer, corresponde a la marcada influencia de Debussy en el trabajo de Carlos Chávez.

Debido a la multitud de fragmentos, (a veces hasta de dos tiempos de extensión), es muy difícil hablar de una jerarquía entre los materiales, la única coherencia que se observa es en aquellos casos en que los motivos se repiten, y en una escala muy minuciosa se relacionan unos con otro.

En éste movimiento se llega al máximo nivel de contraste, esto se puede ver en todos los elementos del lenguaje, por lo que a la hora de interpretar hay que tomar en cuenta esto haciendo una interpretación que permita la fluidez y claridad que una obra de ésta naturaleza requiere.

Meno mosso ♩ = 96

Tempo primo ♩ = 112

Meno mosso ♩ = 104

Pochissimo meno mosso ♩ = 100

Come prima ♩ = 96

mf *p* *mf*

f dim. *f* *f* *cresc.* *f sempre* *cresc.* *rall.* *acc.* *poco a poco*

Los colores muestran los motivos que tienen algún tipo relación entre sí.

The image shows a musical score with ten staves of music. The score is annotated with various performance markings and colored lines (green, purple, blue, yellow, red, brown) that highlight specific motifs across different staves. The markings include:

- Tempo markings:** *Più mosso* (♩ = 112), *rall. poco a poco*, *Ritenuito molto*, *a tempo* (♩ = 112).
- Dynamic markings:** *ff*, *ff sempre*.
- Other markings:** *poco ritenuto*, *poco rall.*, *ff sempre* (repeated).
- Structural markings:** *3* (triplets), *5* (quintuplets).

The colored lines connect related motifs across staves, illustrating their relationships. For example, a green line connects motifs in the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth staves. A purple line connects motifs in the second, third, fourth, and fifth staves. A blue line connects motifs in the second, third, fourth, and fifth staves. A yellow line connects motifs in the third, fourth, fifth, and sixth staves. A red line connects motifs in the sixth, seventh, and eighth staves. A brown line connects motifs in the third and fourth staves.

3.6.5.- Sugerencias técnicas e interpretativas.

I Largo

- 1.- Debido al estilo y a la marcada influencia de Stravinsky, la dinámica esta escrita por terrazas, casi no conducir ni hacer graduales.
- 2.- Hacer mucho contraste.
- 3.- Aconsejo mantener el *tempo*.
- 4.- Emplear todos los recursos tímbricos de la guitarra.

II Tranquillo

- 1.- En general sugiero atenuar los contrastes en esta pieza y no perder de vista el carácter indigenista y arcaico.

III.- Un poco mosso

- 1.- Al ser un *collage*, implica un contraste generalizado.
- 2.- Hacer un matiz plano por terrazas de acuerdo con el estilo.
- 3.- La pieza no exige un pulimento y coherencia propios del Romanticismo, más bien se requiere ser congruente con la fuerza y dinamismo que caracterizan esta música.
- 4.- Recordar que casi toda la dinámica es *fortísimo*.
- 5.- No medir los dos últimos compases, y fundir las figuras en gradual.
- 6.- A mi parecer funciona más con la música un *tempo* de ♩.=120, que proporciona un carácter más festivo.

CONCLUSIONES.

1.-Para saber el cómo y el porqué un compositor creó una obra, se necesita reunir información de sus datos biográficos e históricos y realizar el análisis de la pieza. Con esto tendremos una referencia válida de los aspectos personales, artísticos y circunstanciales propios de la época en que vivió.

2.-El profundizar en el conocimiento de una obra en todos sus aspectos, nos permite interpretarla de una forma más veraz y certera, accediendo a su más alta comprensión.

3.-Siempre que la humanidad ha atravesado por crisis de toda índole, la música ha permanecido en constante desarrollo (a pesar de las circunstancias adversas), cambio e innovación; a veces como bálsamo curativo de penalidades y tormentos, o como medio para ubicar al hombre en su realidad (le guste o no), y en otras, como puerta de escape de su cruda realidad.

