



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Trabajo que presenta

RINO KARLO TORRES RUATA

Para obtener el grado de

Licenciado Instrumentista – guitarra –

Opción de titulación

**Notas al programa, obras de: Berkeley, Lennox; Britten,
Benjamin; Chávez, Carlos; Dowland, John; Smith Brindle,
Reginald.**

Asesores:

Dra. Margarita Muñoz Rubio

Prof. Alejandro P. Salcedo Avendaño

México D.F, 2014.



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.

AGRADECIMIENTOS

A la oportunidad que me fue dada de estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México, que formó mi carácter y me instruyó para la vida, que abrió el mundo para mí desde la adolescencia en la preparatoria y que permitiría realizar un sueño que antes de la Revolución sólo habría podido ocurrir dentro de las más acomodadas familias: estudiar música profesionalmente. Asimismo a la Escuela Nacional de Música y a sus profesores a quienes me debo totalmente.

A la doctora Margarita Muñoz Rubio por el gran aprecio y admiración que le he guardado desde mis años de estudiante y por haberme aceptado, años después, como pupilo en este proceso de titulación.

Al profesor Alejandro Salcedo por haberme cobijado como su estudiante de guitarra y haber logrado motivarme a retomar con enorme pasión el estudio de la guitarra y preparación de este examen fundamental para mí. De igual manera agradezco su paciencia y enorme cariño.

A mi maestro y amigo Gonzalo Salazar por el agasajo que me dio la vida al conocerlo.

A la memoria de mi madre Ma. Amparo y a la de mis tíos Rino Enzo y Alma Irela, que si existieran, sonreirían.

A mis tíos Temoc, Nina por su amor incondicional y apoyo. A mi tío Beto que me enseñó la música y la guitarra.

A mis primos Rino, Marlon y Machi por toda la admiración que siento por ellos, y a mi sobrino Claudio que nos regala vida en la familia.

A mis amigos talentosísimos y generosísimos, sin quienes este trabajo no habría tenido dirección, Héctor Adrián y David Medrero, por todo su apoyo, ánimo, discusiones, clases y luz en este laberinto.

A mis entrañables Javier, Francisco, Jan, Majid, Elías, Enrique San Andrés, Bárbara Origlio a quienes aprecio enormemente y con los cuales he compartido siempre un diálogo fundamental en mi vida.

A Carlos Hugo y María Concepción – mi más profundo agradecimiento –, a Juan José, Jorge Farjat, Lore y Raymundo, Ivonne y Andrés y los nuevos sobrinos, que saben más de mi vida que yo y por toda la amistad que nos une.

A Blanca y Gustavo, Raquel y Fernando, Tere y Raúl, por salvarme la vida siempre y por compartir conmigo la otra mitad de mi vida. Gracias por su amor y por hacerme parte de sus familias.

A mis amigos Mak Galeano, Cacho Galeano y Mario Romo con quienes compartí la música desde nuestra adolescencia y por nuestra gran amistad.

CONTENIDO

	Página.
Programa del Recital.....	1
Introducción.....	3
1. Capítulo I. John Dowland.....	8
1.1 La historia.....	9
1.1.1 Precisiones biográficas.....	9
1.1.2 La monarquía y las Iglesias.....	11
1.1.3 Los Tudor.....	13
1.1.4 Apuntes sobre la cosmovisión isabelina.....	18
1.2 La música.....	22
1.2.1 La música sacra durante la Reforma.....	22
1.2.2 La música vernácula.....	23
1.2.3 La música en las cortes.....	26
1.2.4 La música de John Dowland.....	28
1.3 <i>Fantasia no. 7</i> . Análisis musical.....	30
1.3.1 Transcripción de la <i>Fantasia no. 7</i>	39
1.4 <i>Come Heavy Sleep</i> . Análisis musical.....	42
2. Capítulo II. Benjamin Britten.....	51
2.1 Introducción.....	52
2.2 La historia.....	53
2.2.1 El teatro y la música. La necesidad de una reinención de Inglaterra.....	53
2.2.2 La música inglesa en el siglo XX.....	55
2.2.3 Benjamin Britten.....	57
2.3 <i>Nocturnal After John Dowland, Op. 70</i>	58
2.3.1 Introducción.....	58
2.3.2 El análisis musical.....	60
2.3.2.1 <i>Musingly</i>	62
2.3.2.2 <i>Very Agitated</i>	69
2.3.2.3 <i>Restless</i>	74
2.3.2.4 <i>Uneasy</i>	81
2.3.2.5 <i>March-like</i>	86
2.3.2.6 <i>Dreaming</i>	88
2.3.2.7 <i>Gently Rocking</i>	93

2.3.2.8	<i>Passacaglia</i>	97
3.	Capítulo III. Lennox Berkeley.....	117
3.1	Apuntes biográficos.....	118
3.2	<i>Sonatina, O.p 52</i>	120
3.2.1	Introducción.....	120
3.2.2	El análisis musical.....	121
3.2.2.1	<i>Allegretto</i>	121
3.2.2.2	<i>Lento</i>	130
3.2.2.3	<i>Rondó</i>	134
4.	Capítulo IV. Reginald Smith Brindle.....	144
4.1	Apuntes biográficos.....	145
4.2	<i>El Polifemo de oro</i>	148
4.2.1	Introducción.....	148
4.2.2	El análisis musical.....	148
4.2.2.1	<i>Ben Adagio</i>	149
4.2.2.2	<i>Allegretto</i>	152
4.2.2.3	<i>Largo</i>	158
4.2.2.4	<i>Ritmico e vivo</i>	160
5.	Capítulo V. Carlos Chávez.....	166
5.1	Introducción.....	167
5.2	La historia.....	167
5.2.1	La Restauración de la república, El club filarmónico de México y el Conservatorio de música de la Sociedad Filarmónica Mexicana.....	167
5.2.2	La búsqueda de una expresión de lo mexicano en el modernismo temprano del siglo XIX.....	171
5.2.3	El positivismo. Un primer ejercicio modernista de homogenización cultural.....	173
5.2.4	El Ateneo de la Juventud. La puesta en marcha de una reivindicación estética nacional.....	174
5.2.5	La difusión de la música y la aparición de las primeras figuras del concertismo en el porfiriato.....	177
5.2.6	El centro norte del país. Auge económico y cuna de músicos.....	179
5.2.7	Anotaciones sobre la biografía de Carlos Chávez.....	179

5.2.8	Músicos y muralistas. Una breve comparación.....	182
5.2.9	Carlos Chávez. El arte proletario.....	182
5.3	<i>Tres piezas para guitarra</i>	184
5.3.1	Introducción.....	184
5.3.2	El análisis musical.....	186
5.3.2.1	<i>Pieza I</i>	186
5.3.2.2	<i>Pieza II</i>	193
5.3.2.3	<i>Pieza III</i>	197
	Bibliografía.....	207

**PROGRAMA QUE PRESENTA RINO KARLO TORRES RUATA PARA OBTENER EL
GRADO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA – GUITARRA –**

Fantasía n.7

John Dowland
(1563-1623)

Duración: 4 minutos.

Come Heavy Sleep.

(Voz y guitarra)

Cantante: Katya Reyes.

John Dowland
(1563- 1623)

Duración: 5 minutos.

Nocturnal after John Dowland Op. 70

Benjamin Britten
(1913-1976)

- i. Musingly
- ii. Very Agitated
- iii. Restless
- iv. Uneasy
- v. March-Like
- vi. Dreaming
- vii. Gently rocking
- viii. Passacaglia

Duración: 18 minutos.

Intermedio

Sonatina Op. 51

Lennox Berkeley
(1903-1989)

- i. Allegretto
- ii. Lento
- iii. Rondo

Duración: 11 minutos.

EL Polifemo de Oro

Reginald Smith Brindle
(1917- 2003)

- i. Ben Adagio
- ii. Allegretto
- iii. Largo
- iv. Ritmico e vivo

Duración: 7 minutos.

Tres Piezas para Guitarra

Carlos Chávez
(1899-1978)

- i. Pieza I
- ii. Pieza II
- iii. Pieza III

Duración: 9 minutos.

Duración total: 54 minutos.

INTRODUCCIÓN.

Seguramente el lector se sorprenderá al ojear el programa de obras que comprende este trabajo en dos sentidos, por un lado debido a que cinco de seis obras fueron compuestas por músicos ingleses, lo cual llevaría a una pregunta tan simple como ¿Por qué no se constituyó este trabajo sólo de autores de aquel país? o ¿Qué relevancia podría tener incrustar al final de este programa una obra mexicana por demás poco tocada, si no es que hasta impopular: *Tres piezas para guitarra* de *Carlos Chávez*? Por otro lado, siguiendo la tradición histórica lineal, ¿Por qué inicia éste con una obra del siglo XVI y luego salta hasta el siglo XX? La primera asociación sería pensar que así se hizo a causa de ser, en su mayoría, todos los compositores ingleses. Pero, aún más extraño, ¿Por qué se termina con una obra mexicana escrita en 1923 si las obras previas fueron en su mayoría escritas en la segunda mitad del siglo XX? Estas preguntas tratarán de ser respondidas a continuación.

En efecto, mi primera intención habría sido conformar un programa enteramente de música inglesa debido a mi inclinación o gusto por ésta, el cual se origina hace años, durante el estudio del propedéutico en nuestra Escuela Nacional. En aquel tiempo, tuve en mis manos las partituras de *El Polifemo de Oro* de *Reginald Smith Brindle*. Empezaba mis estudios de armonía y, al leer el primer fragmento de esta obra, me atrapó el sonido, color y rareza de aquel lenguaje, incomprensible para mí en ese momento, y cómo esta obra podía rememorar la poesía de Federico García Lorca. Se trataba de una belleza auditiva que distaba por mucho de las músicas que había tocado y escuchado, así como de los requerimientos técnicos que hasta entonces, como un joven estudiante de guitarra, conocía: velocidad, precisión, resistencia, conducción, etc. Esta música era diferente, era algo nuevo para mí. De ahí en adelante, tuve acceso a música inglesa de la Época de oro isabelina principalmente de los compositores para laúd como John Dowland de quien mucho de este trabajo habla. Asimismo, conocí los estudios para guitarra de Stephen Dodgson y Hector Quine, así como el sistema pedagógico de Reginald Smith Brindle en su serie de libros *Guitar cosmos* y escuché y me interesé por las obras que en este programa de titulación interpretaré.

Cuando llevé a cabo las aproximaciones de este proyecto, descubrí que era necesario incluir alguna obra mexicana. Esto me detuvo a pensar en cómo podría hacer coincidir la inercia de mi propósito con este requerimiento. Recordé haber escuchado las *Tres piezas para guitarra* de *Carlos Chávez* y cómo esa audición me había dejado desprovisto de elementos estéticos si no es que contextuales y

teóricos para entenderla. Sin embargo, esto llamó mi atención. La guitarra poseía en esta obra un carácter estridente y, mediante ese choque de cuartas al ser tocadas las cuerdas al aire de la guitarra, ésta hacía las veces de un resonador que envolvía y, a veces, trataba de vestir y destacar una melodía jamás suave en su disolución, lo cual habría sacado a más de una persona de sus cabales. Hablo de las personas que esperaban de la guitarra, bajo la usanza de aquel tiempo, un sonido dulce, transparente, limpio. Esto resultó indudablemente un parteaguas para mí, que en aquel entonces había sólo entendido la música mexicana como una alegoría que buscaba retomar elementos tradicionales con un lenguaje quizás más prístino y más elaborado como en la música que yo conocía de Manuel M. Ponce. De ahí que esta obra de Carlos Chávez pudiera ser algo más que una simple música evocativa. Por otro lado, entendí lo indispensable del hecho de ser estudiada y ejecutada la música mexicana para cualquier estudiante. Lejos de un sentido nacionalista rancio, esto ayuda a situar al intérprete en una dimensión mucho más profunda del papel tan importante que la música mexicana tuvo en la primera mitad del siglo XX, y que sin este requerimiento exigido a los jóvenes músicos, nuestra música podría pasar desapercibida, en gran medida, por el aún imperante clima europeizante de legitimación de los lenguajes artísticos.

La obra *Tres piezas para guitarra*, se ha dispuesto como la última dentro del programa, la cual escapa así de la línea temporal por dos razones. Por un lado, porque la música inglesa que preside crea un organismo, convive entre sí fácilmente, aclaratoriamente. Se muestran diferentes lenguajes en una paleta de oscuros, quizás correspondientes a un tipo de *Ethos* o *Flema* particular de aquella región del mundo en una sinergia estructurada, mientras que por otro lado, la obra de Carlos Chávez es destellante, con elementos poli-rítmicos y agógicas complejas aunque con un lenguaje pentatónico simple. Sin embargo, este destello no es lucidez, ni claridad, sino cuestionamiento, búsqueda, caos de los imaginarios que deben ser resueltos, inventados, superpuestos por el hombre moderno de principios del siglo XX. Este elemento es la frontera y la unión que busco nombrar.

El eje de correspondencias entre las obras *Tres piezas para guitarra* de Carlos Chávez y *Nocturnal after John Dowland O.p 70* de Benjamin Britten es la búsqueda del origen, la aclaración de la historia, la reconstrucción de referencias a partir de la transformación que el hombre moderno hace de éstas mediante los imaginarios, rupturas y llamamientos lingüísticos y ortográficos de la corriente estética de su tiempo. Benjamin Britten utiliza un elemento tácito que la historia preservó en su literatura musical: la canción *Come Heavy Sleep* de John Dowland utilizándola como génesis

y punto de fuga en una de las obras más complejamente elaboradas en la historia contemporánea de la guitarra, su opus 70, cuyo rasgo más evidente, en la superficie del análisis, es la condensación del tema al final de la última variación. Esta búsqueda emprendida por Britten participa de la necesaria reconfiguración de la identidad en una Inglaterra que, castigada estéticamente por la época victoriana – al menos en lo que a la música respecta – requería de una nueva frescura que diera una cabida ontológica al apabullante modernismo en la aurora del siglo XX. Carlos Chávez, en cambio, mediante las trazas que el Nacionalismo mexicano haría sobre nuestra propia historia, prefiguró lo que un hombre moderno podría oír o lo que debería ser capaz de oír de su pasado, no sólo desde el punto de vista arqueológico y antropológico, sino con las orejas de una sociedad que trataba de librarse del abatimiento decimonónico que no había encontrado referencia alguna en la cuna de su tierra, sino más allá del atlántico. Chávez hace un supuesto en el que busca elementos simples, sonoridades posibles de aquellas épocas, pero no las somete a la falsedad y cristalería corriente – moneda devaluada del idealismo de lo exóticamente bonito y puro – sino que hace oír esa llaneza con los oídos de las máquinas, los oídos de la metralla de la primera revolución del siglo XX.

Paralelamente a este eje de correspondencias mencionado, la *Fantasía n. 7* de John Dowland muestra la gran factura con que este músico realizó su obra para laúd, por lo que el primero de los cinco capítulos de este trabajo está dedicado a él y al análisis de la *Fantasía no. 7* y de la canción *Come heavy Sleep*. Asimismo, se mostrarán algunos aspectos importantes de la historia, de la conformación de una Iglesia separada de Roma, de la cosmovisión isabelina y del auge de la música en sus diferentes correspondencias sociales.

En el segundo capítulo, se enlaza perfectamente debido a que la canción *Come Heavy Sleep* será, como se ha mencionado, el tema que Benjamin Britten tomará como material del *Nocturnal after John Dowland o.p 70*. En este capítulo se habla de la importancia que el teatro y la música tuvieron en la reconfiguración de la identidad inglesa a principios del siglo XX así como de los compositores más importantes del denominado Renacimiento inglés, el cual se da después de un letargo victoriano y en la primera mitad del siglo XX cuando Inglaterra perdería la mayoría de sus colonias. Musicalmente, analizaremos el *Nocturnal after John Dowland, Op. 70* a partir de la Teoría de la

Armonía Axial ampliamente utilizada por Béla Bartók y explicada como sistema por Ernő Lendvai.¹

El tercer capítulo, *Lennox Berkeley*, trata sobre la vida de este compositor y sus influencias por la estética francesa impresionista y, con mayor profundidad, neoclásica. Fue un compositor que asimiló muy bien estos lenguajes en su música y de manera muy especial en su *Sonatina, Op. 51* para guitarra, la cual, además de ser una de las obras por las que Berkeley ha sido más conocido, es un ejemplo representativo de cómo la forma sonata fue usada en la composición para guitarra aún en el siglo XX y aunque, en cuanto a forma pueda considerarse como una obra conservadora, la búsqueda del color en el tratamiento lingüístico es preponderante.

El cuarto capítulo, *Reginald Smith Brindle*, muestra una contraparte lingüística: El Serialismo. Smith Brindle, a diferencia de Berkeley, tuvo su formación en Italia. Fue alumno de Ildebrando Pizzetti, Luigi Dallapiccola y Bruno Bartolozzi. Fue lo mismo compositor que teórico y pedagogo. Escribió en 1966 un libro fundamental de técnica llamado *Serial Composition*. En este capítulo se analiza la obra *El Polifemo de Oro* que, si bien es una obra serial tardía compuesta en el año 1956, es una de las pocas obras seriales escritas para la guitarra, lo que la hace fundamental para el repertorio del instrumento durante el siglo XX. Con esta obra, se amalgama finalmente aquel organismo mencionado líneas arriba. Se obtiene una visión de diferentes compositores y lenguajes; de diferentes tratamientos de la forma en una serie de obras que muestra claramente una cohesión y diálogo entre sí.

El quinto y último capítulo dedicado a Carlos Chávez y a sus *Tres piezas para guitarra*, el cual, además mostrar del análisis musical de la obra, conduce a una exploración histórica en un radio de tiempo de treinta años a partir del nacimiento del compositor en 1899. Es un capítulo que busca ilustrar cómo fue prefigurándose la identidad nacional desde la Restauración de la República hasta treinta años después del nacimiento de nuestro compositor ya en pleno Nacionalismo. Se revisa la importancia de algunos grupos imprescindibles como *Los Filarmónicos*, así como la fundación del *Conservatorio Nacional*, los primeros triunfos en el extranjero de pianistas como Pedro Luis Ogazón (1873-1929) y Ricardo Castro (1864-1907). De igual manera, una mirada al Porfiriismo y

¹ Lendvai, Ernő, *Béla Bartók Un análisis de su música*, España, Idea Books, 2003.

al papel de los músicos durante este arribo al modernismo para luego referirnos al Ateneo de la Juventud, al periodo revolucionario y postrevolucionario, al Vasconcelismo y, finalmente, a la figura de Carlos Chávez como una de las más importantes personalidades de la intelectual y el arte en México.

El lector se percatará de que este último capítulo es tan largo en su extensión como el primero, principalmente cuando se explica el contexto histórico que se ha mencionado. Dicha extensión se pensó como un elemento importante que tratara de reflejar la importancia de México en el llamado “concierto internacional” y lo fue también con el objeto de pormenorizar por qué esta obra, tan vilipendiada por una de las figuras preponderantes de aquel entonces como Andrés Segovia, debe ser revalorada por las nuevas generaciones de intérpretes. La fuerza de esta obra no debería necesitar ser contextualizada – dirían ciertos críticos – porque por sí misma su valor debería ser correspondido. Sin embargo, estas pertinencias son apropiadas debido a ser, en mi opinión, una obra que superó a su tiempo en términos lingüísticos. No olvidemos que lo mismo ocurrió con una buena parte de la obra de Julián Carrillo. ¿Será, tal vez, que aquellas fronteras del talento están aún, cien años después, sin ser descubiertas del todo? Sirva, pues, este ánimo que se exige en nuestra Universidad Nacional para que los músicos que hemos sido formados en ella, nos acerquemos a la música mexicana sin la melancolía que ofrece falsamente la tecnificación y el tiempo. De no haberseme reclamado la incorporación de nuestra música en mi programa de titulación, me habría perdido de la riqueza sin igual que posee.

A manera de una advertencia final para el lector, no se ha hecho un apartado específico de recomendación interpretativa debido a que esto sería redundante. Baste el extenso análisis de cada obra para que cualquier compañero instrumentista que desee aproximarse a esta música obtenga la información pertinente y exhaustiva de este trabajo que le permita, así, los elementos para la mejor interpretación de ésta.

Se ha decidido omitir una conclusión final, por las mismas razones. Cada obra tiene la suya propia.

Rino Karlo Torres Ruata.

Capítulo I

John Dowland

1.1 LA HISTORIA.

1.1.1 Precisiones biográficas.

El lugar de nacimiento de John Dowland es incierto. Thomas Fuller¹ advierte, de acuerdo con los registros de nacimiento de la parroquia de St. Martin in the Fields, que Dowland nació en Westminster en el año 1563. Sin embargo, el historiador irlandés W. H. Grattan Flood² asegura que nació en Dalhey, cerca de Dublín. Además del nombre de su padre, Robert Dowland, se sabe muy poco de su infancia. La información fidedigna de su vida inicia en el año 1580, cuando Dowland contaba con 17 años, momento en que fue enviado a Francia al servicio de Sir Henry Cobham³ y donde se convirtió al catolicismo. Varios años más tarde, en 1583, regresó a Inglaterra toda vez que aquel fue removido de su cargo de embajador. En 1588 fue admitido en la Christ Church de Oxford. A principios de 1590, ingresó al servicio de Henry Noel⁴, quien lo ayudó a tomar parte en dos *entretencimientos* de la Reina en 1590 y 1592, respectivamente. Sin embargo, se considera que su catolicismo le pudo haber causado problemas dentro de la corte ya que no fue aceptado para sustituir a John Johnson⁵, situación que en 1594, lo obligó a regresar al continente y le permitió viajar por Alemania e Italia. La carrera de Dowland estuvo marcada por el fracaso en casa y por haber pasado largas temporadas fuera de Inglaterra. Su cosmopolitismo representa un caso especial entre los laudistas ingleses, a tal punto que su vida y música se consideran más en un contexto europeo que inglés.⁶ Sus constantes diferencias con los sacerdotes ingleses, durante su estancia fuera de Inglaterra, complicaron sistemáticamente su posible regreso. En una carta a Sir Robert Cecil en 1595, Dowland escribió:

*Yo [Dowland] fui un hombre para servir a cualquier príncipe en el mundo, pero yo era un obstinado papista.*⁷

¹ (1608-1661) historiador y miembro de la Iglesia de Inglaterra.

² (1859-1928) compositor, musicólogo e historiador.

³ (1538-1605) figura diplomática preponderante durante el periodo Isabelino. Fue embajador de Inglaterra en Madrid, donde fue instruido para exigir tolerancia religiosa a los residentes y viajeros ingleses en España a fin de que se les respetara la práctica de las formas de la Iglesia de Inglaterra en sus propias casas. Fue embajador en Los Países Bajos y en Francia.

⁴ Cortesano desde 1583, fue un sirviente muy valorado de la reina Isabel I, acaudalado hombre con una destacada habilidad musical.

⁵ (c.1545 – 1594) Fue un laudista inglés, compositor de canciones y música para Laúd en la Corte de la Reina Isabel I. Fue padre del laudista y compositor Robert Johnson.

⁶ Spring, Matthew, *The Lute in Britain. A History of the Instrument and its Music*, Great Britain, Oxford University Press, 2001, p. 108.

⁷ Holman, *Four and twenty Fiddlers*, p. 128, Citado en *Op. Cit. Ídem*.

A pesar de sus disculpas y cartas de lealtad al protestantismo, Dowland regresó a casa sólo para encontrarse con que su patrón y mecenas, Sir Henry Noel, había fallecido. Esta situación lo obligó en 1598, a aceptar un lucrativo puesto como laudista en la Corte de Cristián IV de Dinamarca⁸ donde permaneció hasta 1606, período en que solo realizó visitas esporádicas a Inglaterra. A su regreso a Inglaterra fue laudista de Theophilus Howard⁹, Lord Howard de Walden, y también sirvió a Lord Hudson puestos que le serviría de trampolín para que en 1612, recibiera una posición como laudista real inglés en la corte de Jacobo I en el lugar que ocupaba Richard Pike. Su nueva posición le otorgó, finalmente el reconocimiento a su fama y solventó la injusticia que había sufrido. Permaneció en esa posición de enseñante y músico hasta la década del 1620.¹⁰

La religiosidad de Dowland lo condujo a contribuir en *The Whole Booke of Psalmes* (1592) de Thomas East¹¹ y a escribir algunas canciones espirituales impresas en *The Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* (1614) de Leighton, de entre las cuales, *An heart that's broken and contrite*, es especialmente conmovedora.¹² Por otro lado, su música para laúd puede dividirse en tres grandes categorías similares a algunos de los principales tipos de música para *consort* de violas: fantasías, danzas (pavanas, gallardas, almains y jigas) y arreglos de canciones populares y tradicionales.¹³ Sus obras más importantes son *First book of ayres for voice & lute* (1597), *Second book of ayres for voice & lute* (1600), *Third book of ayres for voice & lute* (1603), *Lachrimae or seven tearese* (1604), *A Pilgrims Solace – a colletion of works for voice and lute* (1612).

El temperamento melancólico de Dowland representó una parte del carácter isabelino de la época. Su lema era: “Semper Dowland, semper dolens” y esta tristeza fue claramente sublimada en un gran número de canciones como *In darknesse let me dwell* (de *A Musicall Banquet*, Londres, 1610, de Robert Dowland), *Sorrow, sorrow stay* (de *Second Booke of Airs*, Londres, 1600).¹⁴ Hay evidencias que sugieren que recibió su último pago de la corte el día 20 de enero de 1626, días antes de su muerte y de fue enterrado en at St Ann's, Blackfriars, Londres, el 20 de febrero.

⁸ (1577-1648) fue coronado a los once años en 1588. Participó en La Guerra de los Treinta Años en contra de los católicos y en apoyo de los protestantes.

⁹ (1584-1640) Noble inglés y político.

¹⁰ *Cfr. Op. Cit.*, Nota 6, pp. 108 y 109.

¹¹ (154?- 160?) Impresor inglés especializado en música. Publicó igualmente obras Católico-Romanas como Misas de William Byrd, y relevante música secular como la colección de madrigales *Musica Transalpina*, en 1588.

¹² Wilson, Christopher, en Lathan, Alison (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 485.

¹³ Walter Hill, John, *La Música Barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Ediciones Akal, 2008, p.185.

¹⁴ *Op. Cit.* Nota 12. *Ídem.*

1.1.2 La monarquía y las Iglesias.

Después de la caída del Imperio Romano en el siglo V (n.e.) la monarquía fue la forma predominante de gobierno en Europa, como lo precisa el investigador John Walter Hill:

Aunque durante el Renacimiento surgieron en Italia republicas gobernadas por consejos con un importante componente gremial-mercantil, a comienzos del siglo XVII prácticamente todas habían sido remplazadas por monarquías.

Hasta finales de la Edad Moderna, la nobleza, incluidos los monarcas, representó la clase privilegiada en todos los lugares de Europa. Aunque los nobles constituían sólo un uno o dos por ciento de la población europea durante el siglo XVII, este grupo relativamente pequeño patrocinó prácticamente toda la actividad artística fuera del – y también la mayor parte dentro del – ámbito religioso.¹⁵

A pesar de la existencia ya centenaria de algunos parlamentos en Europa, como el del inglés, el Absolutismo imperante, de carácter feudal, dirigió a las monarquías al periodo más bélico en la historia de Europa durante el siglo XVII. Continuas guerras entre los reinos de España, Francia, Inglaterra, el Sacro Imperio Romano y Los Países Bajos fueron el ambiente general de aquel entonces.

A manera de síntesis sobre los estallidos de aquel siglo, Walter Hill resume:

El conflicto más largo y sangriento del periodo, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), enfrentó al Sacro Imperio Romano, España, Polonia, y los nobles alemanes católicos por un lado, con Francia, Dinamarca, Suecia, los Países Bajos y los nobles alemanes protestantes por el otro. [...] Además, en Inglaterra (1642-1649) y Francia (1648-1653) estallaron importantes guerras civiles que intentaron en vano revertir la tendencia hacia la monarquía absoluta. La guerra civil inglesa fue la causa de la decapitación de Carlos I y llevó a la creación temporal de una Commonwealth (1649-1660) durante la cual no hubo rey de Inglaterra.¹⁶

¹⁵ *Op. Cit.* Nota 13. p. 21.

¹⁶ *Ibíd.*, p.23.

El catolicismo caminaba de la mano de la monarquía. Los cristianos en la Europa occidental reconocían al papa como la máxima autoridad representativa de dios. Se había inspirado en los gobiernos feudales y, en comparsa con la monarquía absolutista, reclutaba a sus cardenales, obispos, sacerdotes, etc. de las filas de la nobleza misma. Así, la monarquía era percibida como un reflejo del reino celestial y se consideraba que su aceptación era necesaria para la salvación del individuo.¹⁷

Martín Lutero (1483- 1546) fraile agustino alemán, se reveló ante el catolicismo en una visita realizada a Roma en 1511 debido principalmente a la venta de indulgencias, que permitía a la gente adinerada eludir las consecuencias de sus pecados donando dinero a la Iglesia.¹⁸ Asimismo, su matrimonio con Catalina de Bora en 1525 signó la necesidad de un cambio radical en el modelo sacerdotal. En 1517 Lutero redactó una carta detallando noventa y cinco tesis teológicas que cuestionaban la autoridad del papa. Este sacudimiento fue muy bien aprovechado por príncipes regionales que, adoptando esta crítica luterana, confiscaron tierras monásticas al reducirse considerablemente el poder de la Iglesia. A diferencia del catolicismo cuyos servicios eran siempre en latín, para los luteranos era esencial leer la Biblia y escucharla explicada en su propio idioma. Como consecuencia del cambio a las lenguas seculares impuesto por los protestantes durante el servicio religioso, la música jugó un papel importante en los servicios de sus iglesias debido a la fuerza que daba a los textos. Fue así como los campesinos y ciudadanos alemanes y escandinavos abrazaron el luteranismo ya que se adecuaba a los valores de la clase media y trabajadora.¹⁹

Lutero fue seguido por otros reformadores religiosos como Juan Calvino (1509-1564), quien asumió la dirección religiosa en Ginebra, Suiza, región ya convertida al protestantismo. El calvinismo dio origen a la religión puritana en Inglaterra, a la Iglesia presbiteriana en Escocia y en el Nuevo Mundo, a los hugonotes en Francia, a la Iglesia reformada en los Países Bajos y a la Iglesia calvinista en algunos lugares de Alemania.²⁰

A diferencia del luteranismo, en donde la música fue utilizada en los servicios, los calvinistas dieron un vuelco hacia el puritanismo. Debido a la creencia de que la vida de la gente estaba predestinada por Dios mucho antes incluso de su nacimiento, la actividad humana no podría cambiar en nada su destino, lo cual condujo a un rechazo del lujo, el comportamiento mundano, las imágenes religiosas y las formas elaboradas de música religiosa.²¹ Si bien el arte usado por la Iglesia católica busca educar y homogeneizar al cristiano común, y los renacentistas buscaban

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Ídem.*

además tender puentes a través de las imágenes profanas con el nuevo individuo, los calvinistas rechazan ambas formas en el arte. La pintura se vuelve para ellos no en un ejemplo escolástico, sino en una mera forma de belleza que debe ser guardada en el seno burgués para su colección y comercio.

La Iglesia católica tuvo que combatir la extensión de la Reforma protestante. Así, en el Concilio de Trento (1545-1563) se estableció la política de la Contrareforma, se redefinieron las prácticas y con ánimo renovado se puso énfasis en la enseñanza y la predicación. Se impulsaron nuevas órdenes religiosas como la Compañía de Jesús (1540) o los oratorianos de san Felipe Neri (1612), órdenes que usaron los sermones con adornos retóricos, el teatro de boato, los nuevos estilos dramáticos de música y artes visuales, a fin de comunicar su mensaje especialmente a los jóvenes y a la nobleza.²²

Esta explicación sobre la circunstancia de las luchas internas de la cristiandad durante la vida de Dowland, resulta importante para aproximarnos al compositor católico en la Inglaterra reformada que lo recibía ocasionalmente con todas las dificultades posibles; del mismo modo, nos acercamos a un músico cosmopolita que trabajó en las cortes en los territorios más convulsos del siglo XVII europeo.

1.1.3 Los Tudor

Enrique VIII

Fue durante el reinado de los Tudor (1485-1603) que Inglaterra iniciaría su transformación en una potencia colonial, tanto por su fuerza marítima y militar, y, paralelamente, tendría un gran esplendor artístico, por la cual ese período es también llamado el Renacimiento Inglés. El primer rey de la Casa Tudor fue Enrique VII (1457-1509) que se casó con Elizabeth de York (1466-1503). Su reinado transcurrió de 1485 a 1509. De este matrimonio nació Arturo, heredero a la corona inglesa, quien se casaría en 1501 con Catalina de Aragón (1485-1536), hija menor de los reyes católicos, pero muere unos días después de haber desposado a Catalina y los padres, deseosos de mantener los vínculos reales entre España e Inglaterra, deciden que su segundo hijo, Enrique VIII (1491-1547) tome por esposa a Catalina. Este hecho obligó a los reyes a una primera serie de trámites tortuosos con la Iglesia en Roma para obtener una dispensa papal y poder, entonces, llevar a cabo el matrimonio. Finalmente, luego de la muerte de su padre, Enrique VIII es coronado en 1509 y Catalina, tras varios abortos, logra dar a luz a María (1516-1558). Pero la preocupación de Enrique

²² *Ibid.*, p.30.

por tener un varón que lo sucediera se manifestó en la pérdida de interés hacia Catalina y, al mismo tiempo, por un nuevo interés en la joven Ana Bolena (1501-1536). Decidió divorciarse y para lograrlo, envió a un embajador a Roma para recibir del propio papa la ansiada dispensa, la cual, a pesar de las negociaciones le es negada. En aquel entonces, la familia de Catalina tenía la mayor influencia posible sobre Roma, hecho que complicó, con confusiones y esperas prolongadas, la respuesta del papa. Ante la negativa, Enrique VIII declaró loca a Catalina de Aragón y rompió relaciones con Roma para poder deshacerse de su esposa y volverse a casar. La decisión del rey de Inglaterra causó grandes interrogantes y confusión en la población: ¿Debía seguir a su rey o serle fiel al líder espiritual en Roma? No podemos dejar de lado la gran influencia que Italia tenía sobre Inglaterra en términos culturales, políticos y religiosos. Walter Hill explica esta ruptura de la siguiente manera:

La Iglesia de Inglaterra, aunque creada bajo la influencia de la Reforma luterana, se independizó de Roma más por razones políticas que por razones religiosas. Cuando el rey Enrique VIII no pudo persuadir al papa Clemente VII para que declarara nulo su matrimonio con Catalina de Aragón, revocó la autoridad del papa sobre el clero inglés, y en 1534 fundó la Iglesia de Inglaterra, cuya cabeza era el propio monarca. Los monasterios ingleses se clausuraron, el rey se apropió de sus tierras y los servicios eclesiásticos se comenzaron a celebrar en inglés en lugar de en latín. Sin embargo, la Iglesia de Inglaterra mantuvo muchos aspectos de la religión católica, tales como el sacerdocio y las formas de culto.