4.-Al igual que todas las artes, la música, junto con la religión y la filosofía, permite al hombre contactar con su mundo interno emocional y aumentar su capacidad reflexiva.

5.-La música siempre ha estado presente, ya sea transmitiendo la expresividad poética del barroco temprano, enalteciendo la grandeza de los monarcas del barroco tardío, intentando mostrar y alcanzar el virtuosismo con los intérpretes del clásico-romántico, o bien innovando y experimentando en la época contemporánea, pero siempre conmoviendo a quien la escucha y reflejando la condición humana.

6.-Cuando la humanidad está en crisis, (ya sea bélica, religiosa, económica, etc.), el dolor y la desesperación crecen, y su deseo único es huir de su realidad trágica. Es exactamente aquí cuando el arte y la música cambian, ya sea creando algo “perdurable y perfecto” (periodo clásico), concibiendo las “mentiras más bellas” (romanticismo), o bien experimentando con sonoridades, tendencias y estilos (periodo contemporáneo).

7.-Los movimientos artísticos son producto de una serie de transformaciones, que se van adueñando lentamente de las formas estilísticas de una época, hasta convertirse en característica de su modo de pensar, de sus costumbres y formas de vivir en sociedad incluyendo a los artistas.

8.-Los artistas a lo largo de la historia, han ido adquiriendo mayores libertades de creación y al mismo tiempo ganando paulatinamente una posición más digna y reconocida dentro de la sociedad.

9.-La música como medio de comunicación, por su lenguaje universal representa la única forma de expresión que abarca a todas las civilizaciones y culturas del mundo entero, de todos los tiempos; sin importar raza, idioma, religión o ubicación geográfica; atraviesa fronteras transmitiendo acontecimientos, emociones y costumbres de cada uno de ellos, convirtiéndola en un vehículo reconocido e invaluable para la transmisión de la pluralidad cultural universal.

10.-Como conclusión de mis conclusiones, puedo resumir que la realización metódica y conciente de un trabajo de esta naturaleza, me llevó a experimentar personalmente una comprensión profunda del repertorio, además de propiciar un acercamiento benéfico para su interpretación, misma que resulta más certera e interiorizada; ayudándome en mi búsqueda por ser mejor músico.

Jorge Alberto Alcántara Román
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
México 2008

BIBLIOGRAFIA.

- 1.-ALCARAZ, José Antonio: *Carlos Chávez, Un constante renacer*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Fondo de Cultura Económica, DF, México, 1996.
- 2.-ÁLVAREZ, José Rogelio: *Enciclopedia de México*. Secretaría de Educación Pública, México, 1988.
- 3.-*Atlas Histórico de la Nueva Enciclopedia Larousse. Historia Universal*. Editorial Nájera (tomos correspondientes a los siglos XIX y XX). México, 1993.
- 4.-ARACIL, R., Oliver., SEGURA, A.: *El mundo actual. De la Segunda Guerra mundial a nuestros días*. Universidad de Barcelona. España, 1995.
- 5.-BUKOFZER, Manfred M.: *La música en la época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza Música Madrid, España, 1994.
- 6.-BULNES, Francisco: *El verdadero Díaz*. Editorial Nacional. México, DF, 1952.
- 7.-CARPENTER, Humphrey: *Benjamin Britten a biography*, Faber & Faber, Londres, 1992.
- 8.- CASINI, Claudio: *El siglo XIX, Historia de la Música*, a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, Turner Música. Madrid, España, 1980.
- 9.- Colección *Historia Universal del Arte*, (volúmenes 6, 7 y 8). Editorial Espasa Calpe, México, 2000.
- 10.-COMELLAS, José Luis: *Historia breve del Mundo Contemporáneo*. Rialp. Madrid, 1998.
- 11.-COMELLAS, José Luis: *Nueva Historia de la Música*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2000.
- 12.-COOKE, Mervyn: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, (La guía de Cambridge para Benjamin Britten), Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1999.
- 13.-CRUZ, Eloy: *La Casa de los Once Muertos*, Historia y repertorio de la guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México, 1993.
- 14.-DE CANDÉ, Roland: *Nuevo Diccionario de la Música*, traducción de Paul Silles, Ma non troppo, Barcelona, España 1ª edición 2000.