[...]

La Iglesia de Inglaterra comprendía tanto un ala de inclinación protestante, que atrajo a los plebeyos de tendencia política parlamentaria, como un contingente más ortodoxo asociado con la nobleza y los políticos monárquicos. Sólo los protestantes ingleses radicales – puritanos, presbiterianos, congregacionalistas, baptistas y cuáqueros apoyaron la fundación de iglesias separadas. En el siglo XVII, estos protestantes separatistas no aprobaron el uso de música elaborada en los servicios religiosos.²³

Enrique VIII tuvo oportunidad de enriquecerse enormemente al retirar a Roma del poder de la Iglesia en Inglaterra. Gracias a la disolución de monasterios desde 1536 hasta 1540, el rey

²³ *Ibíd.*, p. 29.

recompensó a sus súbditos. Las tierras se vendieron y con esto aquietó las voces disidentes. Sin embargo, esto afectaría sensiblemente a la música. Los monasterios eran proveedores de educación musical, preparación instrumental y composición. Muy pocas capellanías sobrevivientes a los actos de disolución de 1545 y 1547 lograron mantener sus funciones educativas²⁴. Sin embargo, según explica Walter Hill, paralelamente a esta devastación de la música con fines religiosos, se desarrolla la música cortesana, doméstica, de gran calidad que formaría parte de la vida cotidiana:

*En Inglaterra se estableció un conjunto de instrumentos de la familia del violín tan pronto como en Italia. En 1540, el rey Enrique VIII llevó a una compañía de seis intérpretes de instrumentos de cuerda de Venecia, la mayor parte de cuyos integrantes era de familias judías sefardíes expulsadas de España y Portugal en la década de 1490. [...] Los primeros seis violinistas de la corte de Enrique VIII trabajaron durante un periodo prolongado, y sus descendientes hasta la cuarta generación heredaron ese puesto y continuaron integrando el consort de violines durante la mayor parte del siglo XVII.*²⁵

De esta manera, en Inglaterra la música ejecutada de manera grupal es llamada *consort* y será, desde este tiempo y durante los siglos XVII y XVIII, la música más comúnmente tocada en el reino. Era música realizada por un grupo de instrumentistas o cantantes. Durante la época isabelina, uno de los *consorts* más comunes era la combinación de viola alta o violín, flauta o flauta de pico, viola de bajo, laúd, sistro y bandorra. Esta música era interpretada en las cortes y, debido a la popularidad de las violas en Inglaterra, se puede decir que un gran número de músicos aficionados la tocaba. Asevera Walter Hill, que muchos escritos de la época nos informan que los instrumentos de la familia del violín eran considerados adecuados para los profesionales, mientras que las violas eran más cultivadas por los nobles aficionados.²⁶ Del mismo modo sabemos que el laúd fue tocado por las sucesivas esposas de Enrique VIII, Ana Bolena²⁷ podía tocarlo y hacerse acompañar por él. Siempre rodeada de excelentes músicos, su cercana relación con el virginalista Mark Smeaton, la llevó a serias acusaciones de infidelidad de las que Enrique se valdría, entre otras tantas, para divorciarse de ella y ordenar su decapitación. Lo mismo pasó a la quinta esposa de Enrique,

²⁴ Caldwell, John, en Lathan, Alison (coord.), Diccionario Enciclopédico de la Música, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 767.

²⁵ *Op. Cit.*, nota 13, p. 180.

²⁶ *Ibid.*, p. 181.

²⁷ (1501/07- 1536) segunda esposa de Enrique VIII, madre de Isabel.

Catarina Howard²⁸, que estudió el laúd desde la edad de catorce años y a quien el rey llevaría a juicio y sería decapitada tras las sospechas de haberlo engañado con su maestro de laúd Henry Manno. ²⁹ Esto muestra irónicamente cómo el desengaño amoroso – pretexto para el divorcio –, la música y la necesidad de una Iglesia siempre a favor del rey, fueron indispensables para la monarquía de aquel tiempo. Pero esta tradición del laúd había iniciado mucho antes, durante el reinado de Enrique VII, quien mandó traer a un grupo de laudistas italianos para formar parte de su corte. El más importante de estos fue Juan Pedro de Brescia a quien el rey otorgó un salario de 300 ducados anuales por tocar el laúd. Otro laudista muy importante fue el gran Alberto da Ripa, uno de los más virtuosos de aquella época, el cual visitó Inglaterra en 1529. ³⁰ Esto muestra cómo la música secular en la corte gozaba de prestigio y era bien conocida y demandada por los Tudor.

María Tudor

A la muerte de Enrique VIII en 1547, su único descendiente varón se convirtió en Eduardo VI, primer rey protestante de Inglaterra, el cual reinaría durante su infancia de 1547 a 1553 con la ayuda de un consejo de regencia estipulado en el testamento de su padre. Le siguió en el trono la primera hija de Enrique VIII, María, quien había perdido el título de princesa de Gales debido al divorcio de los padres. Se convirtió así en la reina María I y reinaría entre 1553 y 1558. Ella era católica y se casó con Felipe II de España, feroz defensor de la Iglesia de Roma, así María Tudor trató de restituir el catolicismo en Inglaterra y de fortalecer los lazos con España. Aunque su reinado duró sólo cinco años, condenó a casi trescientos religiosos disidentes a morir en la hoguera en las Persecuciones Marianas durante el intento de devolver al papa la autoridad sobre Inglaterra. Sin embargo en la música, debido a los esfuerzos por restituir el rito católico, la composición polifónica se promovió. Se considera que gran parte de la obra latina de Tallis, Sheppard, Tye, William Mundy y Robert White ocurrió en su reinado aunque continuó ya entrado el periodo isabelino. Se compusieron motetes basados en salmos, los cuales representaron una posición neutral entre el catolicismo y el anglicanismo. ³¹ María muere sin descendencia y la corona sería heredada por su hermana Isabel, hija de Ana Bolena.

²⁸ (c.1522-1542) prima de Ana Bolena. Acusada de adulterio y asesinada. La cuarta esposa del rey había sido Ana de Cleves (1515-1557) y la sexta y última esposa del rey sería Catalina Parr (1512-1548).

²⁹ *Op. Cit.*, nota 6, p. 56.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ *Op. Cit.*, nota 24, p. 768.

Isabel

Isabel I sería finalmente la reina que más tiempo permanecería en el trono (de 1558 a 1603) y quien lograría el esplendor de Inglaterra en los ámbitos cultural, político y del poder colonialista. Al saber que Isabel, la hermana de María Tudor, sería la próxima reina, Felipe II trató de acercarse para pedirle matrimonio pero Isabel rechazó la propuesta. Era un momento difícil por la gran presión de los reinos católicos vecinos, Inglaterra estaba comprometida con España y tenía que apoyarla durante la guerra con Francia. Esto no hizo nada fácil el arribo de Isabel a la Corona. Escocia era católica y María Estuardo³² buscaba con Francia hacer caer a Inglaterra. Isabel se encontraba rodeada, sin embargo, dejó en claro que no sucumbiría ante las intenciones continentales que buscaban la entrega de Inglaterra al papa. Rechazó el encuentro que María Estuardo quiso tener con ella y exigió a Francia que dejara de apoyar a Escocia mediante el tratado de Edimburgo en 1560 con el cual se retiraron las tropas francesas de aquellas tierras e impulsó a John Knox³³ para difundir el protestantismo en Escocia.

El poder económico isabelino estuvo resguardado principalmente por la armada y la marina. Mientras se libraban diversas guerras dentro del continente, Inglaterra asaltaba en el Atlántico las rutas marítimas de los españoles y franceses. A causa de esto y de una segunda y fallida propuesta de matrimonio por parte de Felipe II a Isabel, el rey español decidió firmemente atacar Inglaterra. Felipe creó “La Armada Invencible” para poner fin a los saqueos hechos por los piratas ingleses. Ésta partió de Lisboa en 1588 con dirección a Holanda donde la esperaba su ejército para atacar Inglaterra, pero los barcos ingleses derrotaron a los galeones españoles y los pocos que se salvaron, regresaron totalmente apabullados. Con esa derrota Inglaterra impuso su supremacía marítima y se convirtió en una potencia económica y colonialista. Tras este éxito, los corsarios Francis Drake y John Hawkins incursionarían militarmente en los territorios del Caribe español en 1595. Ya un poco antes, en honor de la reina virgen, se habría fundado en América del Norte la colonia Virginia en 1584. Las riquezas aumentaban considerablemente y se constituyó la Compañía Británica de las Indias Orientales en 1600.

Después de la anterior revisión de las tremendas luchas por el poder dentro y fuera de Inglaterra, en el siguiente apartado, nos detendremos en algunas de las principales ideas e influencias que conformaron la cosmovisión del mundo y de los individuos isabelinos.

³² (1542-1567) reina de Escocia. Coronada en 1543 con menos de un año de edad.

³³ (1514-1572) sacerdote escocés, líder de la Reforma protestante en Escocia y fundador del presbiterianismo.

1.1.4 Apuntes sobre la cosmovisión isabelina.

Si bien Isabel I reinó de 1558 a 1603, los historiadores consideran que la época isabelina se extiende hasta pasada la muerte de Jacobo I de Inglaterra, VI de Escocia en 1625. Esta temporalidad explica que dicha época corresponde más al florecimiento de las artes, del teatro, la literatura y las ideas que a las fronteras calendáricas de los reinados.

El primero de dos estudios que nos ayudan, en el presente texto, a situar las principales ideas isabelinas es el de la historiadora Frances A. Yates en *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*. En este análisis elucida los textos del escritor isabelino en relación a la magia, al hermetismo rosacruz, a la reforma imperial de los Tudor. Pero recurre, en su introducción, a una serie de ensayos previos que habrían sido publicados en uno de sus libros anteriores *Astrea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*. En este libro explica el imaginario isabelino convertido en una defensa, expiación y política a seguir por Isabel: la reforma imperial.³⁴

*La reforma tudor [...] permitió a los propagandistas de esa reforma recurrir a las tradiciones y al simbolismo del imperio sacro para glorificar a la reina. La imagen de ésta como Astrea, la virgen justa de la reforma imperial, se mezcló durante su reinado al complejo simbolismo [...] que incorporaba al imperialismo religioso la leyenda de que los Tudor descendían de los troyanos. Esta propaganda familiarizó al público con el procedimiento de representar con una mujer a una Iglesia y un Estado purificados.*³⁵

El culto de esta virgen imperial se manifestaba en cada aniversario de su ascensión al trono en festividades caballerescas en las cuales se refrendaba la castidad como símbolo de la pureza de la nueva iglesia reformada.³⁶ Paralelamente, la influencia esotérica del filósofo, teólogo y mago italiano Giordano Bruno³⁷, quien enseñó en Oxford y logró publicar en Inglaterra su filosofía del heliocentrismo, fue vasta y fundamental. Permeó en la obra de Shakespeare y del poeta Philip Sidney.³⁸ EL centro del pensamiento esotérico isabelino fue el inglés John Dee³⁹, un mago formado

³⁴ Yates, Frances A., *Astrea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres y Boston, Routledge & Kegan Paul, 1974.

³⁵ Yates, Frances A., *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición 2001, pp. 13-14.

³⁶ *Ibid.* p.15.

³⁷ (1548-1600) napolitano. Escapó de la inquisición de Roma. Estuvo en la Suiza calvinista, en Francia y tuvo gran auge en Inglaterra. Murió en la hoguera.

³⁸ (1554-1586) influyente poeta isabelino. Sentó las bases de la crítica literaria en Inglaterra.

³⁹ (1527-1608/09) matemático, astrónomo, consultor de Isabel I.

en la filosofía oculta de Agripa cuyo pensamiento influiría desde la reina hasta el último habitante de Inglaterra.⁴⁰ Además, Dee sentó las bases de la navegación e hizo mucho por la expansión imperial, por las políticas de Estado y el comercio.

Por otro lado, hay estudiosos que consideraron la época isabelina como un periodo de una tendencia más secular gracias al cual se logró un auge intelectual que permitió el avance imperialista colonial, mercantil y estético de Inglaterra. A continuación, en el segundo estudio que esboza la mentalidad de este periodo, se muestran algunos criterios que E. M. W Tillyard⁴¹ considera en su libro *The Elizabethan World Picture*. Interesa la manera en que él advierte que los isabelinos no eran tan seculares como se cree por lo que coincide en cierta manera con el análisis de Yates, pero añade el conflicto de cómo compaginar esta cosmovisión del hermetismo medieval con los avances del humanismo renacentista.

Aún se piensa [en 1943] en la época de Isabel como en un periodo secular entre dos violentos brotes de protestantismo, periodo en el cual el fanatismo religioso estuvo lo bastante aquietado para permitir al nuevo humanismo dar forma a la literatura inglesa. [...] tal quietud fue precaria y [...] los puritanos se mantuvieron siempre en estado de alerta. Pero el mayor hincapié se ha hecho en las instituciones de la reina, en los viajes de descubrimiento y en el brillo externo de la vida isabelina. [...] No nos dicen que la reina Isabel tradujo a Boecio, que Raleigh fue teólogo además de descubridor y que los sermones formaban parte tan importante de la vida del isabelino común como las peleas de osos contra perros.⁴²

Se advierte ya en estas líneas el surgimiento de Inglaterra como una potencia independiente de la sombra de Roma, pero al mismo tiempo, prefigurada por los rigurosos cuadros de una mentalidad medieval que debía sublimarse a través de la nueva Iglesia cuyo arquetipo central sería encarnado por la reina misma.

Comúnmente tildada de primitiva por los renacentistas, se consideraba a Inglaterra rezagada en el arte y la filosofía en comparación con Florencia. Sin embargo, Inglaterra siempre supo hacerse de lo

⁴⁰ *Op. Cit.* nota 36, p. 18.

⁴¹ Eustace Mandeville Wetenhall Tillyard (1889-1962) británico y catedrático de literatura clásica en el Jesus College de Cambridge.

⁴² Tillyard, E.M.W, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus Ltd., 1943. *La Cosmovisión isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 13.

mejor de Italia como vimos líneas arriba al hablar de Bruno o de los laudistas italianos como di Brescia. Tillyard manifiesta el humanismo renacentista en estas líneas del Hamlet de Shakespeare:

*¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades!
En su forma y movimiento, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido
a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El
arquetipo de los seres!⁴³*

Esto, afirma Tillyard, se ha tomado por una de las grandes versiones inglesas del humanismo renacentista, básicamente cierto en los modos isabelinos de pensamiento en general.⁴⁴ Sin embargo, las conexiones con los imaginarios medievales persistirán en el isabelino:

En cuanto a la propia cosmovisión, podemos decir sin vacilar que aún era sólidamente teocéntrica y que era una versión simplificada de un cuadro medieval mucho más complejo. Ahora bien: la Edad Media derivó su cosmovisión de una amalgama de Platón y el Antiguo Testamento, inventada por los judíos de Alejandría y vivificada por la nueva religión de Cristo. A diferencia del paganismo (aparte del platonismo y de algunos cultos de misterio), era teocéntrica, y a semejanza del platonismo y de otros cultos teocéntricos, estaba perpetuamente sometida a las exigencias conflictivas de este mundo y de otro.⁴⁵

A pesar de la prefiguración del hombre claramente expresada en Shakespeare o Milton, la vieja idea de la renuncia del mundo y del unívoco destino divino, existía. Ideas como la manera de actuar de acuerdo con la posición de los planetas, o de la profanación indecente de orar a Venus en una hora propicia para Mercurio, eran entendidas como arcaísmos, quizás ridículos, pero el isabelino no creía en desafiarlas. El protestantismo fue una selección y simplificación de lo que ahí había estado todo el tiempo. El universo, desde el punto de vista esotérico, seguía siendo el orden.⁴⁶

Para Tillyard, el isabelino era un hombre que mantenía la inercia medieval en su pensamiento, pero que demandaba al mismo tiempo la necesidad de rehacerse espiritual y estéticamente sin que esto alterara el orden anterior. Su sincretismo versó más en cómo tratar de que embonaran las historias, y sobre la acerca del problema de cómo insertar la revolución del pensamiento sin irrumpir en los imaginarios anteriores a los que se debía. Tillyard explica que se ha mostrado que el isabelino culto

⁴³ Tillyard citando a Hamlet, *Ídem*.

⁴⁴ *Ibíd.*, p.14.

⁴⁵ *Ibíd.*, p.15.

⁴⁶ *Ibíd.*, p.18.

disponía de abundantes libros en lengua vernácula para instruirse en la astronomía copernicana, pero que a él le desagradaba alterar el viejo orden aplicando este conocimiento.⁴⁷

El orden cósmico era el ideal de los isabelinos. Ellos creían en un orden divino que animaba al orden terreno, les aterraba la idea de trastornarlo y les horrorizaban las muestras visibles de desorden que pudiera indicar tal trastorno.⁴⁸ Esto se expresa constantemente en Hooker y Shakespeare.

Por más reformados que fueran, en los isabelinos no predominaba la vida de Cristo tanto como el esquema ortodoxo de la revuelta de los ángeles malos, la creación, la redención, la tentación y caída del hombre, la reencarnación: El paraíso perdido de Milton.⁴⁹

Para Tillyard la gran época isabelina dura un cuarto de siglo, de 1580 a 1605, donde la eminencia de los mejores escritos isabelinos muestra la seriedad y pasión con que se contempló la gama del universo. Expresa que los mejores escritores fueron Spenser, Sidney, Raleigh, Hooker, Shakespeare y Johnson, los cuales siguieron la cosmovisión medieval de la manera en que fue modificada por los Tudor y los une en un bloque completo de la literatura isabelina.⁵⁰

Paralelamente a los imaginarios de la literatura, el teatro y el hermetismo, la sociedad inglesa en términos más comunes y corrientes asimiló el humanismo renacentista como una moderna forma de sociabilidad. Trató de asirse a ciertos códigos de estilo como el de *Gentlewoman's companion* a partir de 1570. Con la influencia de una victoriosa reina virgen, estos compendios de buenas maneras marcarían la sociabilidad femenina moderna y tratarían de enseñar las habilidades de civilidad que normarían la práctica social. Se aprendía cómo gesticular, moverse, actuar, escuchar, pensar y responder.⁵¹ La única manera de sobrellevar todos los pesos: la configuración medieval, la castidad, una nueva Iglesia, el expansionismo miliar, etc. era reducir todo a saber sonreír propiamente mientras se caminaba descalzo en un patio lleno de clavos.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.20.

⁴⁸ *Ibíd.*, p.32.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.36.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.176.

⁵¹ Withington, Phil, *Society in Early Modern England. The Vernacular Origins of Some Powerful Ideas*. Cambridge, Polity Press, 2010, pp. 198-199.

1.2 LA MÚSICA.

1.2.1 La música sacra durante la Reforma.

Walter Hill advierte que debido a la prácticas puritanas de Inglaterra en el inicio del siglo XVII, había una oposición al teatro y a la música sacra, que la música culta representaba un hilo relativamente delgado en el tejido social y cultural inglés y que, además, la música estaba condicionada por la aparición y declive de diversas influencias extranjeras como alemanas, francesas e italianas.⁵² La música sacra católica era, como se explicó antes, apabullantemente mayor, de gran factura y satisfacía las necesidades propagandísticas de la Iglesia. La música sacra inglesa, en cambio, tuvo un papel menor ya que, ciertamente, la riqueza musical inglesa residía más en la secularidad y el divertimento.

Una reciente obra que analiza a profundidad el papel de la música en la sociedad del llamado temprano modernismo inglés es *Music and Society in Early Modern England* de Christopher Marsh. En ella, se explica que los i protestantes nglese de la mitad del siglo XVII objetaron fuertemente lo que ellos percibían como una sobre-elaboración dentro de la música coral sacra. Cranmer,⁵³ en una famosa carta de 1544 declaró que los principios de la música eclesiástica debían basarse en lo vernáculo: “*En mi opinión, la canción que debe ser compuesta no debería estar llena de notas, sino, tanto como sea posible, de una sílaba por nota para que pueda ser cantada devota y distintivamente*”.⁵⁴ Al proclamarse el Anglicanismo, se editó el *Book of Common Prayer*⁵⁵ en 1549 y se hizo traducir la Biblia al inglés a la nueva manera inglesa. Sin embargo, al no haber los ajustes pertinentes para la ejecución de la música en este libro, muchos coros trataron de adaptar la música a los nuevos textos, lo cual significó un gran esfuerzo por mantener las tradiciones corales locales en las parroquias.⁵⁶ Estos arrojos no eran suficientes para desestimar la caída de las parroquias en ruinas financieras, por lo que el entrenamiento musical se devastaba. Las parroquias que lograban sobrevivir esperaban que los músicos que en ellas laboraban se retiraran o se hicieran contratar por la aristocracia y los lugares vacantes no se remplazaban.⁵⁷

⁵² *Op. Cit.*, nota 13, p. 179.

⁵³ Thomas Cranmer (1489-1556) Arzobispo de Canterbury por Enrique VIII.

⁵⁴ Marsh, Christopher, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 400.

⁵⁵ Libro fundacional del Protestantismo que incluía los textos de las oraciones oficiales en inglés. Producido por primera vez en 1549, revisado en 1552, 1559 y 1662.

⁵⁶ *Op. Cit.* nota 54, *Ídem*.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 403.

El canto de los salmos fue un intento que apelaba a las discusiones de Cranmer en torno a la música en el ánimo luterano de ser ésta vehículo emocional y de comunicación y comprensión de la doctrina. Sin embargo, las melodías de los salmos no resultaban “pegajosas” a los feligreses. No eran melodías muy accesibles a pesar de que, en las publicaciones isabelinas, hubo una gran cantidad de sustituciones y alteraciones melódicas que buscaban facilitarlas. En 1570 se incluyeron sesenta y siete melodías, el máximo total de ellas, pero no eran suficientes para todos los salmos, así que se repetía la misma melodía para varios de ellos. Las melodías eran predominantemente de ocho líneas en las que se ajustaban dos versos de un salmo. Muchas de ellas no mostraban una buena conducción ni dirección. Eran difíciles de recordar y de gustar. Consecuentemente, nunca alcanzaron una popularidad en las primeras décadas del reinado de Isabel.⁵⁸

Un nuevo brío se dio cuando en la Royal Chapel y en los principales establecimientos de Londres llegó a ser aceptado un estilo de escritura más elaborado que explotaba la colocación del coro anglicano a ambos lados del presbiterio, conocidos respectivamente como *decani* y *cantoris*. Esta forma alentó tanto la escritura antifonal como una manera más rica de abordar la música vocal. El uso del órgano con fines de acompañamiento (a pesar de las objeciones de los puritanos contra el instrumento) permitió el desarrollo del *verse anthem*, en el que se alternaban solos acompañados con secciones corales. Sin embargo, en las provincias, tales ideas no siempre fueron factibles y en los rituales públicos el sentimiento puritano alentó el uso de salmos métricos y el canto al unísono.⁵⁹

1.2.2 La música vernácula

El canto

Entre la gente más pobre del campo, el canto era la forma más asequible de recreación. En un nivel básico, la gente cantaba baladas y otras canciones, a veces a una sola voz y otras en pequeños grupos. En 1595, el sabataro Nicholas Bownde se alarmaba por el creciente entusiasmo con el que los “pobres esposos” cantaban baladas durante el esparcimiento en vez de salmos.⁶⁰

⁵⁸ *Ibíd.* p. 412.

⁵⁹ *Op. Cit.* nota 24, p.768.

⁶⁰ *Op. Cit.* nota 54, p. 188.

El *Ale-house*, un tipo de canto común en las casas, provocaba disputas entre vecinos por el escándalo de tales canciones, inclusive hay registros de prohibiciones que tuvieron que hacerse a personas por cantar a altas horas de la noche mientras se bebían cervezas y jugaban cartas.⁶¹

En contraste, las *lullabies* eran cantadas por las mamás y formaban parte de una compleja tradición hogareña que llegó a ser bastante sofisticada en sus composiciones. Asimismo, los *Rounds* eran más desafiantes en términos musicales porque requerían que un cantante sostuviera su parte ante las líneas melódicas de otros.⁶²

Otra forma vocal común fue el *freemen's song* o también conocido como *three-men's song* que fue muy practicada entre grupos de zapateros y sastres. En esta forma había una improvisación armónica en dos partes alrededor de una bien conocida melodía. Según Thomas Deloney, cualquiera que no pudiera sostener su parte en una *three-men's song* debía pagar una multa por su insuficiencia y se le tomaba por un potro tonto.⁶³

La balada.

Las baladas estaban por todas partes. Si un gentil puritano esperaba escuchar el sagrado sonido de un salmo, escuchaba a cambio una balada que narraba una historia sexual o sensacionalista.⁶⁴ Las prácticas morales de la época expresaban un ideal que no interfería al momento del canto de estas baladas. La gente las cantaba lo mismo de temas políticos que satíricos; amorosos que jocosos; de nacimientos de monstruos que de juicios divinos. Éstas permearon en todos los estratos sociales desde el temprano siglo XVI en adelante y se convirtieron en un gran negocio para los editores. En 1520, por ejemplo, un vendedor de libros en Oxford vendió un total de 201 baladas a precio de medio penique por hoja. Y para 1550, el precio de una balada había aumentado a un penique.⁶⁵ Ya entrado el siglo XVII hubo procesos legales y persecuciones debido a baladas que significaron una fuerte crítica o burla para los poderosos, pero tratar de detener o de retirar del conocimiento público estas canciones era absolutamente imposible, además de que principalmente eran anónimas. A pesar de que no toda la gente tenía el dinero para estar comprando las baladas impresas, éstas se propagaban por doquier. A medida que la producción de baladas aumentaba, se estandarizaron los

⁶¹ *Ibíd.*, p. 189.

⁶² *Ídem.*

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ *Ibíd.* p. 225.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 226.

formatos de impresión: con tipografía negra y con un texto dividido en dos partes iguales en una página.⁶⁶

Durante las últimas décadas del siglo XVII, algunos editores de baladas rompieron con la tradición de impresión y colocaron melodías escritas en las páginas. Muchas veces estas melodías ni siquiera correspondían con la balada, sino que eran más un adorno que haría parecer a quien las poseyera como un letrado músico. Esto causó con el tiempo que muchas melodías se perdieran. Sin embargo, algunos compositores de aquel periodo lograron rescatar las melodías de un gran número de baladas y las enriquecieron con elaboradas versiones instrumentales. Aunque es difícil extraer las melodías de estos entramados, se han preservado varias de ellas.⁶⁷

Los baladistas ingleses y sus clientes disfrutaban melodías principalmente ternarias en su métrica, pero existen otras binarias. Bastantes estaban en lo que después llamaríamos modo mayor pero muchas otras se componían en modo dórico.⁶⁸ Su estructura comúnmente es: ABACDE, ABABCD, etc.

En toda esta música vernácula que hemos visto hasta ahora, queda claro que, si bien la gente común no poseía una instrucción musical dedicada y no podía leer las notaciones, había logrado apoderarse de la música y la desarrolló tanto intuitiva como sofisticadamente. La música era cantada por toda la gente, desde los campesinos más llanos hasta los más educados burgueses, las líneas melódicas era un bien común.

Las lecciones de música.

Tener un tutor de música era una distinción social que marcaba una diferencia substancial de un hogar a otro en la esfera pudiente de la época. Esta distinción entre la clase más alta y baja se ensombrecía por momentos ya que, en general, los maestros de música venían de las clases más bajas y debían enseñar cómo tocar a los jóvenes aristócratas del momento. El maestro era al mismo tiempo un sirviente que una figura de autoridad. Los principales aprendices eran los más jóvenes y señoritas de la casa. Para ellas, la música pertenecía a una parte indispensable del currículo de cualquier joven mujer isabelina en espera de matrimonio. Sin embargo, existía el peligro de que la estudiante se enamorara de su maestro de música – no en vano Enrique VIII se había valido de este

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ibíd.* p. 235.

⁶⁸ *Ídem.*

pretexto para llevar a juicio y decapitar a dos de sus esposas –, por lo tanto muchas familias procuraban encontrar maestras de música.⁶⁹

1.2.3 La música en las cortes.

A diferencia de la relación intuitiva que la gente del pueblo tenía con la música, el estudio minucioso de ella se dio en las cortes o en la vida doméstica de las casas. El otorgamiento creciente de títulos nobiliarios a comerciantes y aristócratas incrementó éstas en los siglos XVI y XVII y, por consiguiente, muchos músicos que trabajaban para familias pudientes fueron invitados a participar en ellas. El florecimiento musical que había nacido entre los campesinos y zapateros, marinos y vigilantes – los cuales no podían leer ni escribir música pero que, no obstante, la desarrollaron y popularizaron – sería tomado y cultivado por las crecientes cortes. De obtenerse una posición como músico sirviente, el mecenazgo estaba asegurado. Participar de los divertimentos a los monarcas y nobles era tarea sencilla, había buena paga y tiempo para que los compositores desarrollaran su obra laxamente.

Como se habló antes, en la corte de los Tudor, la relación con laudistas y violinistas era nutrida, había una gran proximidad con músicos italianos, judíos sefaraditas y holandeses. Se propició la popularidad del violín y las violas y se conformó la música grupal, el *consort*, que acompañaba las danzas y espectáculos teatrales. Con una dotación de seis violas, se cultivó la escritura de danzas como pavanas y gallardas, así como fantasías. En el siglo XVII, esta música se publicaba comúnmente y circulaban manuscritos que eran muy bien recibidos en el extranjero. Al mismo tiempo, para ese entonces, el músico de las cortes de Inglaterra gozaba de una gran reputación, a tal punto, que muchos de ellos saldrían exitosamente a otras cortes, principalmente en el norte del continente, ostentando grandes salarios. Tal fue el caso Peter Philips o Richard Derring que dejaron Inglaterra por ser católicos recusantes, otros, por mejores contratos como John Dowland, Thomas Robinson, William Brade y Thomas Simpson.⁷⁰

El laúd en la época de oro.

Según Mathew Spring, se demarca la Época de Oro del laúd de la siguiente manera:

⁶⁹ *Ibíd.* pp. 200-201.

⁷⁰ *Op. Cit.* nota 6, p.97.

Las dos generaciones trabajadoras desde el nombramiento de John Johnson en 1579 como laudista de la reina hasta la muerte de su hijo Robert Johnson en 1633 abarcan la madurez y declive de un identificable estilo nativo y su remplazo por algo muy diferente. Estos años coinciden con la más alta popularidad del laúd, no sólo en Inglaterra, sino en toda Europa, y con el periodo en el cual sobreviven las mayores fuentes de material inglés. Esta época produjo el mayor número de madrigales ingleses, la publicación de canciones inglesas para laúd, música para consort mixto, la madurez de la escuela del virginal, así como una larga producción de música inglesa para consort de violas.⁷¹

Para Spring, son dos las causas del particular progreso del laúd en la década de 1590.

El periodo de mayor auge de esta llamada época de oro se sitúa en la década de los 1590s. Esto fue debido principalmente a que el laúd jugó un papel importante para la música de consort mixto que florecía en aquel tiempo. Se relaciona también con el hecho de que el periodo de popularidad de la viola entre los amateurs estaba comenzando.⁷²

Si bien la gran mayoría de piezas para este instrumento que sobreviven son para laúd sólo, no fue ésta la manera en que generalmente el laúd fue usado. Durante la Edad Media se lo usaba para tocar líneas melódicas simples en combinación con otros instrumentos, voz o voces. Una vez que las capacidades técnicas del instrumento y de los ejecutantes evolucionaron, el laúd pudo tener un papel como instrumento solista. La principal evolución técnica de ejecución ocurrió cuando el plectro fue sustituido por la pulsación directa de los dedos sobre las cuerdas.⁷³ Esto permitió trascender de una sola línea melódica o de un juego de acordes simples a la polifonía. Otra evolución técnica del instrumento fue añadir más órdenes de cuerdas. La mayoría de la música de esta época estaba escrita para un laúd de seis órdenes, no obstante, se llegaron a construir gradualmente laúdes de hasta diez órdenes. Una tablatura que requería ya un laúd de siete órdenes apareció en la publicación inglesa de *First booke of Songes* (1597) de John Dowland y en muchos otros manuscritos de los 1590.⁷⁴ Sin embargo, durante y después de la Época de Oro, el laúd

⁷¹ *Ibíd.* p. 98.

⁷² *Ídem.*

⁷³ *Ibíd.* p.149.

⁷⁴ *Ibíd.* p. 101.

continuaría siendo usado también como soporte armónico en la música de *consort* lo mismo como acompañamiento que conduciendo alguna línea melódica.

Dentro del *consort*, la música para dueto de laúdes fue popular. Spring marca dos categorías principales: *the treble-and-ground duet* (dueto de laúd agudo y *ground*) y el *equal duet* (dueto equivalente). En la primera, un laúd repite un simple *ground* armónico de entre dos y treinta y dos compases. Los *grounds* eran una progresión de acordes homófonos con un pequeño interés rítmico o melódico. Sobre esta base, otro laúd tocaba una línea melódica que producía variaciones a medida que el *ground* se repetía.⁷⁵ En contraste, la segunda categoría demandaba una dificultad técnica similar para los dos laúdes y se compartían las responsabilidades tanto melódicas como de acompañamiento entre sí.⁷⁶

John Johnson dominó el repertorio para duetos de laúd aunque fueron famosos los *Six finely crafted duets* de Thomas Robinson y, particularmente, una obra de laúd a cuatro manos *My Lord Chamberlaine his Galliard* de John Dowland. Una pieza presentada de forma novelesca que permite un abrazo íntimo entre los ejecutantes. Esta idea laúd a cuatro manos sería copiada después por Hume en sus *Lessons for two to play upon one Viole*.⁷⁷

La gran mayoría de laudistas profesionales de Londres vivían en un barrio entre el río y Holborn, el cual también era el barrio de la gente de teatro, pintores y vendedores de libros. Esta concentración de talento debió haber ayudado al intercambio de ideas. La música de un compositor era rápidamente conocida por otro, cabe mencionar que Dowland, Rosseter y Champion vivieron en esta área de la ciudad.⁷⁸

1.2.4 La música de John Dowland.

John Dowland fue el compositor más importante de esta época. Desarrolló la música para laúd lo mismo en su técnica que en su estructura compositiva y llevó al laúd a ser el instrumento predilecto, incluso tanto o más que la viola, entre las mujeres nobles y los hombres cultivados de diferentes cortes y casas aristocráticas. De acuerdo con Walter Hill, podemos dividir su música en

⁷⁵ *Ibid.* p.150.

⁷⁶ *Ibid.* p. 154.

⁷⁷ *Ibid.* p. 169.

⁷⁸ *Ibid.* p. 105.

tres categorías similares a las del *consort* de violas: fantasías, danzas (pavanas, gallardas, almain y jigas), y arreglos de canciones populares y tradicionales.⁷⁹

Una de las transformaciones lingüísticas que realizó Dowland fue que supo incorporar los elementos de la música polifónica inglesa, perteneciente a la música sacra, y la música popular. El madrigal italiano había sido la influencia más importante que recibiría la música polifónica inglesa a finales del siglo XVI. Pero ya sin popularidad en el siglo XVII, el madrigal sería sustituido por las canciones para laúd o *Ayres* (aires) – un poema con un patrón métrico y versos regulares, con un esquema de rimas predecible y generalmente estrófico – principalmente compuestas en su *The Firste Booke od Songs or Ayres of Foure Parties with Tablature for the Lute* (Primer libro de canciones y aires de cuatro partes con tablatura para el laúd) en 1597. Logró adaptar este género tomando las características básicas de las canciones para *consort*, como las compuestas por William Byrd, y poniendo en sus partes de tablatura para laúd las líneas de acompañamiento que antes se confiaban al *consort* de violas.⁸⁰

Dowland visitó Florencia en 1595, ahí el estilo declamatorio de madrigales para solista con acompañamiento de continuo como los de Peri y Caccini influyó en algunos de sus *Ayres* como *Far from the Triumphant Court* (Lejos de la triunfante corte), publicado por Roberto, su hijo, en una antología que incluía un madrigal para solista de Caccini.⁸¹

La música de Dowland pudo moldearse al texto de manera casi silábica. Hacer que esto coincidiera polifónicamente es ejemplo de su maestría en el tratamiento compositivo. Aunque diferente a la monodia italiana, en la factura de su música se perciben estas comunicaciones entre sí. La métrica del *Pentámetro yámbico* en los versos, que suele estar compuesta de dos sílabas una no acentuada y otra sí, la cual era muy usada por Shakespeare y Marlowe, fue desarrollada por Dowland en muchos de sus *Ayres*. La claridad del texto y el tratamiento contrapuntístico hicieron de este género una moda que perduraría más allá de la muerte de Dowland en la segunda parte del siglo XVII.

Por último, una de las formas más libres que condujo también al desarrollo de la música para laúd fue la *Fantasia*. De ámbito más extenso, con saltos amplios, figuras ornamentales, esta forma musical se concibió como una música instrumental, lejos de los límites de la voz. Asimismo las secciones contrastantes, las entradas imitativas, las inversiones melódicas, los cánones por

⁷⁹ *Op. Cit.*, nota 13, p. 185.

⁸⁰ *Ibid.* p. 190

⁸¹ *Ídem.*

aumentación o disminución rítmica, todos constituyentes de la fantasía, dotaban al compositor de una gran posibilidad de exploración. La fantasía, sin embargo, fue más común para los *consorts* de violas, la cual además fue concebida en forma de suite con el acompañamiento de otras danzas, y más tarde para la música de teclado, principalmente para el virginal el cual, al ocaso de la época de oro, sustituiría en popularidad al laúd en Inglaterra.

Dowland escribió siete fantasías o fancies. De la última de ellas nos ocuparemos en el primero de los análisis musicales a continuación.

1.3 FANTASÍA NÚMERO 7 DE JOHN DOWLAND. ANALISIS MUSICAL.

Para realizar este análisis, se ha utilizado la versión del facsímile diplomático transcrita y editada por Diana Poulton y Basil Lam.⁸² La obvia dificultad que presenta una tablatura es que en ella no se percibe claramente la conducción de la polifonía. La tablatura ofrece al ejecutante sólo las ventajas de saber dónde se localizan las notas aunque muchas veces, por las propias restricciones en términos de rango y digitación del laúd, ni siquiera era posible direccionar las melodías o enlazar correctamente los acordes.⁸³ Ocurre lo mismo con la duración de las voces, por lo tanto los editores tienden a ligar notas en la nueva notación sólo para dar una pista al intérprete de la conducción contrapuntística que debería seguirse.

La Fantasía no. 7 de John Dowland se encuentra en el libro *A Verietie of lute lessons*, publicado por su hijo Robert Dowland en 1610. Su extensión es de 88 compases. Del compás 1 al 74, la métrica es de $\frac{4}{4}$ y, del compás 75 al 88, de $\frac{12}{8}$. Si bien posee una armadura de *Sol mayor*, su carácter es modal: *Re Mixolidio*. Sin embargo, presenta cadencias muy claras con funciones dominantes y tónicas al final de cada sección.

La textura polifónica de esta fantasía presenta por momentos hasta cuatro voces. En adelante, nos referiremos a éstas como soprano, alto, tenor y bajo.

La estructura está limitada por los “puntos de imitación”. Esto es un segmento de extensión variable donde las diferentes voces imitan un tema o línea melódica específica. Asimismo, basándonos en

⁸² Poulton, D., Lam, Basil, *The Collected Lute Music of John Dowland*, Londres, Faber Music, 1974, pp. 7-12.

⁸³ Al referirnos a acordes en este caso, los hacemos sólo en relación a su simultaneidad sonora, no al concepto armónico de acorde que se entendería posteriormente en la historia.

términos contrapuntísticos, llamaremos a estos temas “antecedentes” y a sus respectivas imitaciones “consecuentes”.

La obra presenta por tanto, 5 antecedentes:

Antecedente 1



Antecedente 2



Antecedente 2'



Antecedente 3



Antecedente 4



Antecedente 4'



Antecedente 5



Antecedente 5'



Antecedente 5''



Antecedente 5'''



Las variaciones a los *antecedentes* 2, 4 y 5 han sido consideradas como tales debido a que también son objeto de imitación al menos una vez.

El primer punto de imitación basado en el *antecedente* 1, va del compás 1 hasta el primer tiempo del compás 12. En este segmento de la obra se observa que el *antecedente* 1 (color azul) se presenta en la voz soprano, su *consecuente* (color anaranjado) lo imita en la voz tenor a una distancia de una octava descendente, del compás 4 hasta el tercer tiempo del compás 7. Posteriormente, el *consecuente* vuelve a ser presentado en la voz bajo, del compás 7 al tercer tiempo del compás 10, dos octavas debajo de la presentación original del *antecedente*. Finalmente, a partir del cuarto tiempo del compás 10 y hasta el primer tiempo del compás 12, se presenta la cabeza del *antecedente* 1, a una octava descendente de su presentación original. Por otra parte, en el compás 6 y 13 en la voz alto, se observa un dibujo melódico (en color verde) que acompaña una cadencia VII-I, que no se considera ni *antecedente* ni *consecuente*, pero se menciona ya que aparece en dos ocasiones con la misma función. (Figura 1).

Figura 1

El segundo punto de imitación se desarrolla desde la anacrusa al compás 19 hasta el 24. El antecedente 2, aparece en la voz tenor (color azul), su consecuente se encuentra una octava arriba en la voz soprano (color anaranjado). El antecedente 2' variado (color azul), se presenta ahora en la voz bajo a una cuarta descendente del antecedente 2, su correspondiente consecuente se sitúa una octava arriba en la voz alto (color anaranjado). (Figura 2).

Figura 2

Del compás 25 al 29, hay una sección libre (no imitativa) en la cual, se observa un predominio del uso de contrapunto de cuarta especie dado por la presencia de notas ligadas (Figura 3).



■ Contrapunto de 4a especie

Figura 3

El tercer punto de imitación se encuentra del compás 30 al 32. El *antecedente* se sitúa en la voz bajo del compás 30 hasta el segundo tiempo del compás 31. Su *consecuente*, en la voz tenor a partir del segundo tiempo del compás 30 hasta el tercer tiempo del compás 31, se presenta a una cuarta de la presentación del *antecedente*. De inmediato, con la última nota de éste, comienza nuevamente el *consecuente* a una cuarta, con respecto a la primera presentación, en la voz alto del tercer tiempo del compás 31 al compás 32. Luego, en la voz alto del compás 31, se presenta por última vez el *consecuente* ahora a una segunda de distancia de la anterior presentación del *consecuente*. Es evidente que en esta sección las imitaciones del *antecedente* se traslapan y dan como resultado un *stretto* (Figura 4).

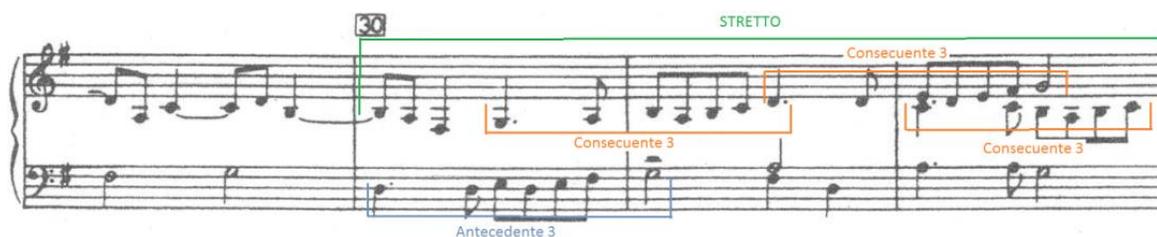


Figura 4

El cuarto punto de imitación se presenta del compás 40 al 45. El *antecedente* se ejecuta en la voz *alto* a partir del contratiempo del tercer tiempo del compás 40 hasta el segundo tiempo del compás 41. Su *consecuente* se presenta a una sexta de distancia en el contratiempo del tercer tiempo del compás 41 y hasta el segundo tiempo del compás 42 en la voz *soprano*. La siguiente presentación del *consecuente* sufre una variante llamada ahora *antecedente 4'* y se observa en la voz *alto* a una quinta descendente de su última presentación. Su correspondiente *consecuente 5'* se encuentra en la voz bajo a una octava más quinta (docena) descendente en el contratiempo del primer tiempo del compás 45 (Figura 5).

Figura 5

El quinto punto de imitación ocurre del compás 46 al 73 y es el más extenso de la obra. En él podemos encontrar al *antecedente 5* con 3 variaciones que dan lugar al mismo número de *antecedentes* ($5'$, $5''$, $5'''$), las cuales se caracterizan por contener la cola del *antecedente 5* con 3 distintas cabezas.

La primera presentación de éste, se encuentra en el contratiempo del primer tiempo del compás 46 en la voz *alto*, su *consecuente* en el compás 47 en la voz *soprano*. Se ejecuta a una distancia de octava superior para regresar en el compás 48 a la voz *alto* pero esta vez una tercera arriba de la presentación del *antecedente*. En el compás 49 reaparece en la voz *soprano* pero esta vez a una octava arriba de su última presentación. Luego, en el compás 50, se presenta del mismo modo que en el compás 48. Posteriormente, la primera variación del *antecedente 5*, el ($5'$) se sitúa en la voz

soprano a partir del contratiempo del primer tiempo del compás 51 y su respectivo *consecuente* en la voz tenor del compás 52 una octava debajo de su *antecedente* (Figura 6).

Figura 6

La segunda variación del *antecedente 5*: ($5''$), se desarrolla del compás 53 al 58. El *antecedente 5''* se encuentra a partir del contratiempo del primer tiempo del compás 53 en la voz *soprano*, sus *consecuentes* se presentan del compás 54 al 58, de manera alternada en las voces *alto* y *soprano*, siempre a una distancia de una octava (Figura 7).

Figura 7

A continuación del compás 59 al compás 68 se presenta una sección de contrapunto no imitativo de tercera especie con solamente dos voces (Figura 8.)

Figura 8

La tercera y última variación del *antecedente 5*: ($5'''$), se encuentra a partir del contratiempo del primer tiempo del compás 69 en la *voz alto*, su *consecuente* en el compás 70 en la *voz soprano* se presenta a una octava ascendente. En el siguiente compás, la imitación la hace nuevamente la *voz alto* pero ahora a una distancia de séptima descendente, misma que será imitada en el compás siguiente por la *voz soprano* a la octava. (Figura 9).

Figura 9

Hasta aquí se termina la parte imitativa de esta fantasía. Del compás 75 al 88 se presenta el cambio métrico a $\frac{12}{8}$. Es una sección con un predominio de contrapunto a *cuarta especie*, el cual se volverá

a *tercera especie* del compás 79 hasta el compás 85. (Figura 10) y, por último, en los compases 86 y 87 a *primera especie*. Toda esta sección se considera *coda*. (Figura 11).



Figura 10



Figura 11

De no conocerse e identificarse claramente las diversas imitaciones que tejen esta fantasía, la confusión alejaría a cualquier ejecutante de una interpretación plausible. Como se expresó al inicio de este análisis, la tablatura no es un elemento suficiente para la realización de esta obra. En

muchas ocasiones se considera que al tenerla se garantiza y legitima la ejecución. Esta es una verdad a medias si no se realiza el análisis contrapuntístico pertinente.

1.3.1 Transcripción de la Fantasía no. 7 de John Dowland.⁸⁴ (Figura 12).

Fantasía

John Dowland
(1563-1629)

3a en fa#
Capo en el 3er traste.

Guitar

5

9

13

17

21

25

29

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

©

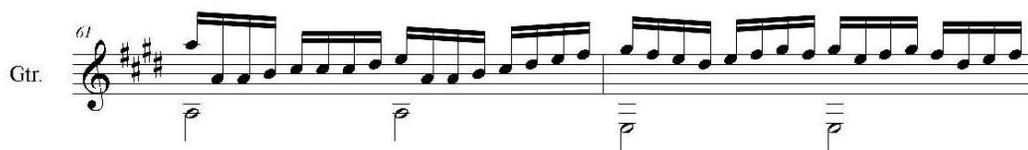
⁸⁴ Realizada con invaluable ayuda del maestro David Reyes Medero.

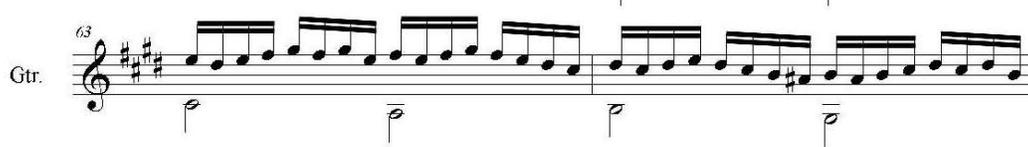
This page contains ten systems of guitar music for the piece 'Fantasia'. Each system is labeled 'Gtr.' on the left and includes a measure number at the beginning of the staff. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The systems are as follows:

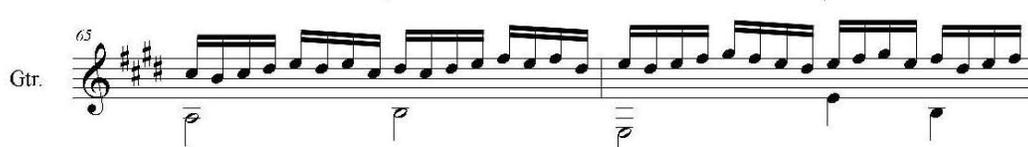
- System 1: Measure 33. Features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.
- System 2: Measure 36. Continues the melodic and harmonic development.
- System 3: Measure 39. Includes a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the upper voice.
- System 4: Measure 42. Shows a change in the bass line with more active chords.
- System 5: Measure 45. Features a melodic phrase with slurs and accents.
- System 6: Measure 49. Includes a measure with a whole rest in the upper voice.
- System 7: Measure 53. Continues the melodic and harmonic flow.
- System 8: Measure 56. Shows a melodic line with a fermata over a note.
- System 9: Measure 59. Features a melodic line with a fermata over a note.

Fantasia

3

61 Gtr. 

63 Gtr. 

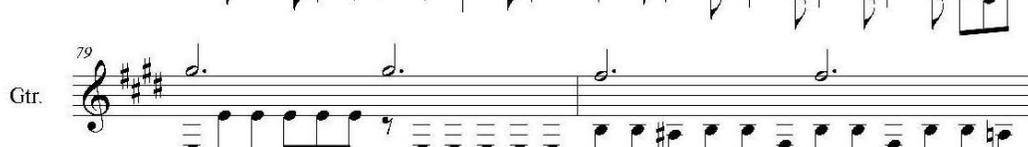
65 Gtr. 

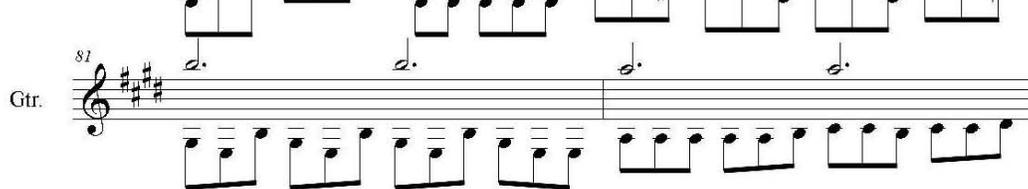
67 Gtr. 

69 Gtr. 

73 Gtr. 

76 Gtr. 

79 Gtr. 

81 Gtr. 

4 Fantasia

The image shows a musical score for guitar, titled 'Fantasia'. It consists of three staves, each labeled 'Gtr.' and numbered 83, 85, and 87. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (83) shows a melodic line with dotted rhythms and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second staff (85) continues the melodic line with some chromaticism and a more complex rhythmic accompaniment. The third staff (87) features a long melodic phrase with a slur, followed by a change in rhythm and a final cadence.

Figura 12

Esta transcripción se ha realizado sin ninguna sugerencia de digitación. Se ha tratado de realizar de la manera más apegada posible al rango del instrumento. Cada transcripción es una interpretación. Es tarea de cada intérprete la exploración de las diversas digitaciones que le satisfagan técnicamente. Paralelamente a que se considera que esta música debe ser tocada principalmente en primera posición por cuestiones estilísticas, la paleta de digitaciones posibles debe ser lo suficientemente rica para que el objetivo de la polifonía prevalezca.

1.4 *COME HEAVY SLEEP* DE JOHN DOWLAND. ANÁLISIS MUSICAL.

La melancolía en la época Isabelina era un estado emocional, espiritual y cósmico ligado al curso de los planetas y a sus designios. No era fácil ser regido por los astros, por una reina representante de dios, por el difícil trance de medirse entre el humanismo, el puritanismo, la secularidad: hecatombe metafísica en la psique del individuo temprano-modernista de aquel entonces. Si bien se le trataba como una enfermedad con demasiadas comas esotéricas, la melancolía era un estado común, una actitud. Algo similar se le consideraría, más tarde en el siglo XIX, al *spleen* francés.

Robert Burton en su *Anatomy of Melancholy* (Anatomía de la melancolía) (1621) identifica al menos ochenta y ocho grados de melancolía. Sugiere que la melancolía isabelina estaba relacionada con el cambio social, la incertidumbre política, las ambiciones frustradas y con *el mal de fin de*

siglo. Se la consideraba como una bilis negra, uno de los cuatro fluidos o humores del cuerpo relacionados con los cuatro elementos, en este caso la tierra, y que conducía a la tristeza profunda.⁸⁵

Dowland elaboró de manera muy sofisticada esta melancolía en trabajos instrumentales como *Lachrimae, or Seaven Teares*, así como en un gran número de *Ayres*, por ejemplo: *Flow my Tears* (Fluyen mis lágrimas), *Mourne mourne, day is with darkness fled* (Llora, llora, el día con la oscuridad ha huido), *In darkness let me dwell* (En la oscuridad déjame habitar).

Para hablar de la proximidad que Dowland tendría en la relación texto-música en muchos de sus *Ayres*, Stephen Goss cita en su artículo *Come Heavy Sleep: motive and metaphor in Britten's Nocturnal for Guitar Op. 70*, lo que Francis Bacon escribiría en 1627 acerca de la relación entre la Retórica y la música: “*debe haber en la música ciertas figuras o tropos, que se asemejen a las figuras de la Retórica; y con los afectos en la mente y otros sentidos*”.⁸⁶

Dowland logró hacer que la música sirviera a la métrica del texto. Utilizó comúnmente el *Tear motiv* (motivo lacrimoso), el cual consiste en el descenso de un intervalo de cuarta justa realizado por salto o por pasos diatónicos o cromáticos, y que se asocia a emociones lacrimosas.⁸⁷ Según Peter Holman en su libro *Dowland Lachrimae (1604)*, este motivo era el emblema perfecto del dolor.⁸⁸

A continuación, presentamos la letra de *Come Heavy Sleep*, la vigésima canción del *First Book of Songs or Ayres (1597)*.⁸⁹ El texto se compone de dos estrofas de seis versos cada una. Es un sexteto conocido como *sextina antigua* o *sextina real* en donde los versos riman de la siguiente manera: el primero con el tercero, el segundo con el cuarto, y el quinto con el sexto. Métricamente, las rimas se forman por decasílabos. (Figura 13).

⁸⁵ Goss, Stephen. *Come Heavy Sleep: motive and metaphor in Britten's Nocturnal for Guitar Op. 70*, Guitar Forum 1, EGTA, Reino Unido, 2001, pp. 55-56.

Recuperado en junio de 2014 de

<http://www.stephengoss.net/images/publications/pdfs/Britten's%20Nocturnal%20Article.pdf>

⁸⁶ *Ibíd.* p. 57.

⁸⁷ *Ídem.*

⁸⁸ Holman, Peter, *Dowland Lachrimae (1604)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 43

⁸⁹ La traducción realizada no es profesional. Sólo busca mostrar el significado de las palabras sin seguir los patrones métricos ni rítmicos de la poesía.

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, imagen de la verdadera muerte,
Y cierra estos mis cansados y llorosos ojos,
Cuyo manantial de lágrimas detiene mi aliento vital,
Desgarrando mi corazón con gritos y suspiros de tristeza:
Ven y posee mis pensamientos cansados, mi desgastada alma,
Que en vida muere hasta que me cubras con tu estola.

Ven, sombra de mi fin, forma del reposo,
Aliado de la Muerte, hijo de su sombría noche:
Ven y encanta a estos rebeldes en mi pecho,
Cuyas fantasía andantes aterran mi mente,
Oh, ven dulce sueño o moriré para siempre:
Ven antes del último sueño, o no vengas nunca.

Figura 13

El texto mismo marca la estructura de la canción. Debido a ser estrofas de seis versos donde el quinto y sexto verso riman entre sí, se divide estructuralmente la canción en dos secciones. La parte A: de los versos primero al cuarto. La parte B: del quinto al sexto verso. Musicalmente, esta segunda parte tendrá barras de repetición para, así, equilibrar la proporción de versos y rimas en: 4+(2+2).

Para el análisis musical se ha seleccionado la transcripción de *Come Heavy Sleep* realizada por David Nadal.⁹⁰ Sin embargo, dado que las afinaciones de la guitarra y del laúd son diferentes – la parte de la guitarra se lee en armadura de *Mi Mayor* mientras que la del canto de la voz, en *Sol mayor* –, se hizo, por lo tanto, otra transcripción para que ambas estuvieran gráficamente escritas en la misma tonalidad y, así, facilitar su análisis.

⁹⁰ Nadal, David, *Lute Songs of John Dowland The Original First and Second Books Including Dowland's Original Lute Tablature*, Canada, Dover Publications, 1997, pp. 46-47.

La canción tiene una extensión de 16 compases escritos.⁹¹ Métricamente, es de $\frac{2}{2}$ con la única excepción de $\frac{3}{2}$ en el tercer compás que muestra un ajuste métrico debido a la acentuación silábica del texto. Estructuralmente hablando, las dos secciones mencionadas en relación a los versos de la estrofa corresponden así: A, del compás 1 al 10. B del 11 al 16. (Figura 14).

XX. Come Heavy Sleep

John Dowland

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-10) is labeled 'A' and the second system (measures 11-16) is labeled 'B'. The vocal line is in treble clef, and the guitar line is in treble clef. The lyrics are written below the vocal line. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/2, with a 3/2 time signature change in the third measure. The lyrics are: '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 de 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 here my last sleep comes, or come never.'

Figura 14

La textura es homófona: una melodía principal acompañada. La presencia de voces en el acompañamiento sólo ornamenta la armonía mediante notas de paso y bordados simples utilizando el contrapunto libre. Sin embargo, el elemento fundamental que mencionaba Stephen Goss: el *Tear* *motiv* aparece cuatro veces en la sección A en los compases 5, 6, 7 y 9. (Figura 15); cinco veces en la sección B en los compases 11,13, 14 y 15. (Figura 16).

⁹¹ Debido a las repeticiones mencionadas, la extensión real de la pieza es de 44 compases.

TEAR MOTIV EN LA SECCIÓN A

Musical score for Section A, featuring Voice and Gtr. parts. The score is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "And close up. The case my weary weeping eyes; Whose spring of tears doth stop my vital breath, And tears my heart with Sor". Red boxes highlight the "TEAR MOTIV" in the voice line at measures 4 and 6, and in the guitar line at measure 7.

Figura 15

TEAR MOTIV EN LA SECCIÓN B

Musical score for Section B, featuring Voice and Gtr. parts. The score is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "row's sigh swoll'n cries; Come and possess my tired thoughts, worn soul, That living dies, that living dies, that living dies, till thou on". Red boxes highlight the "TEAR MOTIV" in the voice line at measure 10, and in the guitar line at measures 13, 14, 15, and 16.

Figura 16

Sólo en el primero y segundo compases, la voz de bajo del acompañamiento presenta un movimiento melódico semejante al de la parte vocal. (Figura 17).

Figura 17

Utilizando términos posteriores a la época, la tonalidad de la canción es *Sol mayor*. Hay algunas inflexiones cuyo fin es destacar ciertas palabras del texto mediante dominantes secundarias. En el tercer compás, además del ajuste métrico derivado de la letra, se anuncia el *Tear Motiv* pero se elude la nota final *sol*. A cambio de esto, la dirección melódica asciende y se enfatiza la última palabra del primer verso: *Death* (muerte) en la resolución a la nota *re*. (Figura 18).

Figura 18

Del mismo modo, en el compás 4 se utiliza otra dominante secundaria (Figura 19):

Figura 19

En el compás 8, la dominante secundaria enfatiza la palabra *breath* (aliento) correspondiente al final del tercer verso. De esta manera, se destacan las rimas del primer verso y del tercero en las palabras *Death* y *Breath* respectivamente. (Figura 20):

7
 Whose spring of tears doth stop my vi tal brath,
 7
 V de E

Figura 20

En los compases 11 y 12, la dominante secundaria anuncia la parte B de la canción en un cambio drástico de sonoridad. El inicio de esta segunda sección se caracteriza por el ritmo idéntico entre la melodía y el acompañamiento armónico. El *sol sostenido* de la parte vocal del compás 12 funciona como nota de paso. (Figura 21).

10
 row's sigh swoll'n cries; Come and pos sess my tir ed thoughts, worn soul,
 10
 V de E V de Am

Figura 21

En el compás 14, la voz del canto realiza una secuencia que subraya al verbo *dies* (muere). En la tercera y última ocasión de ésta, la misma palabra se refuerza armónicamente mediante otra dominante secundaria, la cual se forma y disuelve a través de un movimiento cromático de la voz superior del acompañamiento. (Figura 22).

Secuencia

13 That liv ing dies, that liv ing dies, that liv ing dies, till

13 V de A np

Figura 22

Un resumen estructural de los acordes se presenta en el siguiente esquema. (Figura 23).

1 | G | D7 G | C G **A7 D** | *inflexión a D*

4 | G **G7 C** D/F# | G D/A | G/B C D | *inflexión a C*

7 | Am Em Am | Em **B7 E** | G D G C | *inflexión a E*

10 | Em D7 G ||: **B7** | E Am E |

13 | G D C | Am E G | G D G |

16 | D7 G ||:

Figura 23

Conclusión.

Si bien es cierto que esta música es contrapuntística, y que algunos académicos subrayarían como un error pensarla en términos armónicos, es innegable que el andamiaje que ofrecía el laúd para acompañar a la voz, en este caso, tiene un sentido armónico. Es evidente que Dowland utiliza las dominantes secundarias no para modular, sino para enfatizar las rimas al final de cada verso. Sin embargo, esto habla ya de un conocimiento quizás intuitivo pero profundo sobre las funciones armónicas.

Considero que la *Fantasia n. 7*, así como el ayre *Come Heavy Sleep*, mostrarán al lector un ejemplo de la riqueza musical de Dowland y de la época isabelina. La primera, por la cúspide del lenguaje polifónico del laúd en aquella época; la segunda, por el fino y riguroso tratamiento vocal que marcaría los pasos estilísticos a seguir durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

Mucho de lo que se ha hablado en este análisis, será desarrollado en el siguiente capítulo donde se mostrará una interpretación sobre cómo Benjamin Britten pudo haber concebido esta música en su *Nocturnal After John Dowland Op. 70*.

Capítulo II

Benjamin Britten

2.1 INTRODUCCIÓN.

Cuando se le pidió a una persona llenar la forma migratoria en un aeropuerto, debía especificar su país de origen, pero “¿*Qué responder?* – pensó – *¿Inglaterra?, ¿Bretaña?, ¿Gran Bretaña?, ¿Islas británicas?, ¿El Reino Unido?*”, Tratando de aclararse esto en su mente, antes de responder, pensó otra vez: “*Bueno, cuando estoy en América, digo que soy europeo. Cuando estoy en Europa, británico. Cuando estoy en Gran Bretaña, inglés.*”¹ Esta imprecisión o ultra precisión, como quiera interpretarse, ocurrió no hace muchos años atrás en 2004. No es de sorprender que aún en los inicios del siglo XXI esto haya ocurrido. La Inglaterra colonialista da comienzo durante el siglo XVI y XVII en el auge isabelino, como se explicó en el capítulo anterior y todavía en la primera mitad del siglo XX, Inglaterra era el reino más extenso jamás habido, por consiguiente, y de acuerdo con la elaboración de Andrew, la construcción identitaria de Inglaterra ocurrió principalmente en ultramar y no dentro de su territorio, hecho histórico que ha significado que su definición cultural sea una empresa de proporciones gigantescas y, al mismo tiempo, que la gente común encuentre muy a la mano las fronteras de lo inglés cuando, en un vagón de metro, viajan juntos un galés, un inglés y un escocés.

Por otro lado, es necesario mencionara que hacia el final del siglo XIX, el pensamiento nacionalista ya había permeado en todas las sociedades burguesas tanto europeas como americanas. En el caso de México, como se verá ampliamente en el quinto capítulo, este pensamiento también influiría precariamente hacia la época de la Restauración y, contundentemente, al arribo del siglo XX. En nuestro caso, mediante una reconstrucción del pasado prehispánico, tanto hermenéutica como estéticamente a partir de los imaginarios del flamante modernismo recién estrenado; en el de Inglaterra, mediante una revitalización y revisión del teatro y de la música isabelinos. Gracias al interés de Benjamin Britten por los manuscritos de John Dowland, la música pudo dar un segundo aliento a las necesidades ontológicas de Inglaterra: un mismo fin, la construcción identitaria, a partir de dos elementos distintos.

El lector advertirá a lo largo de este trabajo, una simetría entre Benjamin Britten y Carlos Chávez: la búsqueda de los rasgos culturales preponderantes para que a través de ellos, fuera posible explicarse e identificarse a sí mismos y a sus sociedades como modernos.

¹ Andrew, Anthony. “I’m English – but what does that mean?” *The Guardian* [Reino Unido] 30 de junio de 2004. Obtenido de <http://www.theguardian.com/uk/2004/jun/30/britishidentity.andrewanthony>

2. 2 La historia.

2.2.1 El teatro y la música: la necesidad de una reinención de Inglaterra.

Así, en el siglo XX, la necesidad de una reconciliación y redefinición de lo que significa ser inglés toma un papel muy importante. Después del largo reinado victoriano, cúspide del imperio tanto en términos territoriales, como conservadores, sólo podía pensarse en los dos elementos culturales que habían dado substancia a la sociedad inglesa en la época de oro isabelina que funcionaran y significaran los nuevos motores de legitimidad: el teatro y la música.

En su artículo, *Reinventing England* (Reinventando Inglaterra), Declan Kiberd escribe:

*Si la idea de Inglaterra fue inventada por Shakespeare en su ciclo histórico de los Tudor, podría ser reinventada a través de una gran variedad de obras del siglo XX. Aunque muchas versiones de Shakespeare en forma cinemática hicieron mucho por establecer los componentes de la cultura nacional durante la Segunda guerra mundial, después de eso los intelectuales se volvieron más suspicaces en el intento de proyectar un “tema nacional.”*²

Como se explica en la cita anterior, si Shakespeare logró organizar la mentalidad de una sociedad que cruzaba siempre a medias las puertas entre la cosmovisión medieval, la nueva iglesia anglicana y la extensión territorial en una combinación flemática y caótica inherente, lo mismo pasaría a la Inglaterra moderna durante el siglo XX. Esta ebullición se presenta ya en el teatro de *Fin de Siecle* de Henrik Ibsen³, quien reorientó la dramaturgia de muchos escritores ingleses del siglo XX, los cuales abordaron un teatro profundamente político y social y cuestionaron continuamente el significado de ser inglés.

A finales del siglo XIX, Oscar Wilde y Bernard Shaw consideraron que la tensión de dirigir un imperio había dejado en Inglaterra una profunda sociedad distorsionada. A pesar de los beneficios materiales (los cuales son muy cuestionables), el costo psíquico fue muy alto.⁴ Ellos concuerdan,

² Kiberd, Declan, *Reinventing England*. En Luckhurst, M., *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, Inglaterra, Blackwell publishing, 2006, p. 22.

³ (1828-1906) dramaturgo y poeta noruego. En su época, sus obras fueron consideradas escandalosas por la sociedad victoriana.

⁴ Kiberd, Declan *Op. Cit.*, p.24.

además, en que Inglaterra fue simplemente la última y más completamente penetrada de todas las colonias británicas.⁵

Reforzando esto, Kiberd señala:

*La aventura colonial no sólo dejó sufrimiento en ultramar, sino que corrompió a la sociedad británica local hasta los huesos. Aún peor que eso, dejó a Inglaterra con su cuestionamiento nacional irresuelto.*⁶

Este señalamiento muestra claramente el porqué del resurgimiento del teatro y la música como disciplinas artísticas a partir de las cuales se podían reencontrar elementos de cohesión cultural. Fue imprescindible, por ejemplo, la relectura de Shakespeare que hizo William B. Yeats a principios de ese siglo, la cual dio vitalidad al drama post victoriano que se encontraba aletargado, gracias a una renovada energía de la lengua.⁷ En el caso de la música, ésta ocurrió gracias a la búsqueda que hizo Benjamin Britten en el mismo periodo isabelino. Tanto el drama como la música no acudieron a la historia para salvar del olvido a la época de oro del lánguido periodo victoriano, sino para rescatar a la Inglaterra moderna, para re-centrarla y nombrarla.