- 15.-DE LA GUARDIA, Ernesto: *Compendio de historia de la música*, (desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII), manuales musicales Ricordi, Americana S.A.E.C., Buenos Aires, 1954.
- 16.-DUFOURCQ, Norbert: *Breve Historia de la Música*, Fondo de Cultura Económica 3ª reimpresión, México, 1981.
- 17.-ENCICLOPEDIA DE *Historia Universal. Las grandes corrientes de la historia.* (volumen VIII), La Segunda Guerra Mundial. Editorial Grolier International Inc. 1999.
- 18.-ENCICLOPEDIA SALVAT *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*. Editorial Salvat, (10 tomos), México 1982.
- 19.-EVANS, Peter: *The Music of Benjamín Britten*, (La Música de Benjamín Britten), Clarendon Press, New York, EUA, 1986.
- 20.-FASLA, Dalila: *Lengua, Literatura, Música.* , Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, Logroño, España 1988.
- 21.-FIGUEROA, Antonio, y FERNÁNDEZ, María Teresa: *HISTORIA DEL ARTE*, Editorial Mc. Graw Hill (El movimiento Barroco) México DF, 1985
- 22.- GALLICO, Claudio: *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner Música, Madrid España, 1978.
- 23.-GARCÍA De Cortázar, F.: *Historia del mundo actual, 1945-1989*, Editorial Alianza, Madrid, 1991.
- 24.-GARCÍA Morillo, Roberto: *Carlos Chávez, Vida y obra*, Fondo de cultura Económica, México DF, 1996.
- 25.-GOMBRICH, E.: *Historia del Arte* (Escuela del Instituto Warburg). . (Madrid, Alianza, 1979).
- 26.-GONZÁLEZ Lapuente, Alberto: *Diccionario de la Música*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- 27.-GROUT, Donald: *Historia de la música occidental*, (tomos I y II), Alianza Música Editores, Madrid, España, 1993.
- 28.-HAMEL & HUILIMANN. *Enciclopedia de la Música*, (3 tomos ABACO), Editorial Grijalbo. México, 2006.

- 29.-HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical*, (Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart), Editorial Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España 2003.
- 30.-HERNÁNDEZ Aliques J.: *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, España, Editorial Espasa Calpe S.A., 1999.
- 31.-TABORGA, Huáscar, *Como hacer una tesis*, (Tratados y manuales Grijalbo), Editorial Grijalbo S.A., México DF; 1982.
- 32.-JACOBS, Arthur: *Diccionario de Música*, Losada Océano, México, 2004.
- 33.- JANSON, H.W., KERMAN, Joseph: *A History of Art and Music*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., and Harry N Abrams, Inc., New York, E.U.A.
- 34.-KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA, 1988.
- 35.-LANZA Andrea: *El siglo XX*, Turner Música, Madrid España, 1980.
- 36.-LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, EUA. 1982.
- 37.-LEICHTENTRITT, Hugo: *Música, historia e ideas*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1978.
- 38.-LONG, John H: *Music in english renaissance drama*, Kentucky Press, Lexington, EUA, 1968.
- 39.-LOZANO Fuentes, Manuel: *Historia del Arte*. (El barroco), Editorial Continental México, 1996.
- 40.-LLOYD-Watts, VALERY, L. BIGLER, Carole: *Ornamentation (A question & Answer, Manual)*, Editorial Alfred Publishing Co. Inc., California, EUA, 1995.
- 41.-MAMMARELLA, G.: *Historia de Europa contemporánea, 1945-1990*. Ariel. Barcelona, 1990.
- 42.-MATAS, J. Ricart: *Diccionario biográfico de la música*. Editorial Iberia, S.A., Barcelona, España, 1956.
- 43.-Mc.CUTCHEON, Meredith: *Guitar and Vihuela (La guitarra y la vihuela)*, Pendragon Press, New York, EUA, 1971.
- 44.-MICHELS, Ulrico: *Atlas de Música I*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1996.