Desde luego, las ideas nacionalistas en Inglaterra no operaron de la misma manera en México ni, obviamente, en las colonias inglesas que llegarían a su independencia en la primera mitad del siglo XX. Cuando se piensa en el nacionalismo, es fácil circunscribirlo a los territorios golpeados, saqueados y colonizados tanto como una respuesta de cohesión interna como de firmeza hacia los colonizadores, hacia los abusivos. En el caso de Inglaterra esto ocurrió al revés como ya podrá darse cuenta el lector. Sin embargo, los generadores culturales funcionaron a la par en ambos casos. El arte tuvo que responder de manera inmediata debido a los estrechos calendarios históricos limitados por la pérdida de territorio de las colonias, una fracturada identidad, y dos guerras mundiales, todo, en los primeros cincuenta años del siglo XX. Con una Francia que dominaba en el terreno de las artes, una Alemania engrandecida militarmente y con las pijamas aún puestas del periodo victoriano, no debió ser nada fácil tomar el té de las cinco sin angustia. No obstante, si el análisis frío de la historia tiene razón, estos serían, también, los elementos que harían resurgir artísticamente a Inglaterra.

⁵ *Ibíd.*, p.25.

⁶ *Ídem.*

⁷ *Ídem.*

2.2.2 La música inglesa en el siglo XX.⁸

Siempre se tildó injustamente a Inglaterra de ser un país sin música. Nada más falso que esto – como el lector seguramente advierte después de haber leído el capítulo anterior –. Hasta el siglo XIX, Inglaterra vuelve a atraer compositores italianos y alemanes como Händel o Haydn, pero no produciría mucha más música durante todo el periodo victoriano.

Como se explicó en el primer capítulo, el canto fue la expresión más común entre los isabelinos. Si bien no cantaron los salmos puritanos con gran entusiasmo, si lo hicieron con las *baladas* y luego con los *ayres*. Por consiguiente, la relación de la música con el texto prevalecería como uno de los más apreciados signos de maestría de la relación entre la poesía y la música hasta el siglo XX.

Friedrich Herzfeld explica este rasgo importante de la música inglesa:

En Inglaterra, esta superioridad de la palabra sobre el sonido, o sea, de la poesía sobre la composición musical, se demuestra también con la preferencia de la música unida a la palabra. La música instrumental no florece allí con el mismo esplendor que la música vocal [...] El Oratorio [...] disfruta hoy todavía de una popularidad que difícilmente se da en los demás países.⁹

Para Herzfeld, la poesía y el teatro mostraron rasgos de mayor superioridad que la música. Sin embargo la canción popular nunca se detuvo desde el siglo XVI hasta el XX. Este canto muestra su fuerza en el oratorio *El sueño de Gerontius* de Edward Elgar (1857-1934) y en obras de tantos otros compositores como: Vaughan Williams, Gustav Holst, Cyril Scott y Arthur Bliss, todos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX.

En la primera década del siglo XX nacieron compositores como: Alan Bush, Edmund Rubra, William Walton, Lennox Berkeley, Alan Rawsthorne y Michael Tippett.¹⁰ Y en la segunda década, en el año 1913, nace Benjamin Britten. De todos ellos, quizás tres son los que vienen a la mente cuando nos preguntamos por la música inglesa de ese siglo: Walton, Britten y Tippett.

En los años que siguieron a la primera guerra mundial, Walton aportó a la música inglesa su primera composición importante: *Facade* (1922) que consiste en una serie de recitaciones a manera de viñetas donde parodia diferentes tipos de música popular. El ritmo de las recitaciones, a

⁸ Bajo este subtítulo, la primera aclaración que debe ser hecha es que al referirnos a la música inglesa, no estamos tomando en cuenta la revolución que su música popular hizo sobre el mundo, nos delimitamos sólo a los lenguajes musicales académicos.

⁹ Herzfeld, F., *La música del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1964, p. 334.

¹⁰ *Ibíd.*, p.336.

diferencia del de las notas, está escrito de forma precisa, por lo que cada palabra está cuidadosamente sugerida en la parte musical.¹¹ Este procedimiento es un ejemplo del cuidadoso tratamiento inglés que la música ha dado a la palabra desde la época dorada isabelina hasta su resurgimiento en el siglo XX. Posteriormente, su concierto para viola lo posicionó como el compositor sinfónico inglés más importante de su generación. Sin embargo, tras la segunda guerra, Walton no siguió las tendencias compositivas de aquella época lo cual lo hizo ver como un anticuado músico conservador y tradicionalista.

En la década de los años treinta, Tippett en su *Concierto para doble orquesta de cuerda* (1939), mostró una madurez y complejidad en el uso del diatonismo modal – que sería usado por Britten también –, y del ritmo sincopado. Derivó mucha de su música del madrigal inglés y lo llevó a una complejidad muy desarrollada en sus texturas y ritmos. Su oratorio *A Child of Our Time* (1941) expresa la inhumanidad del hombre hacia el hombre, situada dentro del contexto de persecución judía por parte de los nazis. En cuanto a la estructura se advierte la influencia de las obras corales de Bach, específicamente *La Pasión según San Mateo*.¹²

Tippett utilizó grupos rítmicos movibles y métricamente inestables así como un lenguaje tonal ambiguo y flexible. Las constantes inflexiones cromáticas en las líneas melódicas, junto con una armonía no triádica y una independencia contrapuntística extrema, producen un sentido encubierto del flujo tonal en lugar de proporcionar una definición clara.¹³

Junto a Britten, Tippett fue considerado como el compositor de ópera inglés más importante del siglo XX, Óperas como *The Midsummer Marriage* (1952) basada en Shakespeare y en la mitología clásica, *The Knot Garden* (1969) hace referencia a los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, o *The Ice Break* (1976) en donde aborda situaciones contemporáneas como, por ejemplo, la sala de espera de un aeropuerto.¹⁴

Para algunos, Tippett fue un músico mucho más sólido que Britten en términos de lenguaje. Sin embargo, a pesar de los tantos rasgos compartidos en su música y, principalmente, en las fuentes de inspiración clásicas e isabelinas, debe considerárselos como dos compositores independientes y que junto a Walton formarían las columnas del renacimiento musical del siglo XX inglés.

¹¹ Morgan, Robert, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994, p. 289.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴ *Ibid.*, p.301.

En términos teóricos, Inglaterra quedó a la zaga como explica Herzfeld. Las influencias de Paul Hindemith y Béla Bartók alcanzaron a músicos como Peter Racine Fricker (nacido en la segunda década). Hubo un pequeño grupo de compositores llamado *Los dodecafónicos* liderados por Mathyas Seiber (1905-1960), que trabajó musicalmente algunos fragmentos del *Ulysses* de James Joyce. De este grupo, Humphrey Searle (nacido en la primera década) fue el más sobresaliente.¹⁵

2.2.3 Benjamin Britten.

Benjamín Britten (1913-1976) comenzó sus estudios de composición con Frank Bridge (1879-1941) y, cuando apenas tenía dieciocho años, compuso su Op.1, una sinfonetta para diez instrumentos que ya mostraba una complejidad estructural que rebasaba a la música inglesa del momento. Britten desarrolló un estilo ecléctico que se ajustaba a las necesidades lingüísticas de cada obra. Lo que permanece constante es una orientación tonal esencialmente diatónica, coloreada por elementos cromáticos, texturas contrapuntísticas y una estructura claramente definida.¹⁶

A finales de la década de 1930, Britten tuvo una estrecha amistad y colaboración con el poeta inglés W.H. Auden, con quien realizó obras como el ciclo de canciones sinfónicas *Our Hunting Fathers* (1936) considerada por Britten como su primera obra totalmente personal, además de la obra para voz y piano *On This Island* (1937). Ambas marcaron la predilección que, como buen inglés, Britten tendría por la voz. Más tarde, en 1939, creó *Les Illuminations* para voz y orquesta de cuerdas y en 1940 la *Sinfonía da réquiem* las cuales, a pesar de la influencia de Stravinsky y Mahler, muestran un lirismo propio.¹⁷

Políticamente, Britten era pacifista e políticamente inclinado hacia la izquierda. Debido a los acontecimientos políticos que se estaban desarrollando en Inglaterra en los años previos a la guerra, emigró a Estados Unidos en 1939. La fundación Koussevitzky de Boston le otorgó en 1942 ayuda financiera para una producción a gran escala. Luego de tres años, su primera y quizás más importante ópera *Peter Grimes* fue estrenada con motivo de la reapertura del teatro Sadler's Well de Londres un mes después de la rendición alemana en 1945. Esta obra revitalizó a la ópera inglesa y Britten fue considerado el compositor más importante luego de Purcell.¹⁸

Robert Morgan se refiere a *Peter Grimes* de la siguiente manera:

¹⁵ Herzfeld, F *Op. Cit.*, p. 339.

¹⁶ *ibid.*, p. 292.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 295-296.

*La trama pesimista y sombría, que presenta a un protagonista sádico, que es el que le da nombre a la obra, y que combina las características de un romántico “desplazado” con las de un psicótico social inadaptado, posee un sabor decididamente moderno.*¹⁹

De la misma manera, Herzfeld destaca el mar como un elemento simbólico imprescindible:

*[...] Lo que el bosque significa para los alemanes, lo es el mar para los ingleses; ello explica [...] las particularidades del carácter nacional de aquellos países. En Inglaterra ningún lugar dista más de 100 km. del mar. [...] No debe extrañarnos, pues, que el mar asuma el papel principal en el Peter Grimes. [...] Una tragedia de marineros.*²⁰

Dado el gran éxito de esta ópera, Britten fundó en 1947 la compañía *English Opera Group*. Un poco antes escribió *El rapto de Lucrecia* (1946) y continuó con *Albert Herring* (1947) y con *The Turn of the Screw* (1954). En ésta última, la música, asegura Morgan, debe proyectar las sutiles y complejas ambigüedades psicológicas de la novela de Henry James en la que se basa. Las constantes referencias a la serie dodecafónica reflejan la obsesiva naturaleza del argumento.²¹

Además de óperas, Britten produjo un sustancial catálogo de trabajos orquestales y conciertos, música coral como su *War Requiem* de 1961, música de cámara y una larga serie de obras vocales, la mayoría de las cuales estuvieron dedicadas a su compañero sentimental Peter Pears.²²

Britten crearía un espacio fundamental para la presentación de la música de cámara, poesía y drama en 1948: el Festival de música y artes de Aldeburgh (*Aldeburgh Festival of Music and the Arts*), que se convirtió en un semillero de la nueva música inglesa desde entonces hasta la actualidad.

2.3 *Nocturnal after John Dowland Op. 70.*

2.3.1 Introducción.

Gracias a la amistad entre el guitarrista y laudista inglés, Julian Bream (1933) y Benjamin Britten, el repertorio de la guitarra se desarrolló a pasos agigantados en la segunda mitad del siglo XX. Julian Bream trabajó muy cercanamente con los compositores ingleses más importantes de la época:

¹⁹ *Ibid.*, p. 295.

²⁰ *Op. Cit.*, nota 9, p. 337.

²¹ Morgan, Robert, *Op. Cit.*, p. 297.

²² *Ídem.*

William Walton y Benjamin Britten, así como con Lennox Berkeley y Rignald Smith Brindle. Sin embargo, aunque esta música fue dedicada a una de las figuras más importantes de la guitarra, no se ha estudiado mucho ni por los investigadores de Britten ni por los guitarristas. Como hemos dicho antes, Britten es una referencia de la música inglesa incluso para el menos conocedor no obstante, entre los gustos de muchos guitarristas esta música puede resultar demasiado oscura e intelectualizada; una música que parecería no explorar con tanto brío los límites sonoros y técnicos del instrumento, sino de manera muy rebuscada, además de que las referencias técnicas e idiomáticas de y para la guitarra en Latinoamérica eran vastas y de gran factura durante la segunda mitad del siglo XX.

Los músicos ingleses accederán a la guitarra considerándola un instrumento moderno, ya no como un exotismo de los lejanos pueblos españoles al que se le resignaban algunas transcripciones y música menor, sino como un instrumento propio que, desde luego, recordaba la luz del laúd isabelino. Se lo refrescó y se lo tomó con una seriedad lingüística y estética, tan importante como distante de Iberoamérica.²³

Benjamin Britten compuso dos obras para la guitarra, la primera, *Songs from the Chinese*, Op. 58, es una evocación a la poesía y canciones chinas en un texto traducido por Arthur Waley integrada por una serie de seis canciones dedicadas a Bream y a Pears, quienes las estrenaron en el Festival de Aldeburgh en 1958.

En estas canciones, Britten logra una sutileza entre la voz y la guitarra, las texturas melódicas son generalmente bimodales, el tratamiento del texto es visible y resaltado mediante un manejo contrapuntístico, armónico y polifónico muy cuidadoso y complejo. La variedad de colores modales y la intrincada unidad de parentesco entre ellos, mantienen la claridad de la poesía sin saturarla o hacerla rebuscada. Otros recursos como escalas de tonos enteros y súbitos cambios de contornos armónicos muestran la maestría lingüística con que Britten logró concebir la guitarra.

La segunda obra es *Nocturnal After John Dowland Op. 70*. Esta obra fue igualmente dedicada al guitarrista Julian Bream, quien la estrenó en el Festival de Aldeburgh en 1964. En la nota del editor, el propio Bream la califica de intrincada y advierte que fue compuesta con base en la vigésima canción de *The First Book of Songs or Ayres of Four Parts by John Dowland* de 1597. Propone una digitación como única ayuda extra además de la información mencionada, así como unas direcciones de fraseo que, a veces, poco tienen que ver con la música. Lamentablemente, esto dice

²³ En el cuarto capítulo se retomarán estas ideas con algunos ejemplos sobre la didáctica de la guitarra en trabajos de Stephen Dodgson y Hector Quine, así como del propio Rignald Smith Brindle.

mucho, del poco tiempo con que contó Bream para estudiar y penetrar en esta obra. No obstante que sus clases magistrales sobre el *Nocturnal* generaron una gran expectación, es evidente que el lenguaje de Britten se mostraba mucho más profundo y, en este caso sí, intrincado con respecto a lo que en aquellos años pudo decirse de esta obra. No se pretende descalificar el gran esfuerzo de Bream, debemos recordar que, en aquellos años, su actividad fue superlativa y estrenó obras tan vastas como el *Nocturnal* en un radio de tiempo pequeño. Sin embargo, quizás fue esta premura la que afectaría a otras generaciones de guitarristas en el titubeante afán de tocar esta música, a la cual se le reconocía tanto su importancia como la distancia lingüística y técnica.

Finalmente, otra obra importante en la que Britten se inspiraría en John Dowland fue *Lachrymae (Reflections on a Song of John Dowland) for Viola and Piano Op. 48*.

2.3.2 El Análisis musical.

El *Nocturnal After John Dowland Op. 70* consiste en una serie de variaciones sobre la canción *Come Heavy Sleep* de John Dowland, ya analizada en el primer capítulo de este trabajo. A diferencia de la estructuración tradicional del *Tema y variaciones*, esta obra no refiere en su nombre: *Variaciones sobre un tema de...*, explica en cambio, que es un *Nocturnal después de John Dowland*. Esto crea un replanteamiento total en términos de la concepción formal de la obra.

Superficialmente, destaca el hecho de que el tema de la canción se encuentra después de la última variación. Esto ha provocado interpretaciones erróneas en las que se entiende el total de la obra ya sea como una noche en vela, una dificultad en el sueño, o una tormenta de pesadillas que culmina, en todos casos, con el amanecer: la serenidad polifónica de la canción al final de la obra.

Mi interpretación es distinta. Desde la primera variación: *Musingly*, o meditativo, Britten presenta el tema de la canción íntegramente, frase por frase, lo cual hará cuidadosamente casi en todas las subsecuentes partes o variaciones. Esto es: nunca está alejado de la presencia del tema, ni empieza por el final, como *a priori* señalan muchas interpretaciones. En lugar de esto, Britten, que destacó por su complejo manejo melódico y la gran capacidad estructural en su música, hace tomas muy claras sobre las direcciones melódicas: las expande, las contrae, las descentraliza, las desproporciona rítmica y poli-rítmicamente, las filtra a través de modos, escalas, y contornos politoniales y poli-modales pero siempre respeta el *Tear motiv* (motivo lacrimoso), una cuarta justa descendente, que Dowland había utilizado en una gran cantidad de su música y en particular en la canción *Come Heavy Sleep*, como el lector ya habrá advertido páginas atrás.

Una segunda constante será el motivo con que inicia la segunda parte de la canción y que será el único momento en que la voz y el laúd mantengan un paralelismo rítmico. Estos elementos logran superponerse empujando uno al otro y confundiéndose hacia la última variación *Passacaglia* o *ground*, como también era considerado el término en Inglaterra.

Con respecto al simbolismo, considero que esta obra habla sobre lo nocturno no como la noche de desvelo, sino como el momento de conciencia final ante la muerte. Un tiempo donde no hay emancipación alguna salvo la manera en que se repiten los últimos instantes de un rezo. Britten repite en cada variación ese rezo final como un mantra ante el inevitable arribo de la muerte. La emancipación pues, corresponde al mismo tiempo a un adormecimiento y una repetición alterada pero fiel a la última resignación. Se refrendan las mismas palabras una y otra vez en una secuencia interminable: *that living dies, that living dies, that living dies, till thou on be stole* (que en vida muere, que en vida muere, que en vida muere, hasta que me cubras con tu estola), esta angustia que se reitera y se ennoblece a la espera de la muerte. Mientras, crepita desde el fondo (en el bajo ostinato de la *passacaglia*) el orgullo que demanda: *come and posses my tired thought-worn soul* (ven y posee mis pensamientos cansados, mi desgastada alma). La combinación de estas fases de orgullo, angustia, languidez, exasperación y quebranto se reúnen en un último verso: *come ere my last sleep comes, or come never* (ven aquí último sueño mío [la muerte] o ven nunca). Todos los versos conducen a la desesperación, al desconsuelo, pero también a la dignidad. Este conjunto de yuxtaposiciones es plasmado obscura y magistralmente por la paleta de Britten. El arribo a la canción al final de la *passacaglia* no es el amanecer, es el tiempo que se detiene y empieza otra vez.

A continuación, se presenta el análisis de cada una de las ocho partes o variaciones que conforman el Nocturnal. Britten las nombró de la siguiente manera: *Musingly, Very agitated, Restless, Uneasy, March-like, Dreaming, Gently rocking, y Passacaglia*. Se presentará un cuadro descriptivo sobre la estructura y dinámicas en cada parte. Posteriormente, se compararán las frases de la canción *Come Heavy Sleep* con las frases de Britten presentadas en cada variación. Esto se realizará mediante la numeración de las notas de la melodía tanto en Dowland como en Britten, las cuales se nombrarán como elementos, así, el lector identificará y cotejará los materiales sonoros y sus transformaciones. Sólo en *Musingly* (la primera parte) y en *Passacaglia* (la última) se mostrará, mediante un análisis de armonía axial a partir de los tritonos utilizados, cómo el sistema de correspondencias armónicas es utilizado. Finalmente, se mostrarán los elementos compositivos empleados por Britten en las diversas secciones de cada parte.

2.3.2.1 *Musingly*.

La primera variación *Musingly* o *Meditativo* estructuralmente es binaria y consta de 29 compases, los cuales deben ser tocados de manera muy libre, *freely (molto liberamente)* y en un rango dinámico que gravita fundamentalmente en el *pp* y *ppp* con algunos reguladores. Si bien no se establece una métrica específica, ésta se determina por las diversas frases que el propio Britten delimita a través del uso de comas.

Musingly		
Secciones	A	B
Compases	1 a 15	16 al 29
Rango dinámico	<i>pp</i>	<i>Ppp - pp - ppp</i>

Análisis comparativo de la sección A.

Primera frase:

Esta frase es interválicamente exacta, además de la variación rítmica, se presenta el *Tear Motiv* entre el intervalo formado entre los elementos 2 y 3. (Figura 1).

The image shows a musical score for the first phrase of 'Musingly'. It consists of two staves: 'Voz Dowland' (Voice) and 'Guitarra Britten' (Guitar). Both staves are marked 'c.1' at the beginning. The voice staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'Come, hea - - - vy Sleep'. The notes are: 'Come' (quarter note), 'hea' (quarter note), a long dash (quarter rest), 'vy' (quarter note), and 'Sleep' (quarter note). A blue line labeled 'Tear motiv' connects the notes for 'hea' and 'vy'. The guitar staff is also in treble clef and shows a sequence of chords and notes corresponding to the voice line, with fingerings 1, 3, 2, 3, 4 indicated above the notes.

Figura 1

Segunda frase:

Esta segunda frase es substancial. De esta direccionalidad melódica, se valdrá Britten comúnmente para los cambios de modos y escalas. (Figura 2).

Voz Dowland

Guitarra Britten

the im-age of true Death;

Figura 2

Tercera frase:

Similar a la segunda frase, la simetría direccional en la melodía es clara. La nota pivote es el elemento 7. Rítmicamente, Britten toma la célula marcada como unidad de desarrollo. (Figura 3).

Voz Dowland

Guitarra Britten

And close up these my wea-ry weep-ing eyes:

Figura 3

Cuarta frase:

El descenso de los elementos 1 a 4 muestra el *Tear motiv* en una compresión interválica de cuarta disminuida para gravitar así en las siguientes notas sobre la nota Mi bemol – Mi becuadro. Al final, ajusta, entre el elemento 1 y 10, el motivo lacrimoso de cuarta justa. (Figura 4).

Voz Dowland

Guitarra Britten

Whose spring of tears doth stop my vi-tal breath,

Figura 4

Quinta frase:

La unidad en secuencia de tres notas marcada en la melodía de Dowland es estructurada por Britten a razón de tono-semitono para desarrollar esta frase. (Figura 5).

Figura 5

Análisis armónico de la sección A.

A continuación, mostraremos la metodología de análisis armónico que se llevó a cabo a lo largo de la obra. Analizaremos esta primera sección de *Musingly* como un ejemplo común del funcionamiento general de todo el *Nocturnal*.

En la primera sección se presentan los tritonos formados por las diferentes escalas y contornos. Además es notorio el uso de una escala octáva en el compás 2 y una escala hexáfona en los compases 10 y 11. (Figura 6).

Figura 6

El centro tonal de esta primera parte está sustentado en *La menor*. Observemos los tritonos contenidos en la escala que fueron presentados en la figura 6 y que representan la función tónica.



Además de estos, se distingue el tritono de Fa (función subdominante) y el de Mi (función dominante). Así, los tritonos de esta sección pueden representarse de la siguiente manera: (Figura 7).

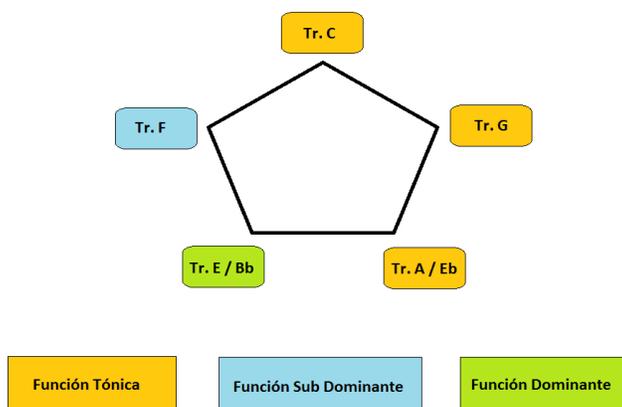


Figura 7

Ahora bien, para representar el eje tónico, subdominante y dominante, se han dispuesto las escalas presentadas en la sección A de la siguiente manera: (figura 8).

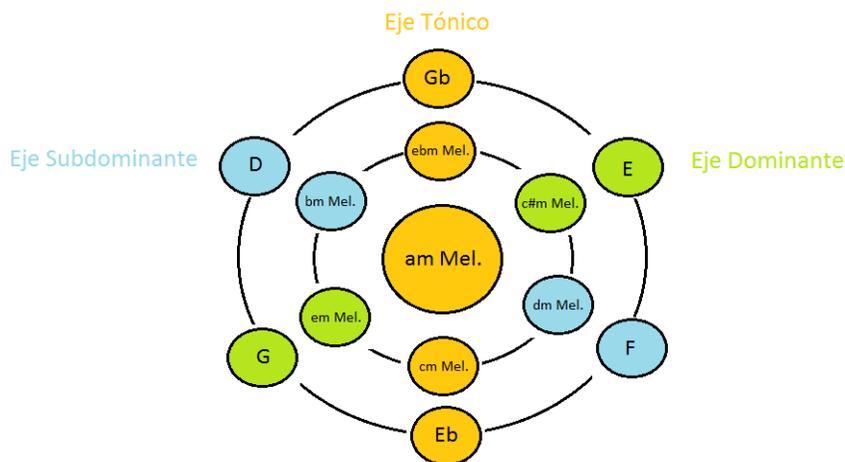


Figura 8

En el círculo central de esta figura, se ha colocado la escala de *La menor melódica* y, en el círculo intermedio, la totalidad de escalas presentadas en esta primera parte. El círculo exterior expresa solamente los relativos mayores de dichas escalas a fin de mostrar cómo estos tres elementos en conjunto conforman los tres ejes tonales principales.

Para entender cómo se relacionan entre sí estos elementos, debemos utilizar la armonía axial. Ésta fue muy utilizada por Béla Bartók al igual que por Britten.²⁴ Observe la figura 9.

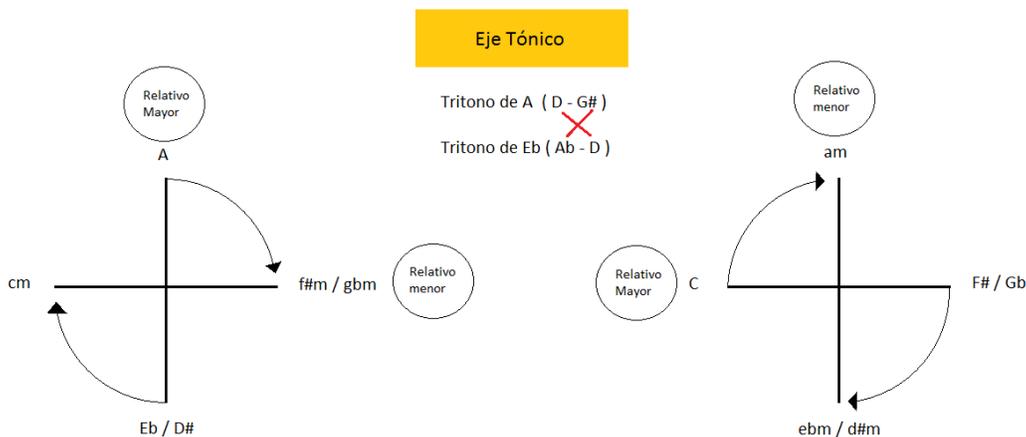


Figura 9

En esta figura se representan los ejes tonales y sus correspondencias a partir de un mismo tritono compartido, el cual se expresa mediante la unión axial de una cruz. Debido a que el tritono es justamente un intervalo de tres tonos, éste puede ser resuelto hacia ambos lados como una puerta que puede ser abierta hacia dentro o hacia fuera. De esta manera, como lo explica la figura 9, el tritono de *A* (*D - G#*) donde *G#* es sensible de *A*, se enarmoniza de la siguiente manera (*D - Ab*), quedando ahora *D* como la sensible que resolverá a *Eb*, es decir, al polo opuesto. Obviamente este tritono común, lo es también para los relativos menores de cada antípoda: *cm* relativo menor de *Eb* y *f#m* relativo menor de *A*. Ahora bien, si se traslada esta proporción al paralelo menor, es decir, si se transita de *A* a *am*, las relaciones simplemente se invertirán y, por consiguiente, *cm*, relativo menor de *Eb*, polo opuesto de *A*, se convertirá ahora en *C*, en este caso, relativo mayor de *am*. Por lo tanto, se concibe que a lo largo del tránsito de cualquiera de estas tonalidades, se gravitará siempre en una región tónica. Se considerará pues que tónica no es solamente *am*, sino todos: *A*, *f#m*, *Eb*, *cm*; *am*, *F#*, *ebm*, *C*. Este mismo alcance abarca, por ende, a las regiones subdominantes y dominantes de la misma manera. Esta simetría y proporción perfecta entendida como Armonía Axial, fue utilizada ampliamente por Bartók y, a lo largo de todo el *Nocturnal*, por Britten. Es un

²⁴ Cfr. Lendvai, Ernő, *Béla Bartók. Un análisis de su música*, España, Idea Book, 2003.

andamiaje que permite colorear un fragmento de música, como lo hace constantemente Britten, al mismo tiempo que permanece en una misma región de atracción.

Veamos ahora las relaciones dominantes y subdominantes en las siguientes figuras 10 y 11:

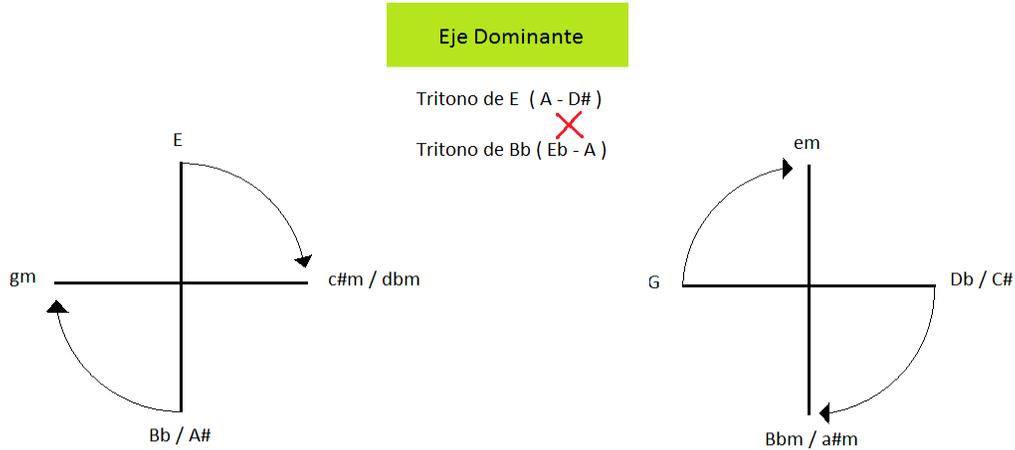


Figura 10

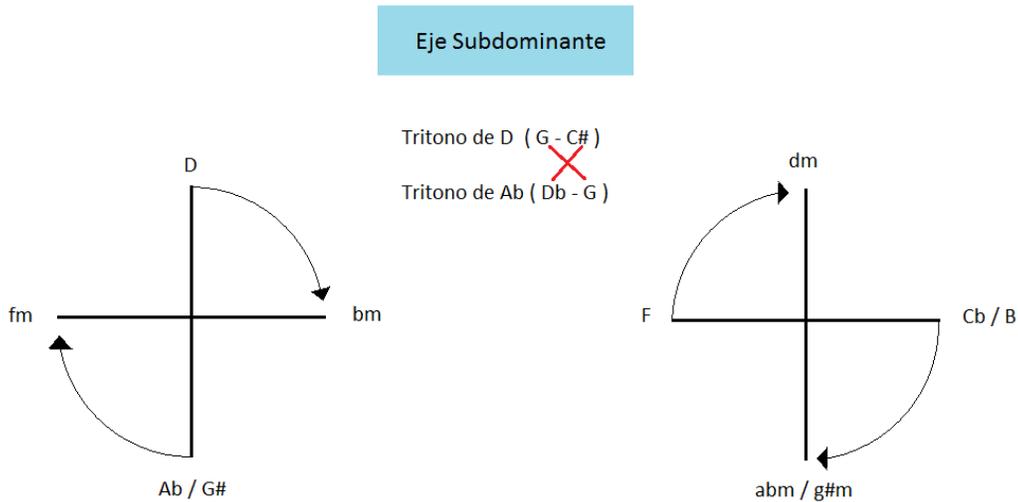


Figura 11

El uso de este sistema armónico representa un salto gigantesco que eleva substancialmente el repertorio del instrumento. Britten piensa la guitarra desde un elevado lenguaje que, con el paso de los últimos cincuenta años, debe ser ya entendido para cualquier intérprete necesariamente.

Análisis comparativo de la sección B:

Primera frase:

Esta primera frase de la sección B deja de ser monódica. Aparece el *Tear Motiv* por salto de cuarta descendente entre los elementos 1 y 2, 3 y 4. Armónicamente, la nota *Sol # / La bemol*, marcada en la guitarra, es una nota común entre dos acordes simultáneos: el acorde de *Mi mayor*, en la parte de la guitarra, y el acorde de *Fa menor* en las dos voces superiores. Rítmicamente, hay un paralelismo entre la voz y la guitarra. (Figura 12).

The image shows a musical score for the first phrase of section B. It consists of two staves: 'Voz Dowland' (top) and 'Guitarra Britten' (bottom). The vocal staff starts at measure c.11 and contains the lyrics 'Come and pos-ess my tir - ed thoughts, worn soul,'. The guitar staff starts at measure c.16 and features a *ppp* dynamic marking. Both staves have numbered measures (1-9) and include a descending interval of a fourth between measures 1-2 and 3-4, which is highlighted with an orange circle and arrow in the guitar part.

Figura 12

Segunda frase:

En esta segunda frase se presenta una secuencia en la voz que será uno de los mayores puntos de desarrollo en el Nocturnal. Asimismo, el intervalo de cuarta como un marco estructural que persiste. (Figura 13).

The image shows a musical score for the second phrase of section B. It consists of two staves: 'Voz Dowland' (top) and 'Guitarra Britten' (bottom). The vocal staff starts at measure c.13 and contains the lyrics 'That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till thou on me be stole.' The guitar staff starts at measure c.19 and features a *pp* dynamic marking, followed by a *poco cresc. ed accel.* instruction, and ends with a *rall.* instruction and a *pp* dynamic marking. Both staves have numbered measures (1-12) and include a descending interval of a fourth between measures 1-2 and 3-4, which is highlighted with a blue line.

Figura 13

Análisis armónico de la sección B.

Otra posibilidad interpretativa, hablando armónicamente, para el compás 16, además de la mencionada en la figura 12, se presenta a continuación junto con la demás información: (Figura 14).

Figura 14

2.3.2.2 *Very Agitated.*

En esta segunda variación, Britten utiliza la figura rítmica de tresillo de corchea. Es muy ágil tanto agógica como dinámicamente ya que desemboca al final de cada frase en un *sf*. Esta marca dinámica es también el delimitador métrico que en la primera variación fue expresado mediante comas. Utiliza el elemento de ascenso y descenso melódico para transitar de una escala a otra, de un contorno armónico a otro fugazmente.

Very agitated		
Secciones	A	B
Compases	1 a 10	11 a 21
Rango dinámico	<i>f - sfz</i>	<i>mf - sfz - f - ff - mf - p - ppp</i>

Análisis comparativo de la sección A:

Primera frase:

La primera frase transcurre en una lucha entre el intervalo de cuarta en los elementos 2 y 3 – *Tear motiv* – por el desplazamiento de acento. (Figura 15).

The image shows a musical score for the first phrase. It consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', and the bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a quarter rest, followed by four notes: G4 (labeled '1'), A4 (labeled '2'), B4 (labeled '3'), and C5 (labeled '4'). The lyrics are 'Come, hea - - vy Sleep'. The guitar line starts with a quarter rest, followed by sixteenth notes: G4 (labeled '1'), A4 (labeled '2'), B4 (labeled '3'), G4 (labeled '3'), F#4 (labeled '3'), E4 (labeled '3'), and D4 (labeled '4'). The guitar part is marked with 'f' and 'pesante'.

Figura 15

Segunda frase:

El contorno melódico de ascenso y descenso y la combinación de los elementos constitutivos (1 a 6) son características fundamentales de esta variación. Siempre en rango de ascenso de cuarta. (Figura 16).

The image shows a musical score for the second phrase. It consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', and the bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a quarter rest, followed by six notes: G4 (labeled '1'), A4 (labeled '2'), B4 (labeled '3'), C5 (labeled '4'), B4 (labeled '5'), and A4 (labeled '6'). The lyrics are 'the im-age of true Death;'. The guitar line starts with a quarter rest, followed by sixteenth notes: G4 (labeled '1'), A4 (labeled '2'), B4 (labeled '3'), C5 (labeled '4'), B4 (labeled '5'), and A4 (labeled '6'). The guitar part is marked with 'f'.

Figura 16

Tercera frase:

Similar elaboración. Se repiten los elementos 7 a 12 en el tejido. (Figura 17).

c.4

Voz
Dowland

And close_up _____ these_my wea - ry weep-ing eyes:

c.5

Guitarra
Britten

Figura 17

Cuarta frase:

Los elementos 2 y 4 luchan de manera similar a la primera frase. Esto muestra que la sección A está terminando. Resuelve al final en una cuarta comprimida interválicamente: notas 2 y 10. (Figura 18).

c.7

Voz
Dowland

Whose spring of tears doth stop my vi - tal breath,

c.7

Guitarra
Britten

Figura 18

Quinta frase:

En esta frase se muestran las dos variaciones y el porqué del uso del tresillo de corchea, así como la combinación de elementos temáticos. (Figura 19).

c.9

Voz
Dowland

And tears my heart with Sor - row's sigh - swoll'n cries:

c.13

Guitarra
Britten
1a. var.
Musingly

c.9

Guitarra
Britten
2a. var.
Very agitated

Figura 19

Análisis comparativo de la sección B:

Primera frase:

En la parte de la guitarra se presenta un movimiento ascendente en *Do mayor* que precede a la presentación del material. El *Tear motiv* aparece en los elementos 1 y 2. Hay un uso de los elementos temáticos 2 a 9 en proporción de repetición: 3, 2, 1. (Figura 20).

The figure displays two musical staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', starting at measure c.11. The lyrics are 'Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn ___ soul,'. The notes are numbered 1 through 9. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', starting at measure c.13. It shows an ascending melodic line with notes numbered 1 through 9, corresponding to the vocal line. A blue arrow points from the guitar's first note to the vocal's first note.

Figura 20

Primera Frase (segunda presentación):

Dentro de la sección rítmica, hay dos internas. Una que muestra el salto de octava y otra que muestra el intervalo de unión de segunda menor como elementos que eslabonan la transición. (Figura 21).

The figure shows two musical staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', starting at measure c.11. The lyrics are 'Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn ___ soul, That liv - ing dies, that liv - ing'. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', starting at measure c.19. The score is divided into 'Sección 1' and 'Sección 2' for both parts. A box labeled 'Sección rítmica' encompasses the first part of the vocal and guitar staves. A blue arrow points from the guitar's first note to the vocal's first note.

Figura 21

Segunda frase:

En la secuencia de la segunda frase, Britten elabora unidades cuya proporción es: 4, 6, 5, 4 y concluye con los elementos 5, 6, 7, 8 al espejo. (Figura 22).

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal part (Voz Dowland), measures 13-14, with lyrics: "That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till". The second system is for the guitar part (Guitarra Britten), measures 15-16, with lyrics: "thou on me be stole." The guitar part includes fingerings (1-12) and a trill (Tr.) indicated by an arrow.

Figura 22

Análisis armónico de la sección A. (figura 23).

The image shows a harmonic analysis of section A, measures c.1, c.4, c.7, and c.9. Annotations include:
 - c.1: *f pesante*, Tr. C, B5°, em7, am Mel.
 - c.4: Eb por enar. del Tr., em, em mel., C, Ab, G.
 - c.7: Gb, acorde cuartal, F#5°, apoyaturas cromáticas..., 1 2.
 - c.9: ... en secuencia, 1 2, em7 (3).
 Legend:
 1) Tr. G / Db
 2) Tr. D / Ab

Figura 23

Análisis armónico de la sección B: (Figura 24).

The figure shows three staves of musical notation with various annotations:

- Staff 1 (c.11):** Shows a melodic line with dynamic marking *mf*. Annotations include "acordes enlazados por enarmonización" (chords linked by enharmonization) and "enlace por nota común" (link by common note). Chords are labeled as E, fm7M, Ab / G#, and am. A "progresión cromática en arpeggio" (chromatic arpeggio progression) is noted. A blue box highlights a chord labeled Ab5+.
- Staff 2 (c.13):** Shows a melodic line with dynamic marking *abm*. Annotations include "enlace por nota común" and "abm Mel.". Chords are labeled as C and Eb5+.
- Staff 3 (c.15):** Shows a melodic line with dynamic marking *f*. Annotations include "Acorde cuartal" (quartal chord). Chords are labeled as B, am, A5+, em Mel., and Bb Eóleo. Blue arrows indicate a chromatic progression.

Figura 24

2.3.2.3 Restless.

La tercera variación presenta un mayor desarrollo estructural. Rítmicamente, predomina un ostinato siempre a dos voces ya sean superiores o inferiores. Éste inicia con el intervalo de 4a. justa o *Tear motiv*, y eventualmente forma acordes tríadicos y tropos que delimitan el inicio y final de una frase, asimismo, se presentan dilataciones rítmicas de los elementos. En el siguiente cuadro se observa la estructura y rangos dinámicos.

Restless					
Secciones	A	B	A	Transición	B
Compasos	1 a 29	30 a 49	50 a 54	55 a 57	58 a 69
Rango dinámico	<i>pp - f</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

Análisis comparativo de la sección A:

Primera frase:

En esta frase, los elementos 1, 2 y 3 se presentan en la voz bajo y luego en la voz superior mediante una compresión interválica. Se presenta el ostinato con el intervalo de 4a. o *Tear motiv* y, hacia el final de la frase, el elemento 3 se une al ostinato formando un tropo al fin de la frase. (Figura 25).

The figure displays two musical staves. The top staff is for the voice (Voz Dowland) in treble clef, showing the lyrics "Come, hea - - vy Sleep" with four numbered elements (1, 2, 3, 4) marked above the notes. The bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten) in treble clef. It features an ostinato pattern labeled "OSTINATO TEAR MOTIV" in blue, marked *pp* and "(Solo) *espress.*". A specific element (3) is highlighted in orange and labeled "tropo que anuncia un cambio de frase". The guitar part also includes dynamic markings like *pp* and *espress.*.

Figura 25

Primera frase (segunda presentación):

Del compás 50 al 55, se presenta nuevamente la primera frase en una dilatación rítmica de los elementos, ésta, a su vez, causa polirrítmicamente un 5 contra 4 que abarca la totalidad de estos compases. (Figura 26).

The figure shows two musical staves. The top staff is for the voice (Voz Dowland) in treble clef, with the lyrics "Come, hea - - vy Sleep" and four numbered elements (1, 2, 3, 4). The bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten) in treble clef, starting at measure 50. It features a polyrhythmic pattern labeled "5 contra 4" in blue. The guitar part is marked *ppp quietly (tranquillo)*. The pattern consists of four measures of the ostinato (1, 2, 3, 4) and a fifth measure (5) which is a variation of the ostinato. The guitar part is marked *ppp*.

Figura 26

Segunda frase:

En el compás 8, se presenta casi la totalidad de elementos (1, 2, 3, 4 y 5), posteriormente se presentan parcialmente. (Figura 27).

The musical score for the second phrase consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', and is in 3/4 time. It begins at measure c.3 with the lyrics 'the im-age of true Death;'. The melody is marked with fingerings 1 through 6. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', starting at measure c.7. It features a complex accompaniment with many slurs and fingerings (1-5) across the strings.

Figura 27

Tercera frase:

En esta frase es auditivamente muy transparente la presentación de los elementos, los cuales sólo presentan ligeras modificaciones rítmicas. (Figura 28).

The musical score for the third phrase consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', starting at measure c.4 with the lyrics 'And close_ up _____ these_ my wea - ry weep - ing eyes:'. The melody is marked with fingerings 1 through 12. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', starting at measure c.15. It features a steady accompaniment with slurs and fingerings (1-12) across the strings.

Figura 28

Cuarta frase:

En esta frase, los elementos temáticos son presentados en su totalidad y engarzados entre sí para lograr una conducción que lleva a la parte climática de la variación en compás 26. (Figura 29).

The musical score for the fourth phrase consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', starting at measure c.7 with the lyrics 'Whose spring of tears doth stop my vi - tal breath,'. The melody is marked with fingerings 1 through 10. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', starting at measure c.21. It features a complex accompaniment with slurs, fingerings (1-10), and dynamic markings including 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'pp'.

Figura 29

Quinta frase:

En el compás 25 de Britten, se engarza, igualmente como en la frase anterior, el material melódico ahora del compás 9 y 10 de Dowland, y, mediante una secuencia donde se repiten los elementos 6 y 5, se desciende de la parte climática hacia el fin de la frase. (Figura 30).

The image shows a musical score for Figure 30. The top staff is for the voice (Voz Dowland) starting at measure c.9 with the lyrics "And tears my heart with Sor - row's sigh - swoll'n cries:". The bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten) starting at measure c.21. A blue box labeled "SECUENCIA" highlights measures 5 and 6 of the guitar part, which correspond to measures 9 and 10 of Dowland's original piece. Dynamics include "cresc.", "f", "dim.", and "pp".

Figura 30

Análisis comparativo de la sección B:

Primera frase:

El elemento fundamental de esta frase es el *Tear motiv* presentado en los elementos 1 y 2 que se presenta en Britten de los compases 32 a 40 (Figura 31) y nuevamente de los compases 59 a 67 (Figura 32).

The image shows a musical score for Figure 31. The top staff is for the voice (Voz Dowland) starting at measure c.11 with the lyrics "Come and pos-ess my tir - ed thoughts, worn soul,". The bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten) starting at measure c.31. Dynamics include "marked" and "pp".

Figura 31

c.11
 Voz Dowland
 Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn — soul,

c.59 *marked*
 Guitarra Britten
marked *dim.*

c.65
 Guitarra Britten
dying away (morendo) - - -
attacca

Figura 32

Segunda frase:

Antes, la presencia del material melódico se presentaba en los extremos superior o inferior, ahora, se intercala entre el ostinato del bajo y la voz superior de los compases 41 a 48 (Figura 33) y sólo en el bajo de los compases 55 a 57 (figura 34).

c.13
 Voz Dowland
 That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till thou — on me be stole.

c.41
 Guitarra Britten

Figura 33

c.13
 Voz Dowland
 That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till

c.55
 Guitarra Britten
pp

Figura 34

Análisis armónico de la sección A: (Figura 35).

III Restless (*rubato: d.*)
(*Inquieto*)

c.1 *pp* (Solo) *espress.* Tr. G (Solo) *espress.* Acorde cuartal

c.7 Tr. Bb Eje Cm Eje em Eje am

c.13 Eje bm *pp* Eje F/fm Tr. Eb F/fm

c.19 F/fm Eje em Eje Bb Eje am

c.25 Eje Ab *f* *dim.* Tr. E = Tr. Bb Eje am Eje C Acorde cuartal Tr. A=Eb

Detailed description of Figure 35: The figure displays five staves of musical notation for the section 'III Restless (rubato: d.) (Inquieto)'. Each staff is annotated with harmonic analysis. Staff 1 (measures 1-6) shows a tritone (Tr. G) and a 'Solo espress.' marking. Staff 2 (measures 7-12) features tritone (Tr. Bb) and axes (Eje Cm, Eje em, Eje am). Staff 3 (measures 13-18) includes tritone (Tr. Eb) and axes (Eje bm, Eje F/fm, F/fm). Staff 4 (measures 19-24) shows axes (F/fm, Eje em, Eje Bb, Eje am) and a 'cresc.' marking. Staff 5 (measures 25-30) contains axes (Eje Ab, Eje am, Eje C), tritone (Tr. A=Eb, Tr. E = Tr. Bb), and 'f' and 'dim.' markings. Orange boxes highlight 'Acorde cuartal' (quartal chords) in measures 1, 7, 13, 19, and 25.

Figura 35

Análisis armónico de la sección B: (Figura 36).

Figure 36 is a musical score for section B, featuring several measures with detailed harmonic and fingering annotations. Measure c.30 is marked *pp*. Measure c.31 includes the text "6to. y 7mo." and "Grados enarmonizados", with a pink triangle indicating a tritone (Tr. Bb=E) and the text "Eje em". Measure c.37 shows a tritone (Tr. Bb=E) and a chord labeled "D". Measure c.43 features multiple tritones (Tr. Bb=E, Tr. Ab=D, Tr. Bb=E, Tr. Eb=A) and a large pink triangle labeled "Tr. C". Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 1-6. Measure c.49 shows a fingering of 6.

Figura 36

Análisis armónico de la sección A prima: (Figura 37).

Figure 37 is a musical score for section A prima, starting at measure c.50. The score shows a sequence of notes with blue circles and numbers 4, 3, 2, 1 above them, and red boxes with numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1 below them. An *ppp* dynamic marking is present, followed by an *Ossia* section. The score ends with "etc."

Figura 37

Análisis armónico de la transición y sección B: (Figura 38).

The figure displays three staves of musical notation for the piece 'Uneasy'.
 - The first staff, labeled 'c.55', shows a transition from a G major triad (Tr. G=Db) to a C major triad (Tr. C=F#), and then to an A-flat major triad (Tr. Ab=D). The dynamics are marked 'pp' and 'marked'.
 - The second staff, labeled 'c.60', shows a B major triad (Tr. B=F) and is marked 'Eje em/cm' and 'dim.'.
 - The third staff, labeled 'c.65', is titled 'Grados enarmonizados 6to. y 7mo.' and shows a B-flat major triad (Tr. Bb=E). It includes the instruction 'dying away (morendo)' and ends with 'attaca'.

Figura 38

2.3.2.4 Uneasy.

La cuarta variación estructuralmente se constituye de dos partes. Los elementos temáticos se comprimen rítmicamente en gestos constituidos por fusas, inspirados en la figura rítmica de la segunda sección (compás11) de la canción de Dowland. Estos gestos desembocan en tropos que derivan a su vez en trémolos. Luego, estos se desaceleran hasta volver a presentar la figura rítmica de la segunda sección sobre la cual se inspira toda la variación.

En el siguiente cuadro se presenta la información estructural y dinámica.

Uneasy		
Secciones	A	B
Compases	1 a 5	6 a 12
Rango dinámico	<i>mf - sfz - pp</i>	<i>sfz - p - sfz - ppp - pp - p - sfz - ppp - sfz - p</i>

Análisis comparativo de la sección A:

Primera frase:

En esta frase se presenta una compresión rítmica que se denominará *gesto*, el cual contiene a los elementos melódicos 1, 2 y 3 donde el elemento 1 funciona como centro que dispara a los elementos 2 y 3, los cuales se abren interválicamente formando un *Tear Motiv*. De la misma manera que lo hacen los elementos 2 y 3 en Dowland. Los gestos conducen a un tropo con una dinámica de *fz* para desembocar en un trémolo que, al desacelerarse, cita rítmicamente al compás 11 de Dowland. (Figura 39).

Figura 39

Segunda frase:

Se utilizan los primeros cinco elementos que guardan su proporción interna para conformar cada uno de los gestos, luego éstos dibujan la misma dirección melódica que tiene el compás 3 de Dowland. Así, en el elemento 6 se forma de nuevo un tropo y se finaliza la frase de la misma manera mencionada en la primera frase. (Figura 40).

Figura 40

Tercera frase:

En esta frase, que se desarrolla en un solo compás por Britten, se presentan los primeros ocho elementos. Posteriormente, ayudados por los acentos escritos, se componen cuatro gestos constituidos por los elementos 5, 6, 7 y 8 unidos por escalas. En el último recuadro, en el tercer sistema, se completa la presentación de elementos igualmente destacados por los acentos escritos. (Figura 41). Esta frase anuncia el proceso de desarrollo que se irá incrementando paulatinamente en las variaciones siguientes.

Figura 41

Cuarta frase:

En esta frase se presentan los elementos del 1 al 8. A partir del elemento 4, hay un descenso melódico realizado por trémolos. El último de ellos es el *Tear motiv*. (Figura 42).

Figura 42

Análisis comparativo de la sección B:

Primera frase:

En esta frase se presenta un tropo en el elemento 1 que mantiene el intervalo *Tear motiv.* El elemento 2 es comprimido y descomprimido rítmicamente. Los elementos 3 y 4 son unidos mediante una escala y el elemento 4 se difumina en un trémolo. (Figura 43).

The musical score for Figure 43 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz Dowland) and the bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten). The voice part begins at measure c.11 with the lyrics "Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn _ soul,". The notes are numbered 1 through 9. The guitar part begins at measure c.6, marked "a tempo". It features a dynamic marking of *fz dim.* and includes performance instructions such as "hesitating", "L.H. only", and dynamic markings *p*, *sf*, *ppp*, and *pp*. The guitar part is divided into measures 1, 2, 3, 4, and 5, with measure 4 containing a tremolo.

Figura 43

Primera frase (segunda presentación):

Ahora se presenta la frase sólo con los primeros dos elementos. El primero se contiene dentro de un acorde cuartal, el segundo se comprime y expande de nuevo rítmicamente. Posteriormente, en lugar de presentar un trémolo abierto que se vaya desacelerando, se escribe un ritmo estricto que sirve de desenlace de esta variación y como introducción de la siguiente. (Figura 44).

The musical score for Figure 44 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz Dowland) and the bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten). The voice part is identical to Figure 43, starting at measure c.11. The guitar part begins at measure c.10 and is divided into measures 1, 2, and 3. Measure 1 starts with a dynamic marking of *fz*. Measure 2 is marked *p*. Measure 3 is marked *p* and includes the instruction "pizzicato". The guitar part concludes with the instruction "attacca".

Figura 44

Análisis armónico de la sección A: (Figura 45).

c.1 (Ansioso) *mf cresc.* Nota de interpolación para establecer el tritono en D Tritono de D (trem.) Rallentando medido *fz dim.*
 c.3 *mf cresc.* Tritono de D Ab melódico Dm melódico Gm melódico Tritono de F Tritono de Db *fz dim.*
 c.5 *pp cresc.*
 c.5 Tritono D

Figura 45

Análisis armónico de la sección B: (Figura 46).

c.6 a tempo Rallentado medido *fz dim.* Tritono de F hesitante Am *p* *sf* *ppp* *pp* Nota de relativo menor de F Em melódica L.H. only Gm melódico al espejo c. 3
 c.9 *p* *sf* *sf* *ppp* A G E Tritono de Bb *fz* *p* Acorde cuartel desde Bb Enarmonizados Ab = G# y Eb = D# Secuencia interpolada Gm relativo menor de Bb Acorde cuartel
 Tritono de G F#5 Am (Enarmonizando Ab = G# <Sensible del Am) 6+ de C = Germano Ab6+
 c.11 *fz* *p* *ppizzicato* *pp* *attaca* Tritono de G Gm relativo menor de Bb Acorde cuartel Gm relativo menor de Bb

Figura 46

2.3.2.5 March – like.

La quinta variación guarda similitudes con las dos variaciones anteriores. Con la inmediata anterior, debido a que está basada en el mismo motivo rítmico de la sección B de la canción de Dowland (c.11). Con la tercera variación *Restless*, debido a la presencia de un ostinato también de dos notas y a que presenta los elementos del tema mediante tanto en la voz superior como en la inferior mediante octavas paralelas. Su estructura también es binaria, y presenta una riqueza dinámica en la sección B tanto como la misma sección de la variación inmediata anterior. En el siguiente cuadro se integra esta información.

March-like		
Secciones	A	B
Compases	1 a 14	15 a 26
Rango dinámico	<i>pp - p - mf</i>	<i>p - mf - f - sfz - f - pp - ppp</i>

Análisis comparativo de la sección B de la canción de Dowland con la sección A de Britten.

Primera frase:

Esta primera frase está basada en la célula rítmica del compás 11. Se presenta un ostinato de dos notas que forman el intervalo Tear Motiv en el segundo elemento. Los elementos 1-2, 5-2 sólo reafirman el ritmo. Los movimientos melódicos de los elementos 6, 7 y 8 son una clara referencia de esta frase. (Figura 47).

The figure shows two musical staves. The top staff is for 'Voz Dowland' (Voice Dowland), starting at measure c.11. It features a vocal line with lyrics: 'Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn ___ soul,'. The notes are numbered 1 through 9. The bottom staff is for 'Guitarra Britten' (Guitar Britten), starting at measure c.1. It is titled 'V March-like (J) (Quasi una Marcia)'. The guitar part includes an ostinato of two notes (marked 'pp staccato e pesante') and a section marked 'singing (cantabile)'. The guitar part also has notes numbered 1 through 9, corresponding to the vocal line above. The guitar part includes various dynamics and articulations like 'pp', 'p', 'mf', 'f', 'sfz', and 'ppp'.

Figura 47

Primera frase (segunda presentación):

En esta presentación, el elemento 7 funciona como pivote. Así, los movimientos melódicos de los elementos 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 ascienden y descienden en torno a él.

The image shows a musical score for two parts: 'Voz Dowland' and 'Guitarra Britten'. The vocal part is labeled 'c.11' and contains the lyrics 'Come and pos-ess my tir-ed thoughts, worn soul,'. The guitar part is labeled 'c.4'. Both parts feature melodic elements numbered 1 through 9. In the guitar part, the notes corresponding to elements 6, 7, 8, and 9 are circled in red, highlighting their relationship to the pivot element 7.

Figura 48

Análisis comparativo de la sección A de la canción de Dowland con la sección B de Britten.

Primeras dos frases:

La primera y segunda frase de Dowland se combinan en los compases 16 y 17 de Britten. El elemento 4 de la primera frase se vuelve el 1 de la siguiente frase.

The image shows a musical score for two parts: 'Voz Dowland' and 'Guitarra Britten'. The vocal part is labeled 'c.1' and contains the lyrics 'Come, hea - - vy Sleep the im-age of true Death;'. The guitar part is labeled 'c.14'. Both parts feature melodic elements numbered 1 through 6. A red line connects the notes for elements 1, 2, 3, and 4 in the vocal part. A blue box highlights the notes for elements 1, 2, 3, and 4 in the guitar part, showing how the element 4 from the first phrase becomes the element 1 of the second phrase.

Figura 49

Combinación de elementos:

A continuación se presenta una miscelánea con los elementos de las primeras frases de ambas secciones de Dowland, en el pasaje final del compás 24 al 26. (Figura 50).

PRIMERA FRASE DE LA SECCIÓN A

Voz Dowland c.1
Come, hea - - vy Sleep

PRIMERA FRASE DE LA SECCIÓN B

Voz Dowland c.11
Come and pos-sess my tir - ed

Guitarra Britten c.24
ppp sul ponticello
attaca

Figura 50

2.3.2.6 *Dreaming*.

La sexta variación tiene una estructura binaria. Su lenguaje combina la polifonía y la armonía mediante un rango dinámico muy sutil que destaca los elementos temáticos de entre las sonoridades. Asimismo, el color de los armónicos logra una presentación del material con un carácter etéreo y alejado. En el siguiente cuadro se muestra la información estructural.

Dreaming		
Secciones	A	B
Compases	1 a 4	5 a 10
Rango dinámico	<i>p - pp</i>	<i>p - pp - ppp</i>

Análisis comparativo de la sección A.

Primera frase:

En esta frase, los primeros dos acordes contienen la presentación de los elementos con un ligero cambio interválico en el elemento 2. (Figura 51).

Figura 51

Segunda frase:

En esta segunda frase se presentan los elementos al espejo acompañados en un segundo plano por las notas *Re, Si, Sol*. (Figura 52).

Figura 52

Tercera frase:

Se presentan los elementos con algunos ajustes interválicos. En el recuadro se invierte el orden de presentación: elementos 5, 6, 7, 8 / 8, 5, 6, 7. (Figura 53).

Figura 53

Cuarta frase:

Al igual que en la segunda frase, los elementos se presentan al espejo acompañados por las notas *Re*, *Si*, *Sol*. (Figura 54).

The musical score for Figure 54 consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains ten measures of music, numbered 1 through 10, with lyrics underneath: 'Whose spring of tears doth stop my vi - tal breath,'. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains ten measures of music, numbered 1 through 10, with the instruction 'art. harm.' above the first measure and 'pp' below the first measure. Red curved lines connect the notes in the guitar staff to the notes in the voice staff, indicating harmonic support. Blue lines above the guitar staff indicate phrasing or articulation.

Figura 54

Análisis comparativo de la sección B.

Primera frase:

Ésta es la frase de mayor densidad sonora, justo como se caracteriza la sección B de Dowland en la canción original. Los elementos 1 y 2 refuerzan el carácter de la sección. Los demás elementos aparecen, en la voz superior, comprimidos y expandidos rítmicamente. (Figura 55).

The musical score for Figure 55 consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'Voz Dowland', in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains nine measures of music, numbered 1 through 9, with lyrics underneath: 'Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn - soul,'. The bottom staff is for the guitar, labeled 'Guitarra Britten', in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains nine measures of music, numbered 1 through 9, with the instruction 'p' below the first measure. Red curved lines connect the notes in the guitar staff to the notes in the voice staff, indicating harmonic support. Blue lines above the guitar staff indicate phrasing or articulation.

Figura 55

Primera frase (segunda presentación);

Además de los elementos 1 y 2 que refuerzan el carácter de la sección, los elementos 5, 6, 7, 8 y 9 se presentan en los armónicos del compás 10. (Figura 56).

Voz Dowland
Come and pos-sess my tir - ed thoughts, worn soul,

Guitarra Britten
art. harm.
pp
ppp
art. harm.
ppp
attacca

Figura 56

Segunda frase:

La segunda frase de la sección B de Dowland, la secuencia, vuelve a ser utilizada en Britten con la totalidad de elementos en su compás 6. (Figura 57).

Voz Dowland
That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till

Guitarra Britten
art. harm.
pp
ppp
attacca

Figura 57

Análisis armónico de la sección A: (Figura 58).

VI Dreaming (slow J)

c.1 (Sognante) Tr de B sensible de B artificial harmonics eje en am Mel. *pp* freely (liberamente) célula motivica desplazamiento rítmico de la célula

gm Mel. Bb5+ = III5+ univoco de gm

c.3 acorde am tr de B enarmonizado descenso cromático tr de G Bb7M tr de Bb sensible de Bb G9 cuartal *dim.* eje sobre Bb Relativo Mayor

c.4 art. harm. escala octávena desplazamiento rítmico de la célula motivica var. cel. motivica extensión cel. motivica escala cromática *pp*

Figura 58

Análisis armónico de la sección B: (Figura 59).

c.5 Tr. de G contorno de Eb Tr. de Eb G9 cuartal Cm G9 cuartal G9 cuartal G9 cuartal *p*

c.6 art. harm. 1/2 t. 1/2 t. 1/2 t. 1/2 t. derivación y degradación del ostinato armadura dm G9 cuartal Dm D5° *pp*

c.7 Tr de Db enarm. fm Ab7 G9 cuartal art. harm. art. harm. 1/2 t. 1/2 t. G9 cuartal G9 cuartal *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *attacca*

Figura 59

2.3.2.7 Gently Rocking.

La séptima variación, tan sutil como la inmediata anterior, posee una atmósfera tremolante. Hay una clara independencia de planos. En la primera sección se presenta un tremolo constante en la parte superior; en la inferior el intervalo de cuarta o *Tear motiv*. Esto se invierte en la segunda sección. Estructuralmente, esta variación tiene dos secciones más una sección prima como lo muestra el siguiente cuadro.

Gently rocking			
Secciones	A	B	B'
Compases	1 a 8	9 a 14	15 a 23
Rango dinámico	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp - ppp</i>

Análisis comparativo de la sección A:

Primera frase:

En ésta se presentan los elementos mediante un trémolo en el plano superior. Debajo de éste, el *Tear motiv* aparece en el plano inferior. (Figura 60).

The image shows a musical score for 'Gently Rocking'. The top staff is for the voice (Dowland) in treble clef, with lyrics 'Come, hea - - vy Sleep'. The bottom staff is for the guitar (Britten) in treble clef. The guitar part is marked 'pp murmuring; quasi tremolando' and 'simile'. A blue box labeled 'TEAR MOTIV' is connected to a specific interval in the lower register of the guitar part. The score is divided into measures 1, 2, 3, and 4.

Figura 60

Segunda frase:

Esta segunda frase es una combinación de elementos de los compases 7, 8, 9 y 10 de Dowland. Asimismo el *Tear motiv* es constante en el plano inferior. (Figura 61).

Figura 61

Análisis comparativo de la sección B:

Primera frase:

En esta frase los elementos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 aparecen en forma secuencial. De la misma manera, los elementos de los compases 14, 15 y 16 de Dowland se presentan en los compases 17 y 18 y, al espejo, en el compás 21 de Britten. (Figura 62). También se observa que el intervalo relevante de cuarta *Tear motif* se utiliza en los compases 9, 10 y 11 y que, nuevamente, aparecen engarzados los elementos de los compases 14, 15, y 16 de Dowland en los compases 12, 13 y 14 de Britten. (Figura 63).

Figura 62

Voz Dowland

Guitarra Britten

Intervalo 4a.

TEAR MOTIV

Figura 63

Análisis armónico de la sección A: (Figura 64).

VII Gently rocking
(Cullante)

c.1

pp murmuring; quasi tremolando

Dirección y Conducción

Eje de ebm Mel.

Tr. de Eb

Tr. D

simile

Ab

C 5°

Db

Eje de Db

Eje Ab

c.4

Tr. Ab

Ab

C 5° 7

Db

C 5°

Bbm

acorde cuartal

Figura 64

Análisis armónico de la sección B: (Figura 65).

c.9

Eje de Gb

Eje de Cb

pp

4 dis. o 5+

F5+= univoco de dbm

am

c.14

em

Detailed description: This figure shows two piano passages. The first passage, starting at measure 9, features a right-hand melody with four-measure phrases marked with '4' and '4'. It is annotated with 'Eje de Gb' (axis of Gb) and 'Eje de Cb' (axis of Cb). A specific voicing is noted as 'F5+= univoco de dbm'. The passage concludes with a chord marked 'am'. The second passage, starting at measure 14, is a simple chordal progression marked 'em'.

Figura 65

Análisis armónico de la sección B prima: (Figura 66).

c.14

eje cm

Eb5+ univoco de cm

eje gm

em

cm

G

cm

G

cm

sempre pp

cuartas

eje gm

c.19

ppp

Tr. de Bb

tr. F

Gb5+ univoco de ebm

Bb5+ univoco de gm

dying away (morendo)

Detailed description: This figure provides a harmonic analysis of section B prima. It is divided into two systems. The first system, from measure 14 to 18, shows a progression of chords: em, cm, G, cm, G, cm. The right-hand part is marked 'sempre pp'. Annotations include 'eje cm' (axis of cm), 'Eb5+ univoco de cm', and 'eje gm'. The left-hand part is marked 'cuartas'. The second system, from measure 19 to 22, features a right-hand melody with four-measure phrases marked '4'. It includes trills marked 'Tr. de Bb' and 'tr. F'. The left-hand part has voicings 'Gb5+ univoco de ebm' and 'Bb5+ univoco de gm'. The passage ends with a 'dying away (morendo)' instruction.

Figura 66

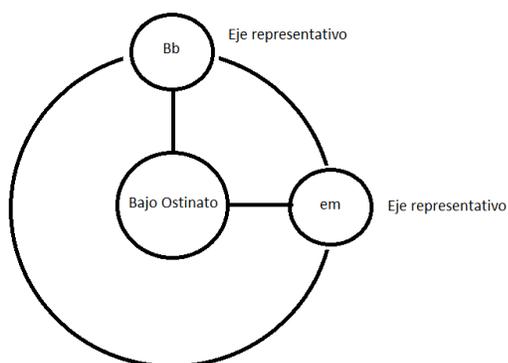
2.3.2.8 Passacaglia.

El eslabón final que conducirá a la presentación de la canción *Come Heavy Sleep* es una *Passacaglia*. Britten se servirá de esta forma para trabajar en cada una de sus glosas con la paleta de colores que ha venido utilizando: enarmonizaciones de tritonos, ejes representativos circunscritos axialmente a ejes de gravedad tónica, subdominante y dominante, contornos de escalas, bimodalidad, compresiones y expansiones rítmicas. El uso abierto de la métrica de cada glosa posibilita el desarrollo de los elementos temáticos. Por lo tanto, la *Passacaglia* tiene una extensión de 41 compases métricamente libres. Se divide en cuatro secciones, como se muestra en el siguiente cuadro.

PASSACAGLIA Estructura																																																		
COMPASES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41									
SECCIONES	1a Parte																								2a Parte			3a parte			4a Parte																			
	Sub Parte A												Sub Parte B																																					

El *bajo ostinato* o *ground* marca el final de cada glosa al mismo tiempo que funciona como un epicentro tónico, un centro de gravedad que sostiene el material sonoro y sus diversos ejes. Ejemplo:

El Bajo Ostinado: centro de gravitación tanto como final de glosa como epicentro tónico.



Asimismo, este *bajo Ostinato* o *ground* será desarrollado en la última sección de la *Passacaglia* mediante escalas para al final desacelerarse mediante una expansión rítmica que tejerá, a manera de

puente, la llegada al tema principal con que terminará la obra entera. Éste es tomado del primer contracanto del Laúd en la primera frase de la sección A de Dowland en el compás 1. (Figura 67).