- 45.-MORALES Marín, José Luis, y BELDA Navarro, Cristóbal: *Historia Universal del Arte*. El Barroco (tomo 7), Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- 46.-RANDEL, Don Michael: *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Alianza, Madrid, 1997.
- 47.-RICE, Timothy, PORTER, James, GOERTZEN, Chris: *The Garland Encyclopedia of World Music, Europe*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 2000.
- 48.-RINGER, Alexander: *The Classical Era* (El periodo Clásico), Nealslaw, Londres, 1989.
- 49.-RINGER, Alexander: *The Early Romantic Era*. (El Romanticismo Temprano), Nealslaw, Londres, 1989.
- 50.-ROEDER, Ralph: *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. Fondo de Cultura Económica, México DF. ,1973.
- 51.-RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Real Monasterio del Escorial, Real Musical, Madrid España, 1983.
- 52.-Sociedad de Autores y Compositores de Música, *Carlos Chávez, Catálogo completo de sus obras*, México, DF, 1971.
- 53.-SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Londres, 1990.
- 54.-SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, E.U.A, 1995.
- 55.-SAMSON, Jim: *The Late Romantic Era*, (El Romanticismo Tardío), Prentice Hall , New Jersey, EUA, 1963.
- 56.-SANTS/STAAFF: *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, España, 1990.
- 57.-SCHOLLES, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música*, Edhasa - Hermes-Sudamericana, España, Oxford University Press, 1938, Editorial Hermes, 1984.
- 58.-SCHURE, E.: *Historia del drama musical*, Editorial Palomino, Argentina, 1946.
- 59.-THURSTON, Dart: *Interpretación de la Música*, Editorial Víctor Lerú. Buenos Aires, Argentina, 1978.
- 60.-TOMAN R.: *El Barroco, Arquitectura, Escultura y Pintura*, Editorial Konemann Verlagsgesellschaft, Francia, 1997.

61.-Varios autores: *Historia general de la música*, (desde el Renacimiento hasta el Barroco) Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, España, 1968.

62.-Varios autores. *Historia de la música y sus compositores*, Editorial Eurolieber, Gráficas Estrellas Italia, España, 1992.

63. - Varios autores. *Enciclopedia de las Bellas Artes*. (Arte Italiano), Editorial Grolier, Cumbres, S. A., México

64. -WHITTALL, Arnold: *Romantic Music, a concise history from Schubert to Sibelius*, (Música Romántica, una historia concisa desde Schubert a Sibelius), editorial Thames and Hudson, EUA. 1978.

OTRAS FUENTES:

1.-DISCOGRÁFICAS:

a).- BARRUECO, 300 Years of Guitar Masterpieces.

b).- BREAM, Julian, *Twentieth-Century Guitar I y II*, Julian Bream Edition.

c).-LEI, Franklin: (laúd), *S.L. Weiss, Sonata for lute* (S.L. Weiss, sonatas para laúd), grabaciones Naxos, 1989.

d).-NICHOLS, Roger, *Britten`s Young Persons Guide to the Orchestra*, 417 509-2 DECCA.

e).- ODETTE, Paul, *John Dowland Complete Lute Works*, Volumen 1.

f).- ROOLEY, Anthony, *The Consort of Musicke, John Dowland`s First Booke of Songes*, L`Oiseau Lyre, 421-653-2.

g).- ROOLEY, Anthony, *The Consort of Musicke, John Dowland Third Booke of Songes*, L`Oiseau Lyre.

h).- STEIDL, Pavel, *Luigi Legnani 36 Op.20, Fantasia Op. 19*, K554195, Guitar Collection, Naxos.

2.-PARTITURAS:

a).-BREAM, Julian: *Nocturnal after John Dowland for guitar Op.70*, Faber and Faber Ltd, 1964, 1965, Faber Music Ltd, 1965.

b).-CHÁVEZ, Carlos: *Tree pieces for guitar*, Belwin Mills Publishing Corp, Melville, New York, EUA 1962.

c).-NADAL, David: *Lute songs of John Dowland* (canciones para laúd, de John Dowland), Dover Publications, Inc., Mineola, New York, EUA, 1997.

d).-PUIJENBROECK, Victor Van: *Pavana Pijper*, Uitgave Metropolis Van Ertbornstraat 5-2000, Antwerpen, Bélgica, 1970.

e).-SUNDERMANN, Albert: *A Fancy*, Uitgave Metropolis Van Ertbornstraat 5-2000, Antwerpen, Bélgica, 1975.

f).-WYNBERG, Simon: *Luigi Legnani 36 Caprices Opus 20 in all major and minor keys*, (Los 36 Caprichos de Luigi Legnani Opus 20 en todas las tonalidades mayores y menores), Ed. Chanterelle Verlag, Heidelberg, Alemania, 1986.

3.-DIVERSOS SITIOS DE INTERNET.

4.-OTROS

- Clase Magistral con Magnus Anderson (Suecia), revisión del Nocturnal After John Dowland de Benjamin Britten.

ANEXOS PARTITURAS

PAVANA PIJPER

voor gitaar – pour guitare

Uit het luitboek { *Deltiae Musicae*
Du livre de luth { *Joachim van den Hove (1612)*

Overgezet uit de luittablatuur door
Transféré de la tablature de luth par
Victor van Puljenbroeck

John DOWLAND
1562 - 1626

apostasto III)

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord. A dynamic marking *p* is present.

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord. A dynamic marking *p* is present.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord. A dynamic marking *p* is present.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord. A dynamic marking *p* is present.

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a final whole note chord. A dynamic marking *p* is present.

A FANCY

For Guitar

Translated from the lute tablature
and transcribed for guitar by
Albert SUNDERMANN

John DOWLAND
(1562-1626)

© World Copyright 1975 by Uitgave METROPOLIS
Van Ertbornstraat, 5 - 2000 Antwerpen (Belgium)

E.M./14.772

All rights reserved
Printed in Belgium

First staff of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4) indicated below the notes.

Second staff of musical notation, continuing the melody. It includes a 7/4 time signature change and features more complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Fret numbers and fingerings are clearly marked.

Third staff of musical notation, showing a continuation of the piece with a 7/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth notes with some sixteenth notes, accompanied by fret numbers and fingerings.

Fourth staff of musical notation, featuring a 7/4 time signature. The melody is mostly quarter and eighth notes, with some sixteenth notes. Fret numbers and fingerings are provided for each note.

Fifth staff of musical notation, containing a double bar line and a repeat sign. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including some triplets. Fret numbers and fingerings are indicated.

Sixth staff of musical notation, featuring a 7/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fret numbers and fingerings.

Seventh staff of musical notation, showing a continuation of the melody with eighth and sixteenth notes. Fret numbers and fingerings are clearly marked.

Eighth staff of musical notation, the final staff on the page. It concludes the piece with a final cadence, featuring eighth and sixteenth notes and a final chord. Fret numbers and fingerings are indicated.

SONATE (DRESDEN NR 5)

Overgezet uit de luittabulatuur en bewerkt voor gitaar door
transféré de la tablature de luth et transcrit pour guitare par
Victor van PUIJENBROECK

Silvio Léopold WEISS
1686 - 1750

PRELUDE

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are several trills and grace notes throughout the piece. The score ends with a final chord on the tenth staff.

World - Copyright 1971 by Uitgave METROPOLIS
Evan Erhornstraat 5 - 2000 Antwerpen

E.M./4737

GUITAR SOLO
1411 Clement Street
San Francisco, CA 94118
(415) 386-7660

All rights reserved
Printed in Belgium

Conservatoire de Liège A. C.



ALLEMANDE

COURANTE

The image displays a musical score for a piece titled "COURANTE". The score is written on eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a steady, rhythmic flow, typical of a courante. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Some notes are marked with a "p" (piano) dynamic. The score includes repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings. The piece concludes with a final cadence. The publisher's code "T72052/M" is printed vertically at the bottom right of the page.