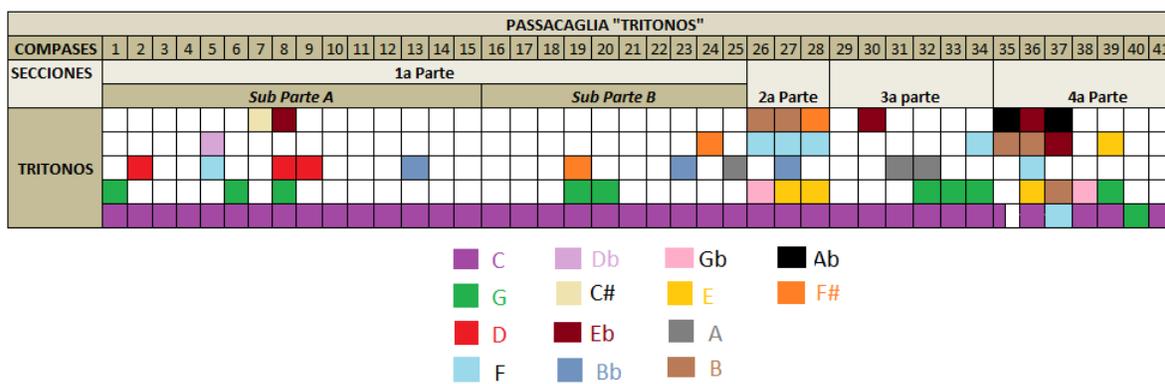
Figura 67

Análisis axial.

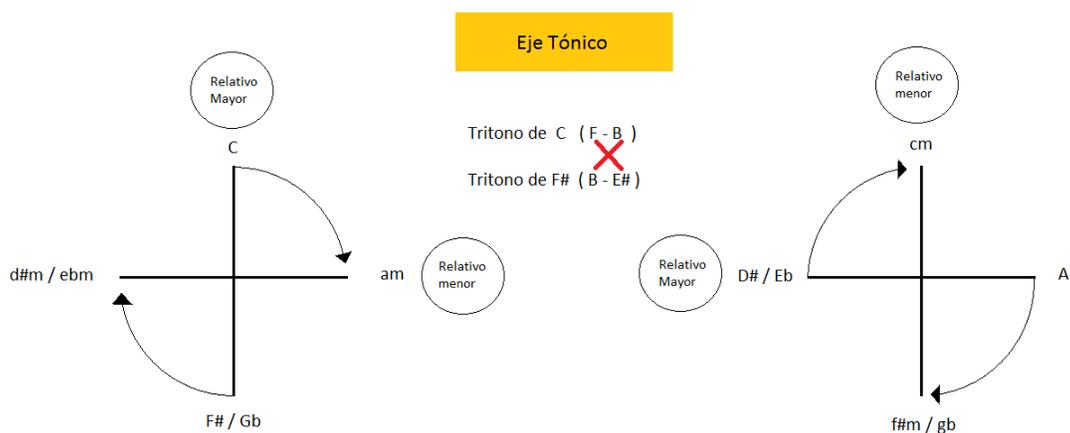
Como se explicó al inicio de este capítulo, se analizará esta *Passacaglia* mediante la armonía axial de la misma manera que fue analizada la sección A de la primera variación *Musingly*.

La cuantificación de los tritonos que se presentan a lo largo de la *Passacaglia*, así como de los ejes representativos nos permite vincular las atracciones hacia los tres ejes principales: tónico, subdominante y dominante.

A continuación se presenta la aparición de tritonos a lo largo de la *Passacaglia* en el siguiente cuadro.



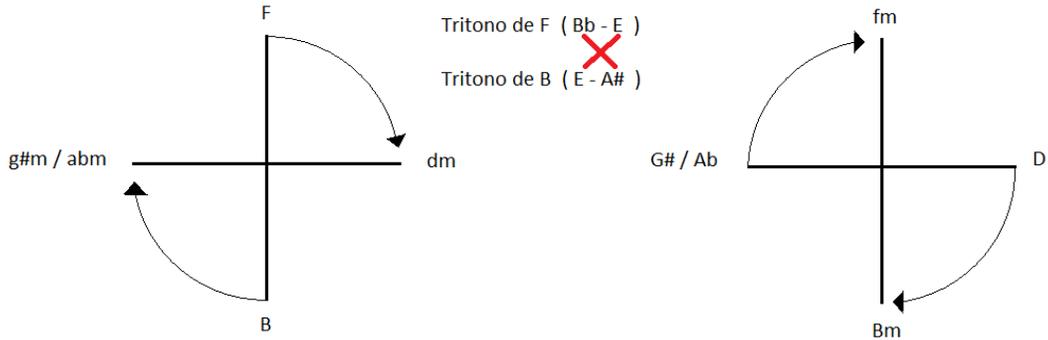
El lector, por ejemplo, habrá advertido una contundente presencia del tritono de *C*. Éste pertenece al *bajo Ostinato* o *ground* que, como se ha explicado, delimita y da centro a cada glosa. Por lo tanto, la aparición de los tritonos arriba representados nos permite identificar, a causa del total de sus repeticiones, el eje tónico que en este caso es *C*, consecuentemente el subdominante *F* y el dominante *G*. Se presenta a continuación cada eje y el sumario que agrupa y cuantifica los tritonos en cada caso. (Figuras 68, 69, 70 respectivamente).



Tritonos eje Tónico		Número de apariciones
C	cm	39
am	A	3
F# / Gb	F#m / gbm	4
d#m / ebm	D# / Eb	4
Total global		50

Figura 68

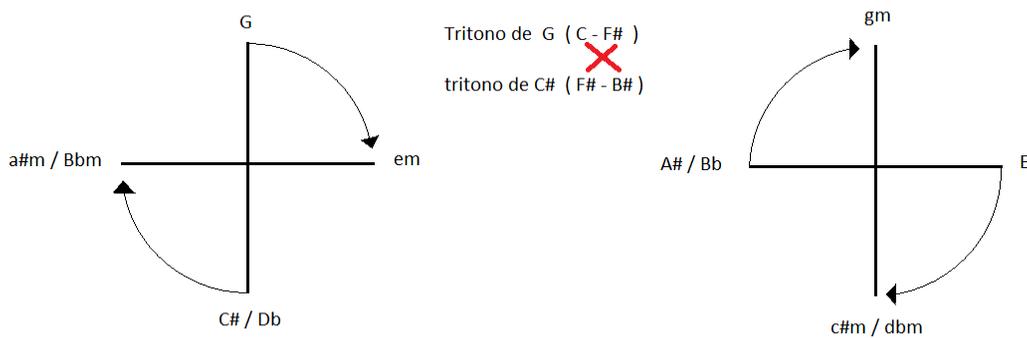
Eje Subdominante



Tritonos eje Subdominante		Número de apariciones
F	fm	7
dm	D	4
B	Bm	5
g#m / abm	G# / Ab	2
Total global		18

Figura 69

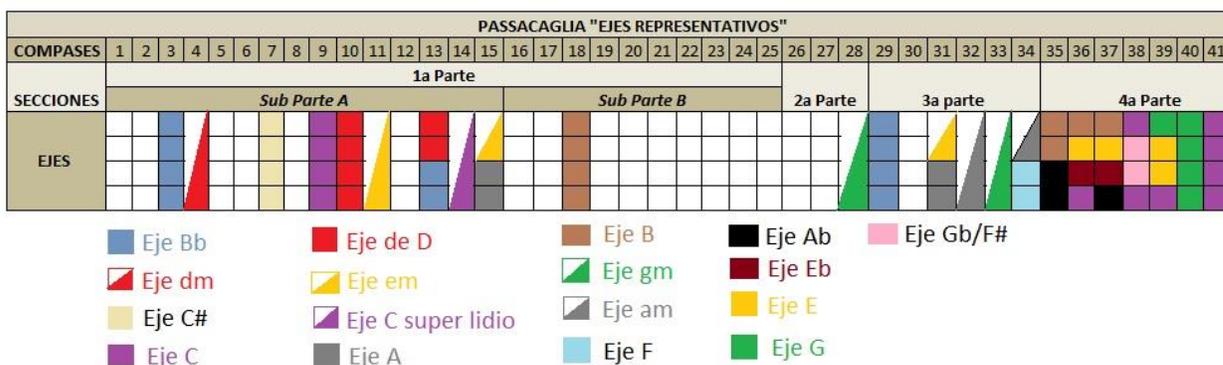
Eje Dominante



Tritonos eje Dominante		Número de apariciones
G	gm	10
em	E	4
C# / Db	c#m / dbm	2
a#m / Bbm	A# / Bb	3
Total global		19

Figura 70

Además de estos tritonos contenidos en los ejes tónico, subdominante y dominante, se presenta en el siguiente cuadro la aparición de ejes representativos a lo largo de la *Passacaglia*.



Al considerar ambos elementos: los totales de los tritonos presentados y los ejes representativos, se concluye que esta Pasacalle del siglo XX²⁵ coincide con su similar barroca en la progresión armónica: I – IV – V – I sólo que a través de la paleta de colores propia de la música de finales del siglo XIX y principios del XX.

²⁵ A finales del siglo XVIII y en el XIX la *passacaglia* prácticamente desapareció, siendo quizá la única excepción el movimiento final de la *Sinfonía* n. 4 de Brahms, aunque no lleve el nombre de *passacaglia*. En el siglo XX hubo una especie de resurgimiento de la forma entre los compositores de la corriente central, comenzando con Reger (1906) y continuando con Webern (1908), Schoenberg (en *Pierrot lunaire*), Berg (*Wozzeck*, segundo acto), Stravinski (*Septeto*), Britten (*Peter Grimes*, segundo acto), Hindemith (cuarto *Cuarteto* de cuerdas) y Vaughan Williams (*Quinta sinfonía*), entre otros. La estructura de la forma usada en el siglo XX, de variaciones sobre un bajo obstinado, toma el modelo de la *passacaglia* de Bach.

Comparación de las frases que integran la canción *Come Heavy Sleep* y las glosas de la *Passacaglia*.

Frases comparativas correspondientes a la sección A de la canción *Come Heavy Sleep*.

Primera frase:

En esta frase se observa una doble presentación de los elementos (1 – 2), (1 – 2 – 3) en Britten. El encadenamiento de éstos en los compases 1 y 2 de Britten muestra una simetría perfecta que da por resultado que la frase se forme al espejo. (Figura 71).

The image displays a musical score for the first phrase of 'Come Heavy Sleep'. It consists of four staves:

- Voz Dowland (c.1):** The vocal line in G major. The lyrics are 'Come, hea - - vy Sleep'. A blue box highlights the first two measures, labeled 'FRASE ESPEJO'. Above the notes in this box are numbers 1, 2, and 3, indicating fingerings. A blue line connects the notes in a mirrored pattern.
- Guitarra Britten (c.1):** The guitar accompaniment. A blue box highlights the first two measures, mirroring the 'FRASE ESPEJO' label. Fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4 are indicated above the notes.
- Guitarra Britten (c.6):** Continuation of the guitar accompaniment. Fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4 are indicated above the notes.
- Guitarra Britten (c.10):** Further continuation of the guitar accompaniment. Fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4 are indicated above the notes.

Figura 71

Primera frase. Desarrollo del *Bajo Ostinato* o *Ground*: (Figura 72).

c.1

Voz Dowland

Come. hea

contracanto guitarra

Guitarra

c.1

Guitarra Britten

ppp

Bajo ostinato

marked

Desarrollo bajo ostinato

c.35

Guitarra Britten

Unidad en secuencia ascendente

unidades de secuencia

c.36

Guitarra Britten

sf

unidad de secuencia

dim.

c.37

Guitarra Britten

unidad de secuencia ascendente

unidad en secuencia ascendente dilatada

unidad en secuencia ascendente dilatada

c.38

Guitarra Britten

mf

unidad en secuencia ascendente dilatada

unidad en secuencia ascendente dilatada

unidad en secuencia ascendente dilatada

(rall.)

c.39

Guitarra Britten

mp

p

unidad en secuencia ascendente dilatada

unidad en secuencia ascendente dilatada

unidad en secuencia ascendente dilatada

Unidad en secuencia dilatada. Bajo ostinato

Figura 72

Segunda frase:

En esta frase el diseño interválico se conserva pero se utilizan contracciones rítmicas derivadas del contracanto de la guitarra que se mostró en la figura anterior. Es generalmente monódica salvo en el compás 8, en donde se presenta una segunda voz descendente que permanece como pedal y que fortalece la derivación rítmica. (Figura 73).

The figure displays four staves of musical notation. The first staff is labeled 'Voz Dowland' and 'c.3', showing a melodic line with six notes numbered 1 to 6, with lyrics 'the im-age of true Death;'. The second staff is 'Guitarra Britten' 'c.3', mirroring the vocal line with six notes numbered 1 to 6. The third staff is 'Guitarra Britten' 'c.8', showing a more complex rhythmic pattern with six notes numbered 1 to 6. The fourth staff is 'Guitarra Britten' 'c.4', showing a rhythmic pattern with six notes numbered 1 to 6. Red boxes highlight specific notes in the guitar parts, and blue lines connect them across staves. A downward arrow is under the first guitar staff, and an upward arrow is under the second guitar staff.

Figura 73

La tercera y cuarta frases de la canción Come Heavy Sleep (Figuras 74 y 75) son unificadas en una sola glosa en el compás 4 de la Passacaglia, mediante una interpolación melódica de los elementos (5 – 6 – 7 – 8 – 9) con (1 – 2 – 3 – 4) de la tercera y cuarta frases de Dowland respectivamente. Debe tomarse en cuenta que los elementos en común para esta unión son el (8 y 2), los cuales son la misma nota: *Si*. Rítmicamente se mantienen los mismos elementos.

Tercera frase: (Figura 74).

Voz Dowland

Guitarra Britten

Figura 74

Cuarta frase: (Figura 75).

Voz Dowland

Guitarra Britten

Figura 75

Quinta frase:

En ésta se cotejan las frases correspondientes de *Come Heavy Sleep*, la *Passacaglia* y la primera variación *Musingly* a fin de mostrar el tratamiento rítmico e interválico. Los primeros tres elementos son contraídos rítmicamente en su diseño ascendente en el compás 13 de *Musingly* con una proporción interválica interna de tono, semi-tono. En los compases 9 y 12 de la *Passacaglia* se utiliza el motivo rítmico del contracanto de la guitarra antes mencionado (Figura 72). Y la misma proporción interválica interna de tono, semi-tono. (Figura 76).

The image displays a musical score for the song "Come Heavy Sleep". It consists of four staves:

- Voz Dowland:** The first staff shows the vocal line starting at measure 9. The lyrics are "And tears my heart with Sor - row's sigh - swoll'n cries:". The melody is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- Guitarra Britten:** The second staff is labeled "Musingly" and starts at measure 13. It features a complex melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp* (pianissimo).
- Guitarra Britten:** The third staff is labeled "Passacaglia" and starts at measure 9. It shows a rhythmic accompaniment pattern.
- Guitarra Britten:** The fourth staff starts at measure 12 and continues the guitar accompaniment with various rhythmic figures.

Figura 76

Frases correspondientes a la parte B de la canción *Come Heavy Sleep*:

Primera frase:

En esta primera frase, se observa el motivo rítmico desarrollado mediante la figura de cinquillos a lo largo de la tercera sección de la Passacaglia, compases 29 a 34. La densidad sonora alcanza su más alto nivel en esta sección. Los acordes tienen una función meramente rítmica que marca drásticamente el cambio de sección. Melódicamente, el intervalo de cuarta o *Tear Motiv* aparece en los compases 29 y 30, pero, pronto, es invertido formando un intervalo de quinta, lo cual es una similitud: una compresión rítmica de dieciseisavos a quintillos y una expansión interválica de cuarta a quinta como punto de desarrollo. (Figura 77).

Sección rítmica

Voz Dowland

c.11 4a.

Come and pos-ess my tir - ed thoughts, worn soul, That liv - ing dies, that liv - ing

Guitarra

Sección rítmica desarrollada

Guitarra Britten

c.29

naturale
pp marc.

nat.

Sección rítmica desarrollada

Guitarra Britten

c.30

sim.
p

B III

Sección rítmica desarrollada

5a.
mp

Sección rítmica desarrollada

Guitarra Britten

c.32

mf

Sección rítmica desarrollada

f

Sección rítmica desarrollada

Guitarra Britten

c.34

ff

ff

Figura 77

Segunda frase:

En frase se presenta la secuencia de la canción Come Heavy Sleep en el compás 13. Britten la fragmenta y la entreteje contrapuntísticamente en varios planos: superior, intermedio e inferior, ya sea en cambios de direccionalidad ascendente o descendente. (Figuras 78 y 79).

Figure 78 displays two musical staves. The top staff is for the voice (Voz Dowland) and the bottom staff is for the guitar (Guitarra Britten). Both start at measure 13 (c.13). The vocal line includes the lyrics: "That liv - ing dies, that liv - ing dies, that liv - ing dies, till thou _____ on me be stole." The guitar part features four distinct rhythmic units labeled 1, 2, 3, and 4, which are mirrored in the vocal line's phrasing.

Figura 78

Figure 79 provides a detailed analytical view of the musical sequence. It includes the same vocal and guitar staves as Figure 78, but with extensive annotations. A large bracket labeled "SECUENCIA" spans the vocal line from measure 13 to 16. Below this, three smaller brackets labeled "Unidad en secuencia" identify individual units within the vocal line. The guitar part is analyzed in two sections: "SECUENCIA I" (measures 21-24) and "SECUENCIA II" (measures 22-25). Within these sections, brackets identify "Unidad en secuencia" and "Unidad en secuencia voz intermedia" (intermediate voice unit), highlighting the contrapuntistic interweaving of the vocal and guitar lines.

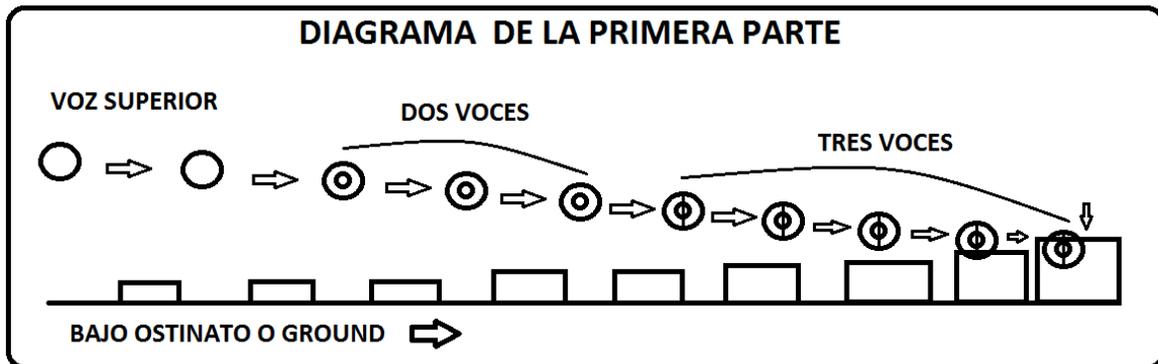
Figura 79

Conclusión.

Para finalizar, se presenta el análisis armónico de cada parte de la *Passacaglia*, del cual fueron ya pormenorizados líneas atrás, los tritonos y ejes representativos con los cuales se estableció la estructura armónica: I – IV – V – I. Asimismo, se describe resumidamente cada sección.

Primera parte (del compás 1 al 25):

Esta primera sección establece un arco dinámico de *ppp* (triple piano) a *ff* (doble fuerte). Se subdivide en dos partes: del compás 1 al 15 y del 16 al 25. En la primera sub-parte hay dos elementos que se contrastan: el bajo ostinato o ground – que delimita las glosas – y la voz superior. Después se sumarán dos voces más hacia los compases 4 y 10 respectivamente. Estas voces tienen una función de pedal, se conforman en terceras paralelas y son independientes del bajo. Hacia el compás 12, éstas tienen un ligero movimiento armónico por lo que aparecen algunos acordes (Figura 80). En la segunda sub-parte, el intervalo de estas dos voces intermedias es una cuarta. De la misma manera, la voz superior está constituida por el intervalo de cuarta ascendente y que, al descender, forma el *Tear motiv*. (Figuras 81 y 82). El movimiento general de las voces en toda esta primera parte conduce a una compresión de los tres elementos superiores con el bajo ostinato. Las voces se incrustan rítmicamente en el bajo ostinato hacia el final de la sección como lo muestra el siguiente diagrama:



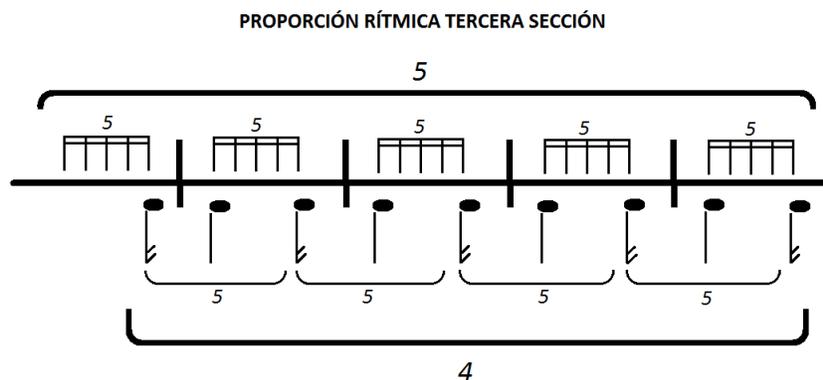
Segunda parte (del compás 26 al 28):

La segunda sección *lively (animato)* es la sección más breve de la *Passacaglia*, indicada sobre una dinámica de *pp* (doble piano) y con técnica de *pizzicato*. Su elaboración consiste en un escalonamiento de quintas, las cuales pueden resultar de la inversión del intervalo de cuarta. Esto

permite también que, en tan pocos compases, ocurra la mayor densidad de tritonos. Las quintas se agrupan en cada glosa en series de (5 – 4 – 3), (6 – 4 – 2), (4 – 2 – 2). Sólo al final del compás 28 se puede identificar un eje representativo de sol menor melódico a fin de transitar a la siguiente sección. (Figura 83).

Tercera parte (del compás 29 al 34):

Esta tercera sección está señalada a un Tempo: *Starting Broadly (cominciando largamente)*. Fundamentalmente es una derivación rítmica del tema B de la canción Come Heavy Sleep, como ya se había explicado líneas arriba. EL arco dinámico es progresivo: *pp* (boble piano) – *p* (piano) – *mp* (mezzo piano) – *f* (forte) – *ff* (doble forte). Los movimientos de las tres voces superiores coinciden, a causa del ritmo, en acordes cuya densidad sonora asciende gradualmente desde tres y hasta seis notas. El bajo *ostinato* empieza a sufrir modificaciones rítmicas, prefigurando el desarrollo que éste tendrá en la cuarta sección. (Figura 84). La tercera parte destaca por la complejidad rítmica expresada en el siguiente diagrama:



Análisis de la cuarta sección. Compases 35 a 41.

Después de tres secciones en las que el bajo *ostinato* permanece casi invariable, en la cuarta sección éste cobrará dinamismo al desarrollarse en escalas con dos características fundamentales: por un lado, utiliza las proporciones rítmicas de 5 contra 4. De tal manera que se continua con el mismo sistema proporcional que en los cinquillos de la sección anterior. Esto se logra al tener en una acentuación de dieciseisavos. Un acento a 5 y no a 4, lo cual obliga a interpolar, generalmente en la penúltima nota la siguiente escala, la cual se presentará en otro eje representativo y significará la bifurcación de las melodías, es decir, aunque todas son realizadas por el bajo, deben distinguirse al menos dos y hasta tres voces debido a la direccionalidad y color. (Figura 85).

PRIMERA PARTE
SUB-PARTE A

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The systems are labeled with measure numbers: c.1, c.4, c.7, c.9, and c.11.

- System c.1:** Treble clef starts with a *ppp* dynamic. A red box highlights a melodic line labeled "Eje am melódico" with a trill "Tr. D" above it. A green box highlights a "marked" section with "Eje Bb" above it. An orange box highlights "Eje B" and another orange box highlights "Eje C#". The bass clef has a "marked" section with a trill "Tr. C" below it.
- System c.4:** Treble clef has a purple box labeled "Eje dm" and a blue box labeled "Escala hexáfona". A trill "Tr. F" is shown. A cyan box labeled "D" contains the text "più marc.". A blue box at the end contains a trill "Tr. G". The bass clef has a trill "Tr. Db" above it.
- System c.7:** Treble clef has a blue box labeled "Eje C#m/M". A red box contains a trill "Tr. D" above "F#" and a trill "Tr. C" above "G". An orange box contains a trill "Tr. G" above "fm". A purple box contains a trill "Tr. Eb" above "Tr. B".
- System c.9:** Treble clef has a yellow box labeled "Eje C" and a cyan box labeled "Eje D" with "marked" above it. A purple box contains a trill "Tr. D" above "Eje em". An orange box contains a trill "Tr. C" above "G7M".
- System c.11:** Treble clef has a yellow box labeled "Tr. C" above "C" and a "cresc" dynamic. A red box contains a trill "Tr. C" above "f#m". An orange box contains a trill "Tr. C" above "gm". A red box contains a trill "Tr. C" above "am". A green box contains a trill "Tr. C" above "B". A cyan box contains a trill "Tr. C" above "Bbm". A green box contains a trill "Tr. C" above "D". A green box contains a trill "Tr. C" above "C7M". A red box contains a trill "Tr. C" above "A7". An orange box contains a trill "Tr. C" above "g/G7". A yellow box contains a trill "Tr. C" above "cm9".

Figura 80

The image displays a musical score for piano, annotated with various musical elements and trills. The score is divided into measures 13 through 20, with a section labeled "SUB-PARTE B" starting at measure 15.

- Measure 13:** Features a trill in the right hand labeled "Tr. Bb" and "Eje D". The left hand has a trill labeled "Eje Bb". A "C superlidio" (super-octave C) is indicated in the right hand. A trill in the left hand is labeled "Eje A".
- Measure 15:** Labeled "SUB-PARTE B". The right hand has a trill labeled "Tr. C" and "Contorno E7M". The left hand has a trill labeled "Tr. C". A "TEAR MOTIV" is marked in the right hand. Chords "gm7" and "Bbm" are indicated. A dynamic marking of *ff* is present.
- Measure 17:** The right hand has a trill labeled "Tr. C" and "Eje am". The left hand has a trill labeled "Tr. C" and "Eje BM/m".
- Measure 19:** The right hand has a trill labeled "Tr. F#" and "Contorno d#m". The left hand has a trill labeled "Tr. C".
- Measure 20:** The right hand has a trill labeled "Tr. G" and "Eje Bm". The left hand has a trill labeled "Tr. C" and "Escala octáfono". A dynamic marking of *cresc.* is present.

Figura 81

The image displays three musical staves with various annotations:

- Staff 1 (c.21):**
 - Green box: "Acorde cuartal" (Quartal chord) with "4a." below it.
 - Red box: "a#m" (A major 7th chord).
 - Blue box: "Escala octávona" (Octave scale).
 - Dynamic: *f*.
- Staff 2 (c.21):**
 - Green box: "Acorde cuartal" (Quartal chord).
 - Purple triangle: "Tr. C" (Trill on C).
 - Green box: "Acorde cuartal" (Quartal chord) with "cresc." below it.
 - Dynamic: *f*.
- Staff 3 (c.23):**
 - Orange box: "Tr. Bb" (Trill on Bb) with "a5°" below it.
 - Blue box: "d#m melódico" (Melodic D#m chord).
 - Purple triangles: "Tr. C" (Trill on C), "Tr. A" (Trill on A), and "Tr. C" (Trill on C).
 - Dynamic: *ff*.
 - Section label: "FINAL SUB-PARTE B" in a black box.

Figura 82

SEGUNDA PARTE

The image displays a musical score for the second part of a piece, covering measures 26, 27, and 28. The score is written for piano and includes various trills and articulations.

Measure 26: Labeled "lively (animato)". It features a trill on Gb (Tr. Gb) in the right hand and a trill on F (Tr. F) in the left hand. The left hand is marked "pp naturale". The right hand is marked "pp pizzicato".

Measure 27: Features trills on Bb (Tr. Bb) and F (Tr. F) in the right hand, and a trill on E (Tr. E) in the left hand. The left hand is marked "nat.". The right hand is marked "pp".

Measure 28: Features trills on F (Tr. F), C (Tr. C), E (Tr. E), and F# (Tr. F#) in the right hand, and a trill on C (Tr. C) in the left hand. The left hand is marked "nat.". The right hand is marked "dim.". A section of the right hand is highlighted in blue and labeled "Eje gm melódico".

Trills are indicated by purple triangles above the notes. Some trills are numbered (5, 4, 3, 2, 6) to indicate fingerings. The score also includes dynamic markings like "pp", "ppizz.", and "pizz.", and articulation markings like "nat." and "pizz.". The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 83

TERCERA PARTE

Measure 28: *pizz.*, *nat.*, *pp marc.*, *naturale*, *starting broadly (cominciando largamente)*, *Eje de Bb*, *G*, *Tr. C*

Measure 30: *p*, *mp*, *B III*, *Tr. Eb*, *Tr. C*, *g#m*, *A*, *d5+*, *D*, *g#5°*, *F#*, *Eje em armônica*, *Tr. C*

Measure 32: *mf*, *f*, *Tr. A*, *Tr. G*, *Tr. C*, *Tr. C*, *Acordes cuartales*, *C#m*, *B7*

Measure 34: *ff*, *Tr. F*, *Tr. G*, *C5+ (unívoco de am)*, *Eje F*, *Eje am melódico.*

Figura 84

CUARTA PARTE

with force (*con forza*)

c.34 *ff* Tr. C Tr. Ab Tr. B Tr. Ab Eje Ab Eje B Eje Ab

c.36 *sf* Tr. C Tr. B Tr. Eb Tr. E Eje C Eje B Eje Eb Eje E

c.37 *sf* Tr. Ab Tr. Eb/D# Tr. B Tr. F Eje Ab Eje Eb Eje B Eje F *dim.*

c.38 Tr. C Tr. Gb/F# Tr. G Eje C Eje Gb/F# Eje G

c.39 Tr. E Tr. G Tr. C (rall.) Eje E Eje G Eje C

Figura 85

Capítulo III

Lennox Berkeley

3.1 APUNTES BIOGRÁFICOS.¹

Lennox Berkeley nació en Sunningwell Plains, Boar's Hill, Oxford en 1903 y murió en Londres en 1989. Empezó muy pronto su acercamiento a la música debido a una pianola que tenía su padre y a un ambiente aristocrático con una fuerte herencia musical. Inició estudios de música desde muy joven, sin embargo, al ingresar a la universidad de Oxford, se inclinaría por el estudio de las letras francesas y filología aunque paralelamente continuaría con el estudio de la música y del órgano. Las afinidades por la cultura francesa le vendrían de su familia lo mismo que, en 1922, mediante unos amigos de sus padres, la gran oportunidad de conocer personalmente a Ravel y de mostrarle su trabajo. Ravel inmediatamente le sugirió estudiar con Nadia Boulanger² en Paris.

En 1926, empezó sus estudios en Paris en donde entraría en un contacto muy estrecho con Fauré, Ravel y Poulenc, con todo el impresionismo francés y el neo-clasicismo de Stravinsky y del llamado *Les Six* (Grupo de los seis). Esto creó una visión un tanto injusta sobre Berkeley en Inglaterra ya que no se lo considera como parte del renacimiento inglés del siglo XX. Si bien fue contemporáneo de Walton y Tippett, él no estuvo relacionado con ellos ni con Elgar ni Vaughan Williams. Le ocurrió algo similar que a John Dowland: al principio no fue muy bien acogido en su tierra y, también como él, se volvió al catolicismo durante su estancia en Paris.

Su lenguaje personal, como señala Peter Dickinson, uno de sus biógrafos más importantes, se construye sobre una genuina expresión melódica, usualmente basada en la tonalidad, aliada a una exigente armonía y textura orquestal. Además, los temas religiosos dieron una particular intensidad espiritual tanto en su música vocal como en sus movimientos instrumentales lentos.³

En 1936, conoce a Benjamin Britten en el Festival ISCM en Barcelona en donde, al mismo tiempo, estrena su *Overture for Chamber Orchestra*. Ambos deciden tomar juntos unos días libres, en los cuales discuten sobre el pacifismo y la composición. Muy prontamente colaboraron en la suite orquestal *Mont Juic* y se volvieron buenos amigos y colegas. Berkeley comienza su *Primera sinfonía* en ese mismo año. Después, en 1937, se muda con Britten una temporada cerca de Aldeburgh. En ese periodo Britten escribe su *Concierto para piano* y se lo dedica a Berkeley, quien

¹ La mayor parte de la información biográfica es tomada de Peter Dickinson, biógrafo y amigo de Berkeley. Ver nota 3.

² (1887-1979) francesa, alumna de Fauré, fue compositora, conductora y maestra. Fue la primera mujer que condujo a las más importantes orquestas sinfónicas en Estados Unidos y fue la principal maestra de destacados músicos como Aaron Copland, Elliott Carter, Quincy Jones, Philip Glass, entre otros.

³ Dickinson, Peter, "Lennox Berkeley", recuperado el 2 de agosto de 2014 de:
http://www.lennoxberkeley.org.uk/biography_by_peter_dickinson.php

luego le dedicaría su *Introducción y Allegro para dos pianos y orquesta* como un gesto recíproco de amistad. El aprecio que Britten tomó rápidamente por Berkeley le sirvió como una gran puerta de vuelta en Inglaterra, así, pudo reinsertarse musicalmente en su país. Durante la Segunda guerra mundial, Berkeley trabaja para la BBC de Londres como un diseñador de programas orquestales pero debido al entorno político, se refugia en una vida muy doméstica junto a su esposa lo cual le significaría una buena oportunidad para su trabajo creativo. Después de la guerra, trabajó como profesor de composición en la *Royal Academy of Music in London* de los años 1946 a 1968.

El primer éxito rotundo fue el trabajo para orquesta de cuerdas *Serenade Op.12* que se volvió un clásico en el repertorio inglés junto con las *Variations on a Theme of Frank Bridge* de Britten y el *Concerto for Double String Orchestra* de Tippett.

En los 1950s, Berkeley sigue los pasos de Britten y va al teatro. Compone tres óperas: *Nelson Op.41*, *A Dinner Engagement Op.45*, y *Ruth Op.50*.