BOURRÉE

The musical score for 'BOURRÉE' on page 5 consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The piece is identified by the number T/2052/M.

MENUET I

Musical score for Menuet I, measures 1-12. The piece is in G major and 3/4 time. It features a simple melody with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p.) and forte (f.). The piece concludes with a double bar line and the word 'FINE'.

SARA BANDE

Musical score for Sara Bande, measures 1-12. The piece is in G major and 4/4 time. It features a more complex melody with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p.) and forte (f.). The piece concludes with a double bar line.

MENUET II

Musical score for Menuet II, measures 1-12. The piece is in G major and 3/4 time. It features a simple melody with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p.) and forte (f.). The piece concludes with a double bar line.

GIGUE

The musical score for 'GIGUE' consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0), and techniques such as slurs and accents. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

T12052/M

N° 2 *Allegro*

6 *poco f*

12

17

23

29

35

40

46 *p un poco lento*

primo tempo

Chanterelle
440

Nº 7

Prestissimo

9

18

26

35

45

55 *a tempo*

65

74

84

ff *p* *rallentando*

Nº 9

Largo

ff

4

Recitativo

8

Allegro

p *cresc.*

12

ad libitum.

16

20

Largo

f

22

cresc. *ff*

24

p

27

pp

N° 15 [Presto]

8

15

22

27

31

35

39

43

47

51

f

p

cresc.

f

p

cresc.

f



For Julian Bream

NOCTURNAL

Edited by Julian Bream

BENJAMIN BRITTEN

Op. 70

I Musingly (♩)
(Meditativo)

GUITAR

pp very freely (molto liberamente)

pp

PB I

ppp

pp

pp

PB

ppp

dim. e rall.

attaca

© 1964, 1965 by Faber and Faber Ltd
© 1965 by Faber Music Ltd

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

II Very agitated
(Molto agitato)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 1) and a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *fe pesante*, *sf*, and *f*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The second staff continues the melodic line with a *sf* marking. The third staff introduces a bass line with a melodic line above it, featuring a *sf* marking and a *p* marking. The fourth staff has a *mf* marking and includes the letters 'PB I' above the staff. The fifth staff has 'BIV' and 'BV' markings above it. The sixth staff has a *f* marking. The seventh staff has a *ff* marking. The eighth staff has a *mf* marking and a *dim.* marking. The ninth staff has a *p* marking and a *dim.* marking. The tenth staff concludes with a *ppp* marking and the instruction 'attacca'.

III Restless (*rubato: d.*)
(*Inquieto*)

(Solo) *espress.*

pp (Solo) *espress.*

mp

cresc.

f *dim.* *pp* PBI

marked PBI

marked

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar textures and includes a circled '4' at the end. The third staff has a circled '4' and a circled '6'. The fourth staff includes a circled '2' and a circled '3'. The fifth staff has a circled '1' and a circled '3'. The sixth staff has a circled '3' and a circled '4'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *pp*, as well as performance instructions like *espress.*, *Solo espress.*, *cresc.*, *dim.*, and *marked*. A 'PBI' (Piano Bridge) marking is present in the fifth and sixth staves.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Includes a circled '3' above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *pp*.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Continuation of the melodic and bass lines. Includes a circled '3' above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *p*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Includes circled numbers 2, 3, 4, 5, 6 above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *ppp* quietly (tranquillo).
Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Labeled "Ossia" and *ppp*. Continuation of the melodic and bass lines. Ends with "etc."

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Includes circled numbers 3, 4, 5, 6 above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *pp*. Includes the instruction "marked PBI".

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Includes a circled '3' above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *marked* and *dim.*

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Includes circled numbers 2, 3, 4, 5, 6 above the staff and a circled '6' below it. Dynamic marking: *dim.* and *dying away (morendo)*. Ends with "attacca".

IV Uneasy (slow d)
(Ansioso)

B VIII

B VIII

mf cresc. *fz dim.* (trem) *p ipi* *p ig m i m*

mf cresc. *fz dim.*

accel. .

pp cresc.

a tempo

hesitating PB II

fz dim. *p* *sf* *ppp* *pp* *niente*

p *sf* *f* *sf* *sf* *ppp* *fz* *p* *niente* **BI**

fz *p* *p pizzicato*

attaca

V March-like (♩)
(Quasi una Marcia)

singing (cantabile)

pp staccato e pesante *p f*

pp

mf *dim.*

pp *(short) p*

cresc. *mf*

f *marked* *dim.*

pp

ppp sul ponticello *attacca*

VI Dreaming (slow ♩)
(Sognante)

artificial harmonics
pp freely (liberamente)

The first staff of music begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines. Above the staff, the text "artificial harmonics" is written. Below the staff, the dynamic marking "*pp* freely (liberamente)" is present with a hairpin crescendo.

p *dim.*

The second staff continues the piece with various fingerings and articulations. It includes circled numbers 3 and 4, and a circled 1/6. The dynamic marking "*p*" is at the start, and "*dim.*" is at the end, with a hairpin decrescendo.

art. harm.
pp

The third staff is marked "art. harm." and "*pp*". It features a series of chords with natural harmonics indicated by small triangles above the notes.

p

The fourth staff begins with a dynamic marking of "*p*". It contains complex chordal textures and melodic lines.

art. harm.
pp

The fifth staff is marked "art. harm." and "*pp*". It includes a triplet of notes marked with a "3".

PB | art. harm. art. harm.
pp *ppp* *ppp* *attaca*

The sixth staff starts with a "PB |" marking. It contains "art. harm." markings and dynamic markings of "*pp*", "*ppp*", and "*ppp*". It ends with a hairpin crescendo and the word "attaca".



VII Gently rocking (Cullante)

Ossia

pp etc.

i m i m
pp murmuring; quasi tremolando

simile

pp

pp *i p* *m*

im *i p im* *sempre pp*

ppp *pi*

dying away (morendo)

B VII

The score consists of five systems of music. The first system includes a piano part with a treble clef and a guitar part with a bass clef. The piano part features a melodic line with various dynamics and fingering. The guitar part provides harmonic support with chords and bass lines. The second system continues the piano part with more complex fingering and dynamics. The third system shows the piano part with a dynamic shift from *pp* to *i p* and *m*. The fourth system includes a section labeled **B VII** and features a dynamic shift to *sempre pp*. The fifth system concludes with a *ppp* section and a *dying away (morendo)* instruction.

VIII Passacaglia (measured)
(misurato)

mp

marked

marked

più marc.

B III

B III

B V

marked

B V

cresc.

PB II III V IV VI VII V III II

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A circled number 3 is placed above the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand begins with a *marked* instruction. It features a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 0, 0, 4, 3, 2, 4, 1, 4). The left hand continues with eighth-note accompaniment. A circled number 3 is placed above the first measure of the right hand.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 1). Below the staff, the letters "B IV" are written. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Circled numbers 2, 3, and 1 are placed above the first three measures of the right hand.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 0). Below the staff, the letters "B VIII" are written. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Circled numbers 2, 3, and 4 are placed above the first three measures of the right hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 4, 5, 4, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 0). Below the staff, the word "cresc." is written. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Circled numbers 3, 2, 5, 4, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 are placed above the first sixteen measures of the right hand.

First system of musical notation. Treble clef, 7/8 time signature. The right hand contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *f* and *mf*. The left hand has a simple accompaniment. A small box with a clef and a sharp sign is located below the left hand staff.

Second system of musical notation. Treble clef, 7/8 time signature. The right hand continues the melodic line. Dynamics include *f*, *mf*, and *cresc.*. The left hand has a simple accompaniment. A small box with a clef and a sharp sign is located below the left hand staff.