Las influencias musicales de Berkeley se notaron muy pronto después de llegar a París. Compuso *Tombeaux*, cinco canciones para los poemas de Jean Cocteau. Berkeley tuvo la suerte y facilidad de convivir y estrechar amistad con Cocteau y *Les Six*. El grupo de los seis, llamado así por los críticos debido a *El grupo de los cinco* en el nacionalismo ruso, tenía por miembros a: Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Georges Auric (1899-1983), Germaine Tailleferre (1892-1983) y Louis Durey (1888-1979). La unidad de este grupo se basó fuertemente en la música de Erik Satie (1866-1925) y en las ideas del poeta Jean Cocteau (1889-1963), quien habló de la necesidad de un nuevo arte que evitara no sólo al Romanticismo alemán, sino también al Impresionismo francés y al paganismo ruso.⁴

Otro momento interesante en el desarrollo musical de Berkeley, como señala Dickinson, se expresó en la década de los 1960s, en los cuales su incursión en las teorías del Dodecafonismo y del Serialismo es notable, por ejemplo, en el Aria 1 del *Concertino Op.49*, en la cual el *ground* presenta una serie dodecafónica. También en su *Third Symphony Op. 74* muestra una tensa contundencia mediante una serie de doce notas divididas por dos hexacordios. Estas técnicas, si bien no fueron tan comunes en Berkeley, sí significaron una gran ocasión para trabajar con ellas durante el periodo en que se le consideró exhausta a la tonalidad.

El prolífico repertorio de Berkeley tocó todos los escenarios de la música: óperas, arias, canciones, conciertos, música de cámara, sinfonías. Tuvo, asimismo, un gran interés por la guitarra. De la

⁴ Morgan, Robert, La música del siglo XX. *Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994, p. 182.

mano de Julian Bream, Berkeley compuso cinco obras para guitarra: *Sonatina Op. 52*, *Songs of the Half-Light Op. 65*, *Theme and Variations Op. 77*, *Quatre pieces*, *Concerto for Guitar Op. 88*.

3.2 SONATINA Op. 52.

3.2.1 Introducción.

La *Sonatina* ha sido una de las obras de la música inglesa para guitarra mejor aceptadas debido a su belleza armónica, variedad de texturas, elocuencia estructural y lingüística, lo mismo por ser idiomáticamente accesible. Es una obra que muestra el excelente conocimiento que Berkeley tenía sobre la guitarra. Además, ha sido la obra más grabada de todo su repertorio con más de una veintena de discos hasta ahora.

La *Sonatina* fue compuesta en 1957 y dedicada a Julian Bream, quien la estrenó en el Morley College en Londres en 1958. La primera grabación ocurriría dos años más tarde en la colección intitulada *The Art of Julian Bream*.

Estructuralmente, como su propio nombre lo indica, es una sonata constituida por tres movimientos:

El primero de ellos el *Allegretto* fue escrito, también, en forma sonata con dos temas ágiles y brillantes y un tratamiento magistral durante el desarrollo mediante recursos como la bi-modalidad y uso de acordes cuartales, es también un claro ejemplo del manejo conceptual de la tonalidad en ese siglo. Si bien está escrita sobre una tonalidad de La Mayor, este acorde no aparece al inicio, lo hará sólo al final en el último compás. Sin embargo la tonalidad queda perfectamente demostrada debido a la aparición de tritonos, escalas relativas y vecindades tonales.

El segundo movimiento *Lento* fue escrito sobre un motivo muy condensado de tres semitonos tomado de una célula rítmica del tema A del primer movimiento. Posee un carácter introspectivo en la primera sección y uno más contundente en la segunda gracias a la presencia de un bajo ostinato que sostiene dos planos dimensionales: la persistencia del bajo con una conducción de acordes disonantes y sobre esto, en un plano superior, una expansión rítmica y desplazamiento del motivo de tres semitonos de manera secuencial. Esto crea una independencia sonora de los elementos finamente unidos bimodalmente.

El tercer movimiento *Rondó* tiene dos temas principales, como en la forma clásica, más un tercero, que serán variados modalmente mostrando la intuición armónica y el rigor compositivo de Berkeley.

3.2.2 El análisis musical.

3.2.2.1 *Allegretto*.

El primer movimiento es una forma sonata. La estructura de sus partes, los temas, las métricas o cambios de compases, y las dinámicas se expresan en la siguiente tabla. (Figura 1).

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO (1er. MOV. ALLEGRETTO) DE LA SONATINA Op. 51 DE LENNOX BERKELEY												
Secciones	Exposición				Desarrollo				Reexposición			
Subsecciones	1	2	3	4	1		2	1	2	3	4	
Compases	1 - 11.	12 - 21.	22 - 32	33 - 40	41 - 63		64 - 73	74 - 81	82 - 89	90 - 97	97 - 115	
Temas	A	Puente	B	Coda	A y B		Puente Climático	A	Puente	B	Coda	
Dinámicas	<i>mf</i>	<i>p f</i>	<i>mf f</i>	<i>f p</i>	<i>f p cresc.</i>		<i>fff</i>	<i>mf</i>	<i>f p</i>	<i>p f</i>	<i>f p f p</i>	
Cambios de compás	6/8. 9/8	6/8.	6/8. 9/8. 6/8.	6/8.	9/8. 12/8. 9/8. 3/4. 6/8. 9/8.	6/8. 12/8. 6/8. 3/4.	6/8. 3/4. 6/8.	6/8. 9/8.	6/8.	6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8.	6/8.	
Armadura	F#, C#, G#				F, C, G becuadros				F#, C#, G#			

Figura 1

A continuación se presenta en tema A en toda su extensión: (Figura 2).



Figura 2

Observemos los motivos del tema A y su rango melódico: (Figura 3).

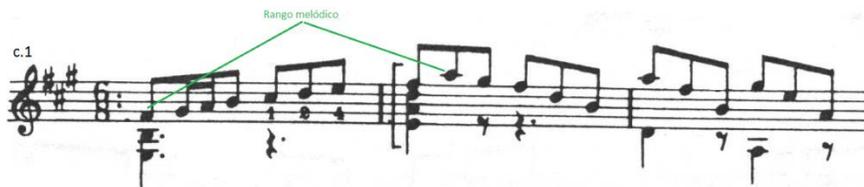


Figura 3

La presentación de la tonalidad de La mayor es expresada mediante el uso de tritonos, la escala del relativo menor $f\#m$, una superposición de las sonoridades de los acordes de E y de $f\#m$, dominante y relativo menor respectivamente; un acorde cuartal o $D9$ que mantiene una función subdominante y finalmente, hacia la salida, aparece en acorde de A sin tercera. Los primeros tres compases son una muestra del agudo refinamiento de Berkeley: (figura 4).

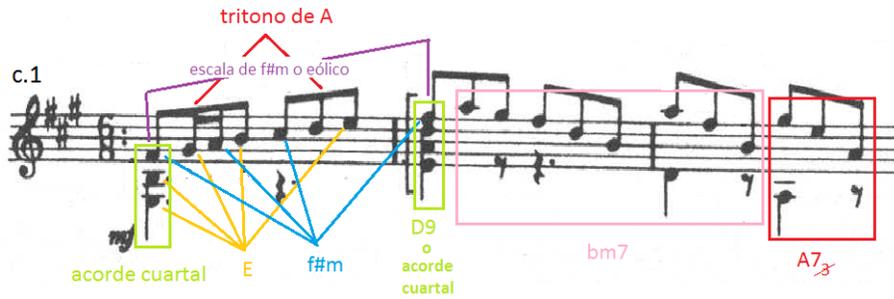


Figura 4

Un elemento de desarrollo dentro de la misma presentación del tema es el desplazamiento de la cabeza del tema debido a un cambio métrico a 9/8. El intérprete debe ser cuidadoso de respetar el tiempo débil y no tocar la cabeza de tema como si fuera en el tiempo principal: un error común. (Figura 5).

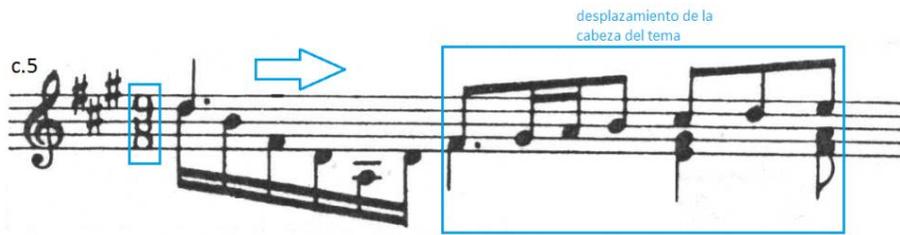


Figura 5

Análisis armónico de la Exposición.

En la presentación del tema A hay un énfasis en el uso de acordes cuartales que sirven como delimitadores cardinales de toda la presentación en general del tema. Posteriormente, el cambio métrico a 9/8 desplaza la cabeza del tema mediante un acorde de *D* con función subdominante. Hay un juego con la cabeza del tema hacia el compás 7, esta vez en un contorno de *Mi Mixolidio*. Análisis armónico de del tema A. (Figura 6).

Análisis armónico del puente (Figura 7).

Exposición

TEMA A

c.1 Allegretto

Eje E

Cuartal

Cuartal

Cuartal

c.5

Eje D

Tema A en D

Eje D

Tema A en D

c.7

G7M9

E MIXOLIDIO

A7M

G7M9

E MIXOLIDIO

A7M

c.10

F7

G

F7

e

F

Figura 6

Puente

c.12

A

c.16

c.20

poco rit.

IV

E

Figura 7

El tema B puede ser dividido en dos partes. La primera inicia en el compás 22, la segunda en el 30. Ambas partes tienen correspondencias con el tema A. (Figura 8).

CONFORMACIÓN DEL TEMA B

TEMA A →

TEMA B

1a. PARTE

2a. PARTE

c.1

c.22

c.30

Figura 8

El tema B, además de una mayor agilidad rítmica, destaca por el color modal y progresiones. (Figura 9).

TEMA B

poco rit.

a tempo

mf

A Super-lidio

Progresión por cuartas

TEMA B a dórico

II IV II

II IV II

cresc.

CODA

f

c.20

c.24

c.27

c.30

Figura 9

La coda de la exposición, compás 31, toma elementos rítmicos de los temas citados y presenta una unidad en secuencia. (Figura 10).

Figure 10 shows three staves of musical notation. The first staff (measures 30-31) is labeled 'TEMA B a dórico' and 'CODA'. It features a 'cresc.' dynamic and a 'f' dynamic. The second staff (measures 34-35) is labeled 'cuartal' and 'Unidad en secuencia'. The third staff (measures 37-38) is labeled 'Unidad en secuencia' and includes dynamics 'p' and 'f'. Various musical notations like 'II', 'IV', 'II', 'III', 'v', 'm', 'a', and circled numbers are present throughout the score.

Figura 10

El desarrollo.

Primera parte. (Figura 11).

Figure 11 shows four staves of musical notation. The first staff (measures 41-42) is labeled 'DESARROLLO' and 'cuartal'. The second staff (measures 43-44) is labeled 'fm melódica'. The third staff (measures 46-47) is labeled 'cuartal' and 'Secuencia'. The fourth staff (measures 49-50) is labeled 'TEMA B desarrollo', 'TEMA A', and 'poco rit.'. It includes dynamics 'f' and 'dim.'. Various musical notations like circled numbers and 'II' are present.

Figura 11

Segunda parte (Figura 12).

Musical score for the second part of a piece, showing measures 52-62. The score is annotated with various elements:

- Measure 52: *p quasi lontano*, *V.*, *IV.*, *E7M*, *TEMA B espejo*.
- Measure 56: *G*, *a*, *G*, *D*, *Ab7M*, *pizz.*.
- Measure 58: *d*, *c*, *d*, *c*, *A*, *A*, *Acordes TEMA B*, *cresc.*.
- Measure 62: *p*, *a*, *m*, *i*, *p*, *m*, *TEMA B*.

 The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *cresc.*), articulation (*pizz.*), and performance instructions (*quasi lontano*). Color-coded boxes highlight specific melodic and harmonic elements, and arrows indicate relationships between them.

Figura 12

Parte climática del desarrollo. (Figura 13).

Musical score for the climactic part of the development, showing measures 62-71. The score is annotated with various elements:

- Measure 62: *TEMA B*, *Climáx modal*.
- Measure 65: *Rasg.*, *H97s*, *H97s*, *H97s*, *Secuencia*.
- Measure 68: *Rasg.*, *e sus2 7*.
- Measure 71: *e frigio*.

 The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*), articulation (*Rasg.*), and performance instructions (*e frigio*). Color-coded boxes highlight specific melodic and harmonic elements, and arrows indicate relationships between them.

Figura 13

Re-exposición del tema A (Figura 14).

Re-exposición
c.74
Cuartal Eje E Cuartal Cuartal TEMA A Eje D TEMA A en D

c.79
Eje D TEMA A en D G7M9 E A7M G7M9 E A7M

Figura 14

Re-exposición del tema B. (Figura 15).

c.87 cuartal VII poco rit. a tempo cantabile p TEMA B

c.91

c.94 cresc.

c.97 f

Figura 15

Coda: (Figura 16).

The image shows a musical score for the Coda section, measures c.97 to c.112. The score is annotated with various labels and boxes. Labels include 'CODA', 'cuartal', 'Unidad en secuencia', 'TEMA A (del desarrollo)', 'poco rit.', 'a tempo', 'TEMA B (espejo)', 'U.Secuencia', 'U.S.', 'poco rall.', 'TEMA A', and 'TEMA B'. Boxes highlight specific melodic and harmonic elements, such as the 'TEMA A' motif in blue and 'TEMA B' in red. Fingerings and dynamics like 'f' and 'p' are also indicated.

Figura 16

El lector habrá advertido la contundente estructura de un movimiento sonata clásico. Esto nos muestra la asimilada influencia de *Le Six* (El grupo de los seis) en su neoclasicismo, al mismo tiempo, manifiesta su cuidadoso tratamiento melódico como lo vimos al analizar los temas. La armonía es portentosa y rica en tránsitos modales. Sin embargo, se destaca siempre el carácter melódico de los temas: son prístinos. La armonía no opaca jamás a la melodía aun cuando su uso es riguroso y sofisticado.

3.2.2.2 Lento.

El segundo movimiento se estructura como lo muestra el siguiente cuadro: (Figura 17).

LENTO					
SECCIONES	A	B	A desarrollada	B desarrollada	CODA
COMPASES	1 al 14	15 al 23	24 al 30	31 al 35	36 al 39
MÉTRICA	5/8. 2/4. 3/4. 4/4. 2/4. 5/8. 2/4.	3/4.	4/4. 3/4. 6/4		3/4.

Figura 17

El motivo temático de este movimiento toma los elementos rítmicos del tema A del primer movimiento. Interválicamente, se expresa en tres semitonos. (Figura 18).

The musical score for the second movement, Lento, is shown in two systems. The first system (measures 1-12) is marked 'Lento' and includes dynamics 'p' and 'f'. Red boxes and arrows highlight the 'motivo temático acéfalo' (measures 1-4), the 'motivo temático' (measures 9-12), and the 'motivo temático quebrado' (measures 5-8). The second system (measures 13-20) is marked 'poco rit.' and includes dynamics 'mf' and 'f'. Red boxes and arrows highlight the 'motivo temático quebrado' (measures 13-16) and the 'motivo temático' (measures 17-20).

Figura 18

La sección A de este movimiento presenta el motivo temático además de unos acordes constituidos a partir de quintas. (Figura 19).

The musical score for the first section, Parte A, of the second movement, Lento, is shown in two systems. The first system (measures 1-12) is marked 'Lento' and includes dynamics 'p' and 'f'. Purple boxes and arrows highlight the 'TEMA' (measures 1-4) and 'Acorde por 5ª.' (measures 5-8). The second system (measures 13-20) is marked 'poco rit.' and includes dynamics 'p' and 'f'. Purple boxes and arrows highlight the 'TEMA' (measures 13-16) and 'Acorde por 5ª.' (measures 17-20).

Figura 19

En el compás 7, se presenta un desarrollo de los acordes constituidos por quintas. De manera arpegiada, se combinan en una sucesión de quintas y cuartas eslabonadas entre sí por un semitono, al mismo tiempo, el dibujo de la voz superior se conduce en una línea cromática de la nota *La* hasta la nota *Fa*. Esto es una fase de transición interna que transporta el motivo temático con algunas variantes rítmicas en el compás 8. (Figura 20).

Figura 20

Concluye la sección A con una nueva presentación íntegra del tema a partir de la nota Sol. (Figura 21).

Figura 21

La sección B se constituye principalmente de dos planos dimensionales: un bajo ostinato (Figura 22) y una melodía inspirada en el motivo temático de la sección A. (Figura 23).

Figura 22

cantabile

c.15 *p* *simile*

c.19 *f* *p*

c.22

□ dibujo melódico
inspirado en el motivo
temático

Figura 23

La sección B muestra armónicamente los ejes de *La menor* y nuevamente una combinación de quintas y cuartas similar a la transición interna de la primera sección. (Figura 24).

Parte B *cantabile*

c.15 *p* Eje am *simile* Eje am Eje am Eje am

c.19 *f* *p*

c.22 *f*

Figura 24

Posteriormente, se presentan los desarrollos de cada una de las partes o secciones. El desarrollo de la sección A (Figura 25), sección B (Figura 26). Finalmente, la Coda. (Figura 27).

Parte A, desarrollada

c. 24

Desarrollo del Tema

c. 25

Secuencia cuadruple

c. 27

U. secuencia U. secuencia U. secuencia U. secuencia

c. 29

Sonoridades y acordes apartir de int. de 4ª

Art. Harm.

Figura 25

Parte B, desarrollada

c. 29

Sonoridades y acordes apartir de int. de 4ª

Art. Harm.

c. 32

espress

c#m

c#m

c#m

mf

Figura 26

CODA

c. 36

pp

pp

C#5ª

Harm. 12

ppp

Cuartal

Figura 27

Este segundo movimiento exige técnicamente al ejecutante la conducción de las voces y la separación de los planos en que aparece el material. De no tener claramente el dibujo de las trayectorias melódicas y la relevancia interválica, resultaría confuso. Además, en la segunda sección, se debe destacar la fluidez melódica del bajo ostinato así como el desplazamiento rítmico e interválico de la melodía superior.

3.2.2.3 Rondó.

El tercer movimiento presenta la siguiente estructura y elementos: (Figura 28).

RONDÓ										
TEMAS	A	Transición	B	A	Transición	C	A	Transición	B	CODA
COMPASES	1 al 25	25 al 35	36 al 58	59 al 66	67 al 74	75 al 100	101 al 112	113 al 118	119 al 139	140 al 165

Figura 28

El tema A de la sección A se conforma por tres frases: (Figura 29).

Sección A : Tema

1a. FRASE

c. 1

2a. FRASE

c. 6

3a. FRASE

CABEZA DEL TEMA

c. 11

Figura 29

A continuación, se presentan los análisis armónicos de todas las variantes de la sección A en cada reaparición a lo largo del Rondó. El lector advertirá la preponderancia de la escala melódica de *mi menor* así como contornos claramente modales y acordes cuartales. (Figuras 30, 31, 32).

Sección A

Allegro non troppo

c.1

em melódico

Acorde cuartal

em

em

A

tr. E

c.6

em melódico

Acorde cuartal

em

A

C lídio

D

D

c.11

am descendente

em melódico

tr. E

c.16

E

a eolio

A

em7

A

em7

A7

G5+

c.20

em7

em7

G5+

c.25

B7

Figura 30

Sección A

c.59

c.61

c.66

c.69

c.73

Annotations: E mixolidio, tr. E, Acorde cuarttal, em melódico, A, em, D7, F#7, cuarttal, A#5º, Bb7, D5º9, C, E, EM/m, dim., e frigio, EM/m.

Figura 31

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into several sections:

- Transición (c.96):** Labeled 'III'. It features a melodic line with notes circled in red and labeled 'em melódico'. Chords Eb, C7, F#5⁹, C7, f#m, and em7 are indicated below the staff. A 'cresc' marking is present under the Eb chord.
- Sección A (c.102):** Features a melodic line with notes circled in red and labeled 'em melódico'. Yellow boxes labeled 'Acorde cuartal' highlight specific chordal structures. Chords em7, em7, and em7 are indicated below the staff.
- (c.108):** Continues the melodic line with notes circled in red and labeled 'em melódico'.
- Contorno G (c.113):** A section enclosed in a blue box, featuring a melodic line with notes circled in blue and labeled 'B éoleo'. It includes triplets and specific fingering numbers (1, 2, 3, 4, 8, 9, 12).

Figura 32

La sección B es mucho más reposada. La armonía tiene menos movimiento rítmico. Se utilizan acordes cuartales, de séptima, disminuidos, etc. A continuación se presenta la sección y su tema (Figura 33) y sus dos reapariciones a lo largo del Rondó. (Figuras 34 y 35).

Sección B

c.36

Musical notation for measure c.36, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is marked *cantabile* and begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a slur over the first four notes, with fingerings 1, 4, 4, and 1 indicated above the notes.

c.38

Musical notation for measure c.38, continuing the piece in the same key signature and time signature. It features a treble clef and a piano (*p*) dynamic. The notation includes a slur over the first four notes and a fermata over the final note.

c.44

Musical notation for measure c.44, continuing the piece. It features a treble clef and a piano (*p*) dynamic. The notation includes a slur over the first four notes, a *cresc.* (crescendo) marking, and a forte (*f*) dynamic marking. A fermata is placed over the final note.

c.50

Musical notation for measure c.50, continuing the piece. It features a treble clef and a piano (*p*) dynamic. The notation includes a slur over the first four notes and a fermata over the final note.

c.56

Musical notation for measure c.56, continuing the piece. It features a treble clef and a piano (*p*) dynamic. The notation includes a slur over the first four notes and a *cresc.* (crescendo) marking.

Figura 33

Sección B

c.36 *cantabile*

bm

cuartal

c.38

cuartal

cuartal

bm7

F#M/m

em

tr. A

c.44

II

V

VII

IX

bm

cresc.

C#5º

D#7º

E#7s

b5º

bm

c.50

Eje A

Eje em

Eje em

F

G

p

dm

em

c.56

F

G

F

G

am

G

cresc.

Figura 34

Sección B

c.119 *a tempo*

cantabile
f#m7

cuartal

cuartal

cuartal

f#m7

E7

c.125

F5+

dm

p
em7

cresc.
A9

cuartal

C5+

c.131

f
F7

F#7s

più f
F#7

D sus2

em7

rit.

Lento
Harm.

c.138 *accel.*

A

em7

A

em7

Figura 35

En el compás 75, a diferencia de la forma rondó tradicional, aparece una tercera sección con una constitución temática diferente. Esta sección destaca por el uso que hizo Berkeley del cromatismo. Recuerda a la segunda sección del segundo movimiento *Lento* por la correspondencia de planos entre la melodía y los acordes. (Figura 36).

Sección C

c.73 *dim.* *e frigio* *p* *sul cantabile*

c.77 *sul*

c.83 *12 Harm.* *(p)*

c.90 *IV*

* Acorde formado por ejes principales: E, G, A. ** A crómico

Figura 36

En la Coda hay finalmente un cambio métrico a 6/8. Después de luchar mucho en la Sección A para mantener la métrica de $\frac{3}{4}$ sin que ocurra una Hemiola, ésta aparece en la coda logrando el desembarazo del tema, volviéndolo aún más ágil.

Hacia los compases 155 a 158 se presenta una sucesión de acordes paralelos: A – B – C# – D# – F o (E#). Esto crea una tensión de cuatro tonos paralelos que conducen con mucha fuerza hacia el acorde francés de 6+ formado a partir del sexto grado descendido de *La mayor*: la nota *Fa becuadro*. Este acorde, que comúnmente es utilizado para llegar al acorde de dominante en una cadencia, crea una densidad sonora de gran tensión que conduce pirotécnicamente hacia el final de la obra. (Figura 37).

c.140 *più vivo*
 CODA *f* A em7 A em7 A

c.143 em7 A B C# A B C#5^o Eb

c.148 F D Eb F D Eb C Bb A em7 A em7

c.153 A em7 A B C# D#

c.157 B C# D# F B B

c.162 *Rasg.* *ff* *p*

Acorde Francés 6+ (sexto descendido de A)

Figura 37

Conclusiones.

Esta obra, sin ser pretenciosa en un afán de vanguardia, logra perfectamente incorporar la estructura neoclásica en la claridad y transparencia de sus temas. Su armonía no se satura en excesos lingüísticos, es rica y funcional, muestra cromos impresionistas sin que ello se convierta en un ambiente o efecto sonoro, se ciñe a la forma y a la preponderancia estructural. Es una obra tardía, lo cual no permite considerar que Berkeley haya querido presionar hacia los límites de exploración ni del instrumento ni del lenguaje. Es una obra bella, idiomática y que invita al intérprete relacionado con el repertorio clásico a someterse a un rigor armónico minucioso y espectacular.

Capítulo IV Reginald Smith Brindle

4.1 APUNTES BIOGRÁFICOS.¹

Reginald Smith Brindle nace en 1917 en Cuerdon, Lancashire, Inglaterra. Es el tercero de los compositores ingleses del siglo XX que trata este trabajo. Se puede notar una diferencia tajante entre él y los demás al mencionar la manera en que se refirió a la música de Inglaterra. Smith Brindle encontró a Britten demasiado artificial e idiosincrático – un compositor parroquial que escribía para su propia parroquia –, mientras que Tippett era tan complejo que si había un mensaje, éste se perdía, y que Elgar era demasiado expresivo pero demasiado Elgariano.² Estos comentarios ocurren, amén de la erudición que le caracterizaba, principalmente por la fuerte influencia de lenguajes propios del siglo XX, particularmente del serialismo, en el cual expresó mucho de su obra. Recordemos que cuando Berkeley estudiaba en París, imperaba un rechazo hacia los lenguajes alemanes ya que, aun siendo estos de ruptura, la inercia del idealismo y romanticismo alemán provocaba un cierto repudio entre los franceses. Smith Brindle, entonces, influenciado por estos lenguajes, veía una diferencia substancial entre su música y la del Renacimiento inglés.

Smith Brindle comienza muy pronto el estudio de la música. Cuando era un estudiante de escuela, tomó clases de clarinete, luego de saxofón. Estudió guitarra de manera autodidacta y ganó el premio del *Melody Maker band contest*.³ Tuvo que volverse arquitecto debido a presiones familiares pero, paralelamente, tocaba el saxofón de manera profesional. Tuvo grandes influencias del Jazz en músicos como Django Reinhardt, Coleman Hawkins y Duke Ellington. En 1937, su interés cambió al escuchar el Órgano de la catedral de Chester así que empezó a entrenarse para ser un organista de iglesia. Como señala David Wright, esto lo inspiró tanto que su primera composición fue intitulada *Pieza para Órgano* en 1938.⁴

Debido a sus estudios de arquitectura, participó en la guerra como un zapador, es decir, como constructor de puentes, trincheras, etc. durante siete años que estuvo en el ejército principalmente en África e Italia. Sin posibilidad de escuchar mucha música durante ese tiempo, su única opción fue tomar unos cursos por correspondencia dictados por el *Army Education Corps* (Cuerpo de educación del ejército) y fue la necesidad de escuchar notas en un contrapunto estricto lo que lo llevó a redescubrir la guitarra. David Wright recupera una cita de Smith Brindle en que dice: “El

¹ Los datos biográficos que se presentan a continuación pertenecen casi en su totalidad a la autoría de David Wright. Amigo y biógrafo de Smith Brindle. La información bibliográfica se encuentra en la nota 2.

² Wright, David, “Reginald Smith Brindle”, 2004, p.1 consultado el 11 de Agosto de 2014 en: <file:///C:/Users/RT%20Inmobilia/Desktop/reginald-smith-brindle.pdf>

³ David Wright no especifica año ni locación donde se llevó a cabo este festival.

⁴ *Ídem*.

contrapunto estricto está basado en unas abstrusas teorías renacentistas sobre el movimiento de las voces. Es más ajedrez que música”.⁵ David Wright describe así su pasión por la guitarra:

*A cambio de cigarros, un prisionero italiano le dio una guitarra de caja metálica hecha en Catania. [...] Luego de encontrar en Florencia, en 1944, un libro de música renacentista para laúd editado por un compañero arquitecto, inició una gran amistad con el musicólogo Giuseppe Gullino que vivía en Florencia. La pasión del hombre inglés era insaciable. Buscó guitarristas y constructores y transcribió la Suite en La mayor de S.L. Weiss a partir de una grabación de Segovia [...] Este laborioso ejercicio fue extremadamente benéfico.*⁶

Después de la guerra, en 1946, envió su *Fantasia Passacaglia para orquesta de cuerdas* al Festival de artes del ejército de Roma. Esta obra, que originalmente había sido compuesta para guitarra, ganó el premio de composición.

De vuelta a Inglaterra y después de haber servido por más de seis años al ejército, obtuvo un bono de rehabilitación por tres años. Estudió una licenciatura en música en la Universidad de North Wales de 1946 a 1949. Se unió a la *Philharmonic Society of the Guitar* (Sociedad filarmónica de la guitarra) donde conoció a Julian Bream a quien dedicó su *Nocturno*, la primera obra publicada de Smith Brindle.

En 1949, regresó a Italia para estudiar en la Academia de Santa Cecilia en Roma. En 1950 escribió música para cine y documentales. En Sienna, conoció a Andrés Segovia con quien tomó clases magistrales. Debido a que estaban en el mismo hotel, explica David Wright, tuvieron oportunidad de amplias discusiones. “Lo que más me enseñó”, explica Brindle, “es que la música no es sólo lo que está escrito, sino lo que uno crea con ella”. Segovia podía crear matices en casi cada nota que llevaban a la sutileza en su interpretación.⁷

En Italia estudió con Ildebrando Pizzetti, primeramente, donde uno de sus compañeros de clase fue Franco Donatoni. Posteriormente, se dirigió a la Escuela dodecafónica florentina donde Bruno Bartolozzi, Busotti, Company y otros participaban. Sin embargo, la figura más importante e influyente para Smith Brindle fue Luigi Dallapiccola cuya ópera *Il Prigionero* (el prisionero) compuesta entre 1944 y 1948 sería para él, la más clara muestra y entendimiento del camino que debía seguir la música. Dallapiccola (1901-1975) fue el primer compositor italiano que adoptó el

⁵ *Ídem.*

⁶ *Ibíd.* p. 2.

⁷ *Ídem.*

sistema dodecafónico. Su forma de utilizar este sistema fue totalmente diferente a la utilizada por sus predecesores vieneses. Mientras que ellos neutralizaron, de forma gradual, las funciones tonales tradicionales mediante un incremento de la saturación cromática, Dallapiccola trató, de forma sistemática, los elementos cromáticos que ya había utilizado para realzar las bases modales-diatónicas de su música.⁸ Esta visión fue aprendida por Smith Brindle más por estudio intenso de las partituras de Dallapiccola que por su interacción personal en clase con él.

En su etapa florentina de 1952 a 1957, Smith Brindle enseñó órgano, composición y guitarra. Muchas de sus obras compuestas a partir de 1954 y hasta su *Music For Three Guitars* de 1970, se escribió utilizando el serialismo. En 1955 escribe *Dallapiccola Variations* y *Epitaph for Alban Berg* for strings como un homenaje a estos dos compositores imprescindibles para Smith Brindle. El año siguiente compuso *El Polifemo de Oro* para guitarra, considerado por Brindle como su primer éxito público.

Además de un vasto trabajo como compositor, publicó cuatro libros preponderantes: *Serial Composition* en 1966, *Contemporary percussion* en 1970, *The New Music* en 1975, *Musical Composition* en 1986.

Smith Brindle tuvo una gran inclinación por la pintura y la astronomía, para la cual compuso *Andromeda M31* para flauta sola en 1966.

Además de *El Polifemo de Oro*, su obra para la guitarra incluye: cinco sonatas (1948, 1976, 1978, 1979). *Variants on two themes of J. S. Bach.* (1970), *Memento in two movements*⁹ (1973), *Do not go gentle...* (1974), *November Memories* (1974), *Four Poems of García Lorca* (1975), *Preludes and Fantasies* (1980) y *The Prince of Venosa* (1994). Asimismo, la serie: *Guitarcosmos*, estudios para guitarra en los que hay música tonal, atonal, piezas en las que se emplean escalas de tonos enteros y pentatónicas, música modal, bitonalidad, técnica serial y música en el estilo de libre disonancia.

Smith Brindle se retiró en 1985 aunque todavía en 1989 completó su Sinfonía n. 2. Hacia el final de su vida se convirtió también al catolicismo y murió en Surrey en septiembre de 2003.

⁸ Morgan, Robert, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994, p. 273.

⁹ *Memento*: oración que pertenece al canon romano de la misa en la que se pide a dios tener presente a vivos o muertos.

4.2 *El POLIFEMO DE ORO.*

4.2.1 Introducción.

El Polifemo de Oro fue escrito en 1956 durante los años en que Smith Brindle estuvo en Florencia. Esta obra fue pensada como cuatro fragmentos para la guitarra y fueron inspirados en dos poemas de Federico García Lorca cuyos fragmentos, a su vez, son: *Adivinanza de la Guitarra* y *Las Seis Cuerdas* que se muestran a continuación:

Adivinanza de la guitarra.

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas,
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

Fragmento de *Seis caprichos,*
Poema del jondo (1921).

Las seis cuerdas.

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

Fragmento de *Gráfico de la Petenera,*
Poema del jondo (1921).

En el fragmento *Adivinanza de la guitarra*, García Lorca hace referencia a las seis cuerdas de la guitarra cuando dice: *seis doncellas / bailan. / Tres de carne / y tres de plata*. Sugiere la hechura de las cuerdas: las tres primeras de tripa y las otras tres de metal. También recuerda, mediante la palabra *Polifemo* que en griego antiguo significaría: *de muchas palabras*, la imagen mitológica del cíclope, ese ser con un sólo ojo en la frente, celoso de las doncellas.

En el fragmento *Las seis cuerdas*, hace una bella alusión al sonido: *El sollozo de las almas / perdidas / se escapa por su boca / redonda*. Lo mismo que a la mano del músico que pulsa las cuerdas: *Y como la tarántula / teje una gran estrella para cazar suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera*.

4.2.2 El análisis musical.

4.2.2.1 Ben Adagio.

El primero de los cuatro fragmentos tiene una extensión de 12 compases escritos con los siguientes cambios métricos: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$. La riqueza tímbrica y dinámica es de la mayor relevancia.¹⁰

El lenguaje utilizado es atonal, específicamente serial dodecafónico. Se presentan una serie original y tres series derivadas. A continuación se explica cómo serán denominadas e identificadas mediante iniciales a lo largo de este análisis:

Serie original (SO),

*Serie original retrograda (SOR)*¹¹,

*Serie original invertida (SOI)*¹²,

*Serie original invertida retrógrada (SOIR)*¹³.