Third system of musical notation. Treble clef, 7/8 time signature. The right hand continues the melodic line. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. The left hand has a simple accompaniment. A small box with a clef and a sharp sign is located below the left hand staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, 7/8 time signature. The right hand starts with a *pp pizzicato* instruction. Dynamics include *pp* and *pp pizz.*. The left hand has a simple accompaniment. A small box with a clef and a sharp sign is located below the left hand staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, 7/8 time signature. The right hand starts with a *pp* instruction. Dynamics include *pp* and *pizz.*. The left hand has a simple accompaniment. A small box with a clef and a sharp sign is located below the left hand staff.

dim.
nat.

starting broadly (*cominciando largamente*)

naturale
pp marc.
pizz.
nat.

sim.
p
B III
mp

mf
PB I
f
BV- B IV- B VIII

with force (*con forza*)

ff

f

B I

④ ⑥

sf

sempre ff

② ① ③ ④

sf

B II

dim.

③ ④ ② ②

mf

② ③ ② ① ⑤ ③ ⑤

(rall.)

mp B IV

p B II

④ ⑤ ④ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑥

Slow and quiet (*Molto tranquillo*)

pp *marked*

pp

rall.

- () - - slower and dying away -
(più lento e morendo)

pp as soft as possible
(quasi niente)

THREE PIECES FOR GUITAR

I

CARLOS CHÁVE

Largo $\text{♩} = 50$

mf *f*

f sempre

p subito

p cresc. *mf cresc.* *f cresc.*

accel. poco a poco -

Poco allegro $\text{♩} = 116$ *rit. poco*

ff *f*

a tempo *rit. poco* *a tempo*

ff *f* *ff*

88984

ff sempre

ff sempre *p*

ff sempre *f* *a tempo* *rit. poco* *f*

a tempo *ff*

ff sempre

ff con fuoco

rall. *Largo J. - 44* *poco dim.* *f*

rallentando *f* *mp*

(f) *poco dim.* *mp*

II

Tranquillo $\text{♩} = 54$

mf

cresc.

f *f sempre* *mf*

p *cresc. poco* *mf* *f*

f sempre *mf* *p* *mf*

f *f sempre*

p *mp* *mf* *f* *ff* *ben in tempo sempre* *ff sempre*

cantando *ff sempre*

Detailed description: This is a single-staff musical score for a piece titled "Tranquillo" with a tempo of quarter note = 54. The score consists of nine lines of music. The first line starts in 4/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second line continues in 4/4 time, ending with a crescendo (*cresc.*). The third line changes to 3/4 time, featuring a forte (*f*) dynamic and a "f sempre" instruction. The fourth line returns to 4/4 time, showing dynamics from piano (*p*) to forte (*f*) with a "cresc. poco" marking. The fifth line is in 4/4 time, with dynamics from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*) and includes a sixteenth-note triplet. The sixth line is in 4/4 time, marked "f sempre". The seventh line is in 4/4 time, with dynamics from piano (*p*) to fortissimo (*ff*) and includes a "ben in tempo sempre" instruction. The eighth line is in 4/4 time, marked "ff sempre". The ninth line changes to 3/4 time, marked "cantando" and "ff sempre".

rall. poco - - - a tempo

f *mf* *cresc.* *ff* *f sempre* *mf* *p*

III

Un poco mosso $\text{♩} = 112$

f *f sempre* *ff*

Meno mosso $\text{♩} = 96$

mf *cresc.*

Tempo primo $\text{♩} = 112$

ff (*ff*)

*pochiss. ritenuto*Meno mosso $\text{♩} = 104$

f dim. *f*

poco a poco accel. poco

f sempre *cresc.*

Pochissimo meno mosso $\text{♩} = 100$

f

*rall. - - - accel. poco a poco*Come prima $\text{♩} = 96$

mf *p* *mf*

Più mosso $\text{♩} = 112$

ff

rall. poco a poco - - - - - **Ritenuto molto** *a tempo* (♩ = 112)

ff sempre

♩ = ♩

♩ = ♩

ff sempre

poco ritenuto

poco rall.

ff sempre

Jorge Alberto Alcántara Román
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas,
México 2008