Tomando esto en consideración, encontramos la *Serie original* en los dos primeros compases de la obra (Figura 1).

SERIE ORIGINAL (SO)

The image shows a musical score for 'Ben Adagio' for piano. The first two measures are circled in red and labeled 'SERIE ORIGINAL (SO)'. The notes in these measures are numbered 1 through 12, corresponding to the serial series. The score includes a 'pont.' (ponte) marking and a 'c.1' (coda) marking.

Figura 1

¹⁰ Se ha decidido presentar la tabla de sumarios al final de cada análisis luego de explicar cómo se describen los elementos a saber. En esa tabla se encuentran las especificaciones dinámicas y demás informaciones pertinentes.

¹¹ cuya característica es el contener las mismas notas de la *serie original*, pero en sentido opuesto; estos es, si la *serie original* contuviera las notas *do* y *mi*, su retrógrado sería *mi* y *do*.

¹² Surge de la *serie original*, pero se invierte el sentido de los intervalos que la componen, de ascendente a descendente o viceversa. Por ejemplo, si en la *serie original* se presentaran las notas *do – sol* (quinta ascendente), las correspondientes en la *serie original invertida* serían *do – fa* (quinta descendente).

¹³ Surge de la *serie original invertida* y se explica del mismo modo que la *serie original retrógrada*.

Los números colocados a un lado de las notas indican el orden de aparición de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha. Una vez identificada la *Serie original*, es preciso deducir el resto de las series de la siguiente manera: (Figura 2).

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff contains two series: 'SO' (Serie Original) and 'SOR' (Serie Original Retrógrada). The 'SO' series is numbered 1 through 12, and the 'SOR' series is numbered 12R through 1R. The bottom staff contains two series: 'SOI' (Serie Original Invertida) and 'SOIR' (Serie Original Invertida Retrógrada). The 'SOI' series is numbered /1 through /12, and the 'SOIR' series is numbered /12R through /1R. The notes are arranged in a way that demonstrates the relationship between these series.

Figura 2

Con la finalidad de identificar fácilmente los componentes de las series dentro de la partitura, se denomina con un número cada componente de la *Serie original*, por ejemplo: **1**; en el caso de la *Serie original retrógrada* dicho número estará acompañado de la letra R, por ejemplo: **1R**. Del mismo modo, en la *Serie original invertida* el número será precedido por una diagonal /, por ejemplo: **/1**. Y por último, en la *Serie original invertida retrógrada* se agrega, además de la diagonal, la letra R, por ejemplo: **/1R**. (Figura 1 y 2).

En los compases 3 y 4 se presenta la *Serie original retrógrada* (Figura 3). La nota *la bemol*, escrita en verde, se ha enarmonizado para poder incluirla en la SOR. Además la presentación de esta *serie original retrógrada* es parcial debido a que carece de algunos de sus componentes.

The image shows a musical staff with a red oval highlighting measures 3 and 4. The staff is labeled 'SERIE ORIGINAL RETRÓGRADA (SOR)'. The notes are numbered with red letters: 8R, 7R, 5R, 12R, 1R, 4R, 3R, 6R, 12R. A green note is labeled '2R'. The text 'verso il pont.' is written below the staff, and a red arrow points to the text 'carece de 9, 10 y 11'. The staff also includes the notation '(m. d.)' and a fermata over the notes in measure 4.

Figura 3

A pesar de que una de las condicionantes del sistema serial es la no repetición de notas, podemos observar que al final de cuarto compás, la última nota de la *Serie retrograda* (1R) se repite formando un *rallentando* escrito con un cambio tímbrico *verso il pont.* (Hacia el puente).

Posteriormente, de los compases 5 al 7 (Figura 4) se presenta la *Serie original inversa* (SOI). En este caso sólo falta el componente /10 de la serie. Los componentes /12, /4, /9 y /3, también se presentan enarmonizados.

Figura 4

A continuación, de los compases 8 al 10, encontramos la *Serie original retrógrada* (SOR) nuevamente de forma parcial. En este caso sólo el **2R** se presenta enarmonizado (Figura 5).

Figura 5

Para finalizar, en los compases 11 y 12 se vuelve a exponer la *Serie original* (SO) pero sólo con sus 4 primeros componentes (Figura 6).

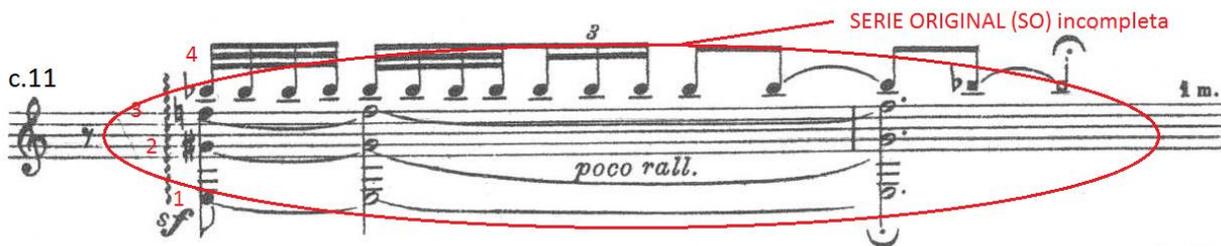


Figura 6

En el siguiente cuadro puede observarse la relación existente entre la presentación de las series y los demás elementos de la interpretación musical (compases, dinámicas, timbres, etc.)

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO "POLIFEMO DE ORO" (Ben Adagio)												
No. De COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
COMPASES	4/4-	3/4.			4/4.	3/4.						
SERIES	SO		SOR		SOI			SOR		SO		
DINÁMICAS	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>				<	<f<	<>	<	<i>sf</i>	.
TIMBRES	Dulce Metal	Nat y Arm.	Natural		Metálico	Dulce	Pizzicato vibrato	Natural				
AGÓGICA	Ben Adagio						poco allarg.				poco rall.	calderón

A manera de conclusión, advertimos que, al no haber un centro armónico de referencia debido al lenguaje serial, los énfasis que debe buscar el intérprete deben ser representados mediante el timbre, las dinámicas. De no haber tales precisiones el material parecería confuso y su riqueza pasaría desapercibida.

4.2.2.2 Allegretto.

En este segundo fragmento, utilizaremos las mismas indicaciones esgrimidas anteriormente al referirnos a las series que se presentan. Del compás 1 al 9, se manifiesta la *Serie Original* (So) que coincide casi con la *coma* que indica una pequeña pausa o respiración. (Figura 7).

SERIE ORIGINAL

CENTRICIDAD

c.1

c.5

Figura 7

Observamos que la presentación de la serie original no es consecutiva. Se interrumpe por una persistencia melódica dos notas en la voz superior, un elemento de centricidad¹⁴ que sirve de acompañamiento al canto del bajo.

Esta persistencia melódica está emparentada con un movimiento igualmente horizontal del *Ben Adagio* (Figuras 8, 9 y 10). A continuación se presentan tres momentos de la primera pieza en donde se presenta este fenómeno:

c.3

(m. d.)

III

verso il pont.

Figura 8

c.5

pont. 3

3

Figura 9

¹⁴ El concepto de *centricidad* en la música atonal se refiere a una repetición constante de una nota o acorde, que pueden convertirse en elementos rítmicos, susceptibles de una exageración dinámica. Ver Simancas Soriano, María Eugenia, "Teoría de la post-tonalidad" recuperado el 13 de agosto de 2014 de: http://www.academia.edu/4869845/Teoria_de_la_post-tonalidad

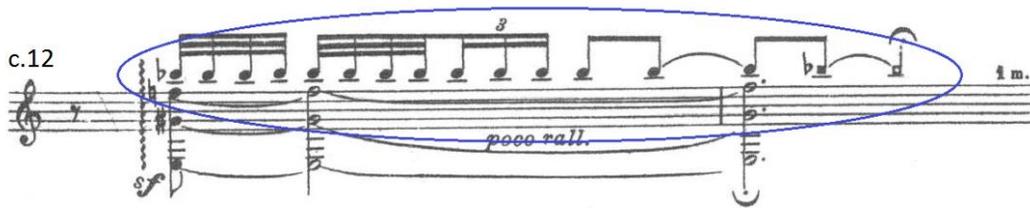


Figura 10

Una vez determinada la *Serie original*, las subsecuentes series son: (Figura 11).

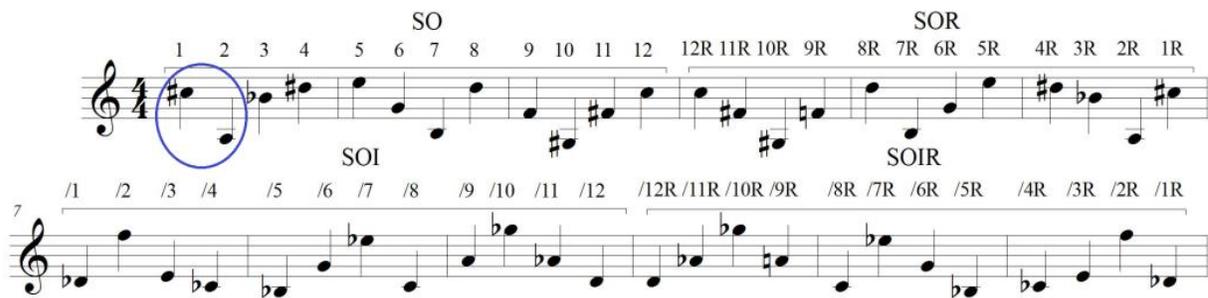


Figura 11

Otra relación entre el *Ben Adagio* y el *Allegretto* es el hecho de que el inicio de las series originales, en ambos fragmentos, comienza con un intervalo de décima mayor (Figuras 11 y 12):

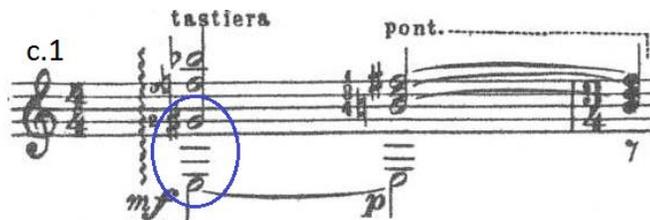


Figura 12

La diferencia básica consiste que en el *Ben adagio* esta décima se presenta como un intervalo simultáneo y en el *Allegretto* lo hace de manera sucesiva descendente.

Serie Original Retrógrada (Figura 13). Se presenta de los compases 10 al 20, se desarrolla bajo la forma melódica del tema, con variaciones principalmente en el bajo

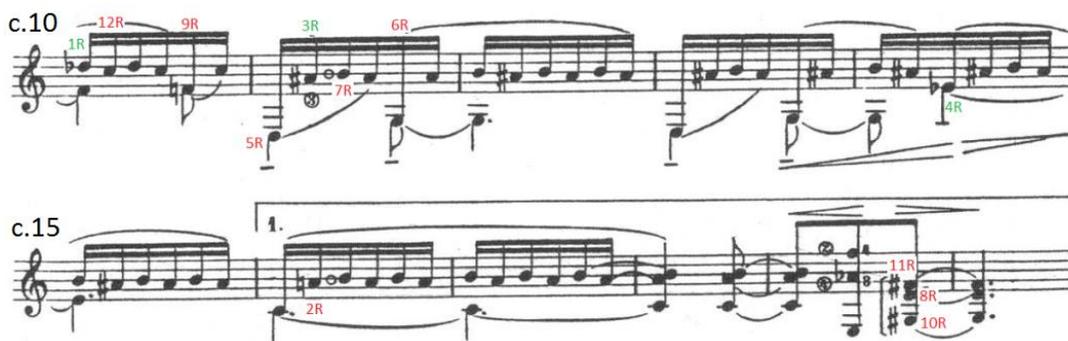


Figura 13

Un aspecto importante que destaca en la presentación de la *Serie original retrógrada*, es el hecho de que no guarda un orden estricto con respecto a la *Serie original*. Este fenómeno también se observa en el *Ben Adagio*, y es una característica que define el manejo del sistema de Smith Brindle en esta obra.

En los siguientes seis compases se usa libremente el material sonoro proveniente de las *serie original* ya que presenta tanto repeticiones de notas como un orden de presentación que no guarda relación con el de la *serie original* ni de sus series derivadas. Estos compases fueron escritos como acordes fragmentados, y deben guardar una sonoridad cordal, sustento del ascenso melódico hacia las notas *Do#*, *Sol* en un cambio métrico y rítmico de desaceleración. (Figura 14). La función de estos compases es la de coda de la primera sección, que no es otra cosa que la presentación de las dos series.

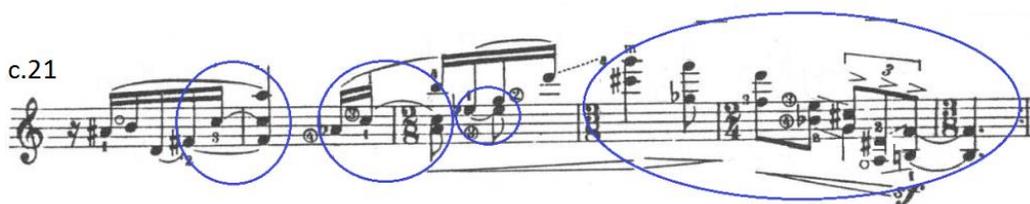


Figura 14

En la segunda casilla comienza en el compás 27. Sus primeros dos compases son exactamente iguales a los de la primera casilla pero del compás 29 al 36, la persistencia melódica o centricidad se presenta en movimiento descendente. (Figura 15). Cabe destacar que el intervalo formado entre la nota del bajo y la primera nota de la voz superior es similar a lo que sucede de los compases 7 al 11 de la primera sección (Figura 15 y 16).

c.5

centricidad descendente

6a

5 dis = 4a aum

c.10

4a aum

Figura 15

c.27

6a

4a aum

pont.

cresc. poco a

poco

5a aum

pos. nat.

c.32

pont.

4a aum

ruvido

Figura 16

La *Serie original invertida* se presenta de forma parcial a partir de su tercer componente en el compás 35 y hasta el compás 38. Asimismo, el dibujo melódico presente en el compás 40 coincide con el dibujo en que comienza la serie original invertida en los compases 35 y 36. (Figura 17).

■ componente enarmonizado

c.32

pont.

ruvido

3

4

c.37

16

17

19

18

10

11

12

4

5

11

mf a tempo

poco tratt.

accel.

Figura 17

Posteriormente, de los compases 41 al 44 se presenta la coda de la segunda casilla o sección que sirve, además, de preparación para la re-exposición del tema. (Figura 18).

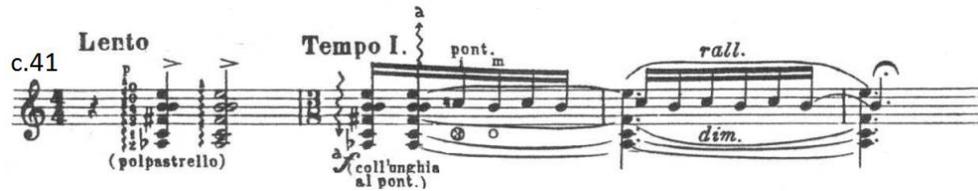


Figura 18

Finalmente del compás 45 al 54 se re-expone el tema original, no así la serie original completa. Estos compases son, por tanto, la coda final de este fragmento. (Figura 19).



Figura 19

El manejo tímbrico así como elementos de dinámica y agógica se explican mediante el siguiente cuadro analítico.

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO "POLIFEMO DE ORO" (Allegretto)																																																									
No. De COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52					
SECCIONES	Secc. 1												Secc. 2												CODA																																
COMPASES	3/8.												2/8. 3/8. 2/4.												3/8. 2/8. 3/8. 4/4. 3/8. 5/8. 3/4.																																
SERIES	SO						SOR						libre manejo del material de las Series												SOI						libre manejo del mat de series												SO														
DINÁMICAS	mf												f												mf												mp																				
TIMBRES	Natural												metálico												Dulce						Metálico						natural						met. dul. armónico														
AGÓGICA	Allegretto												calderón/a tempo												poco rall. /accel.						Lento						Tempo 1						rall.			Tempo 1						rall.			piu lento		

Este segundo fragmento es un ejemplo claro del eclecticismo lingüístico de la obra. Debe recordarse que ésta es una obra tardía y menor en comparación con la obra cúlpe del serialismo: Le Marteau Sans Maître, (El martillo sin dueño) de Pierre Boulez escrita unos años antes entre 1953 y 1955.

4.2.2.3 Largo.

En este tercer fragmento, la serie que se presenta en los primeros dos compases, que se considerará como la *Serie original* (SO), corresponde a la *Serie original invertida* (SOI) del fragmento anterior. Esto manifiesta la fuerte relación entre sí. Asimismo, se observa que, del tercer compás y hasta la primera nota de la voz superior del quinto compás, se presenta una serie nueva a la que se le ha llamado *Nueva serie original* (NSO) por no guardar relación con la *Serie original* ni con ninguna otra serie de los fragmentos anteriores. (Figura 20).

Figura 20

Por tanto, al desarrollar la *Serie original*, se obtienen las siguientes series secundarias: (Figura 21).

Figura 11

En los compases 6 y 7, se presenta nuevamente la *Serie original* integrada a una mayor densidad sonora debido a la centricidad ya conocida y desarrollada rítmicamente. (Figura 22).

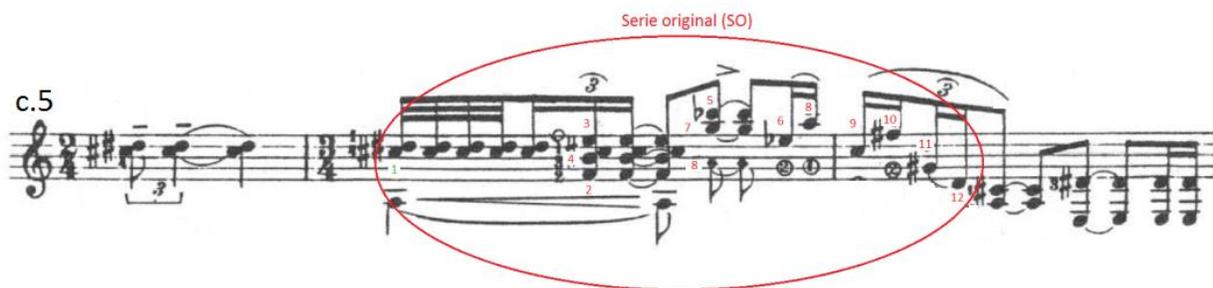


Figura 22

Se aprecia, en el compás 8, que se retoma el dibujo rítmico de inicio del compás 6; éste, junto con un motivo melódico cuyo centro es el 4º y 5º componentes de la *Serie original*, tienen la función de preparar la segunda presentación de la *Serie original* ahora en los compases 10 y 11. (Figuras 22 y 23).

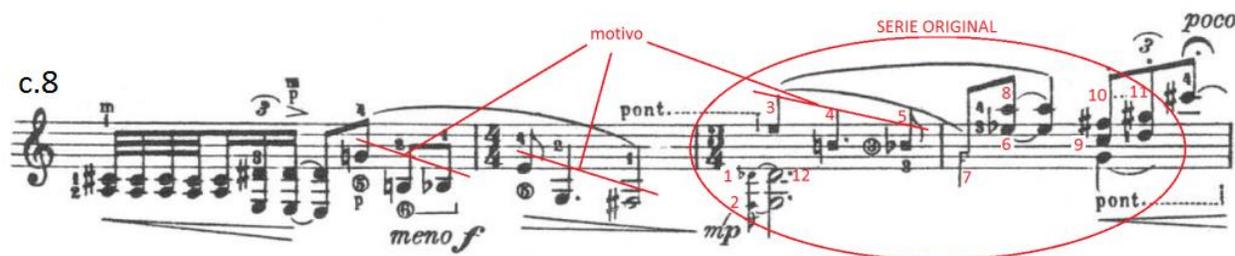


Figura 23

Inmediatamente después, comienza una segunda exposición de la *Nueva serie original* que termina en el compás 15 (Figura 24).

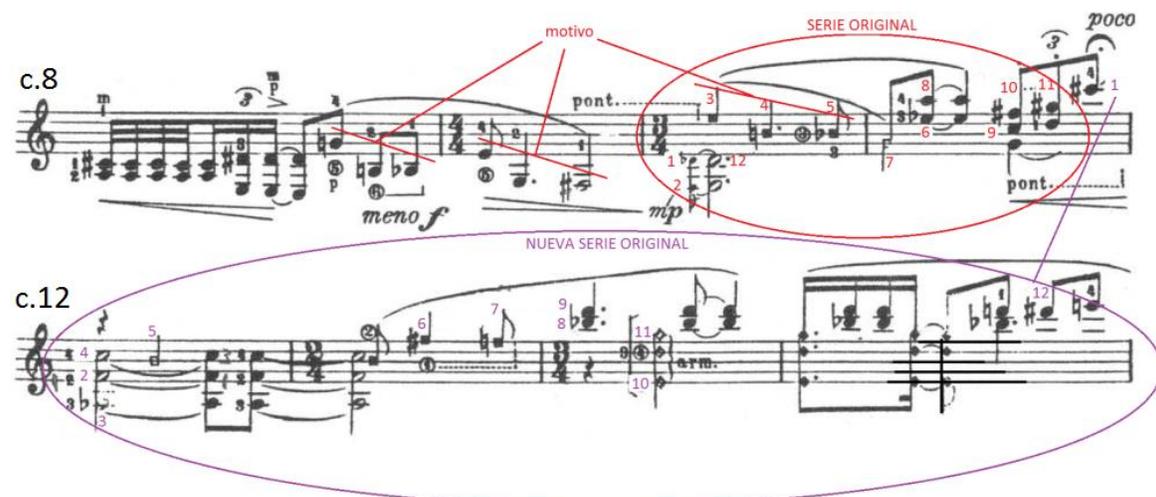


Figura 24

Por último, del compás 16 al 20, se presenta un desarrollo libre del material proveniente de la *Nueva serie original* (Figura 25).



Figura 25

A continuación, se muestra el cuadro analítico con la relación de los diferentes elementos musicales manejados en este fragmento.

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO "POLIFEMO DE ORO" (Largo)																				
No. De COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
COMPASES	3/4.			2/4.		3/4.		4/4.	3/4.		2/4.	3/4.		2/4.	3/4.					
SERIES	SO	NSO	Mat. Libre		SO	Mat. Libre		SO	NSO			Material series libre desarrollo								
DINÁMICAS	mf					< f >		mp					mf			pp				
TIMBRES	natural						metálico	natural	armónicos		natural	armónicos								
AGÓGICA	Largo																		rall.	

Interpretativamente hablando, debe cuidarse el *Legatto* en todo momento. Asimismo, la precisión rítmica debe ser absoluta.

4.2.2.4 Ritmico e Vivo.

El cuarto y último fragmento consta de una extensión de 43 compases. En los primeros 3 hace la presentación de la *Serie original* (Figura 26).

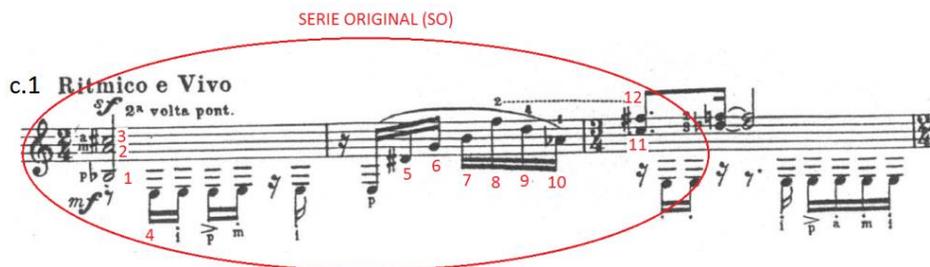


Figura 26

Se observa que la presentación de la *serie original* es interrumpida por un momento en el que se repite la nota *mi* en el bajo. Este es nuevamente un elemento rítmico de centricidad, usado en todos los fragmentos anteriores.

A partir de la *Serie original*, las subsecuentes series se presentan de la siguiente manera: (Figura 27).



Figura 27

De los compases 4 al 6 se encuentra la *Serie original invertida* de manera parcial, pues le faltan los componentes /5, y /12 (Figura 27 y 28). Se observa también un momento de centricidad en la presentación de la serie en el compás 5 que interrumpe la continuidad de la serie.

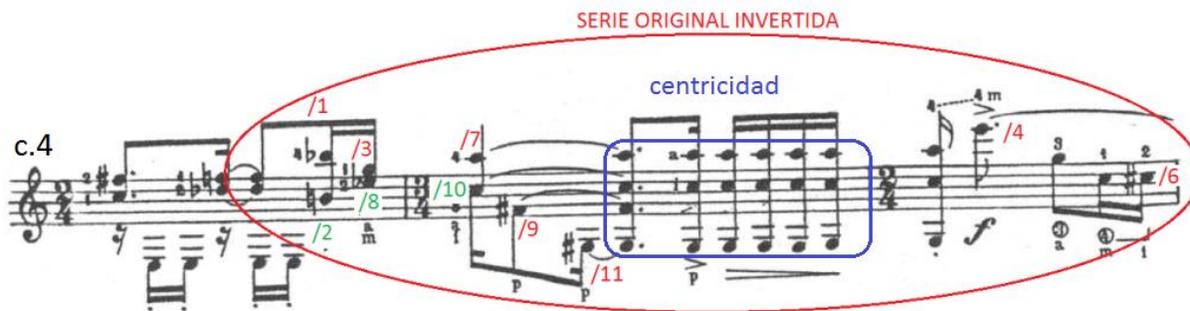


Figura 28

Posteriormente, de los compases 7 al 10, se presenta una *Nueva serie original* (Figura 29), ya que el material encontrado en este segmento, no guarda relación con la *Serie original*, ni con sus series derivadas (SOR, SOI y SOIR)



Figura 29

Del compás 11 a 12 se encuentra la *Serie original* de manera parcial. Se han tomado los elementos de esta serie para hacer una escala ascendente hasta llegar a *fa#* (su nota más alta). Razón por la cual se consideró este tramo como parte de la *serie original* ya que *fa#* es la nota final de ésta. Del mismo modo, del compás 14 al 15, la *Serie original retrógrada* presenta un movimiento melódico francamente descendente en el cual su última nota (la más grave) es *sib*, coincidiendo con el final de la *serie original retrógrada* (Figura 27 y 30).

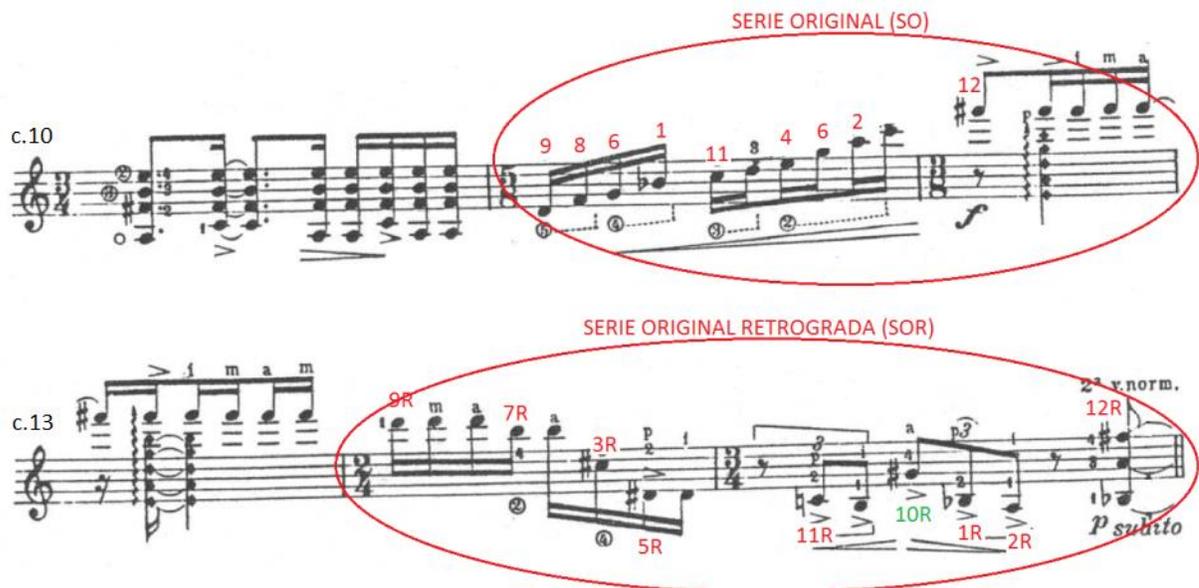


Figura 30

Posteriormente, del compás 16 al primer tiempo del 19, se presenta el mismo material de los compases 1 al 5 (Figura 31).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'c.16' and contains a sequence of notes and rests. A red oval highlights a specific melodic phrase. Above this staff, the text 'MATERIA PROVENIENTE DE LOS PRIMEROS 5 COMPASES' is written in red. The bottom staff is labeled 'c.19' and shows a continuation of the musical material, with a red oval highlighting a similar phrase. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mp'.

Figura 31

A continuación hasta el compás 23 hay un desarrollo libre del material de la *Serie original*. Desde el compás 24 hasta el 30, se presenta una re-exposición variada del material de los compases 10 al 15. (Figura 32).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'c.22' and contains a sequence of notes and rests. A red oval highlights a specific melodic phrase. Below this staff, the text 'IMITACIÓN VARIADA DE LOS COMPASES 10 - 15' is written in red. The middle staff is labeled 'c.25' and shows a continuation of the musical material, with a red oval highlighting a similar phrase. The bottom staff is labeled 'c.28' and shows a continuation of the musical material, with a red oval highlighting a similar phrase. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'ff'.

Figura 32

Para finalizar, a partir del compás 33 y hasta el 37 se presenta la SO del Ben Adagio; de los compases 38 al 40, la SO del Allegretto; y del 40 hasta el final se retoma el material proveniente de los compases 10, 24 y 25 del Rítmico e vivo (Figura 33).

■ Material proveniente del Ben Adagio
■ Material proveniente del Allegretto
■ Material propio (compases 10, 24 y 25)

Figura 33

A continuación, se observan las diversas relaciones de los elementos musicales contenidos en este fragmento mediante la siguiente tabla.

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO "POLIFEMO DE ORO" (Ritmo e vivo)																																												
No. De COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	
SECCIONES	1															2															3 (síntesis)													
COMPASES	2/4.	3/4.	2/4.	3/4.	2/4.	2/4.	3/4.	5/8.	3/8.	2/4.	3/4.	3/8.	2/4.	3/4.	3/8.	2/4.	3/4.	2/4.	3/8.	2/4.	3/8.	2/4.	3/4.	2/4.	3/8.	2/4.	3/8.	2/4.	3/8.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	3/4.	2/4.		
SERIES	SO	SOI	NSO	SO	SOR	SO	SOR	SO	SOR	SO	SOR	SO	SOR	SO	SOR	SO	SOR	SO																										
DINÁMICAS	mf	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	p	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	p	fff															
TIMBRES	natural																														arm.	natural										met.		
AGÓGICA	Ritmo e vivo																														Ben adagio						Molto e vivo							

Conclusiones.

EL Polifemo de Oro es reconocido como una obra efectista, llena de matices y con un lenguaje propio de un serialismo tardío. Es posible concluir que Smith Brindle no estaba preocupado por escribir una obra vanguardista, sin embargo, el uso del lenguaje y los colores rigurosamente marcados en la partitura sí hacen que esta obra sea preponderante y justifican que haya ganado un lugar referencial de la música inglesa. Desde luego, las obras más importantes del serialismo ya habían sido escritas por los vieneses y, en el caso de la guitarra, por Pierre Boulez en la participación de ésta en la obra *Le marteau sans maître* (El martillo sin maestro) entre 1953 y 1955 como dijimos antes. No obstante, a pesar del gran desarrollo técnico de los guitarristas principalmente en Iberoamérica, los compositores que escribirían para la guitarra estarían en otras búsquedas, ninguna de las cuales incluiría este tipo de lenguaje. Por ello, aunque no sea una obra representativa de aquella técnica compositiva, es una gran obra que permite al intérprete aproximarse a la guitarra desde otra perspectiva, quizás más intelectual y con una demanda técnica sutil y estricta.

Ésta ha sido la tercera y última obra inglesa del siglo XX que se presenta en este trabajo. El lector habrá percibido una gran riqueza en estas obras y cómo el acercamiento que tuvieron los ingleses hacia la guitarra fue totalmente distinto del que se dio en Iberoamérica. Esto obligó a varios compositores a desarrollar una técnica metodológica para la guitarra. Los más preponderantes músicos ingleses interesados en la didáctica del instrumento fueron, además de Smith Brindle, Stephen Dodgson (1924-2013), quien escribió varias obras para guitarra sola, así como dos conciertos para guitarra y, junto a Hector Quine, escribió en la década de los 1960s una serie de estudios y preludios que incorporaban los lenguajes compositivos de aquel tiempo y que han sido sustantivos para el instrumento, principalmente si se tiene un interés particular por la música inglesa del siglo XX.

Capítulo V

Carlos Chávez

5.1 INTRODUCCIÓN.

El año de 1899 fue el epicentro de una generación naciente, o recién nacida, de artistas, caudillos, filósofos y escritores que prefigurarían en la dirección social, política y cultural de México, en gran medida, por su participación de los procesos de institucionalización de la identidad nacional, al término de la Revolución Mexicana, en el primer tercio del siglo XX. Así pues, 1899 es el año en que nace Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Rufino Tamayo y Julio Torri, por citar solo a algunos. Otros mexicanos esenciales nacieron durante la década de los años ochenta del siglo XIX, como Carlos Pellicer (1897-1977)¹, Álvaro Obregón (1880- 1928), José Vasconcelos (1882-1959), Daniel Cosío Villegas (1898-1976); los pintores Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949); los músicos Manuel María Ponce (1882-1948) y José Pomar (1880-1961). Un poco antes, en la década anterior, nació también Julián Carrillo (1875- 1965), quien fundamentó la música micro-interválica, teoría considerada, por muchos, como la verdadera ruptura en términos estéticos y de lenguaje musical que inauguró al siglo XX. Finalmente, aunque no en México, hacia el fin del siglo XIX también nacieron dos figuras fundamentales para la guitarra: en Río de Janeiro, Brasil Heitor Villa-Lobos (1887-1959), imprescindible figura en la técnica, metodología y repertorio guitarrístico del siglo XX y en Linares, España, el guitarrista Andrés Segovia (1893-1987).

Que Carlos Chávez haya nacido en la vuelta de hoja del siglo XIX al XX, nos conduce en un radio de tiempo de treinta años atrás de su nacimiento, a la Restauración de la República, y adelante, al proceso de fundación y consolidación de las instituciones culturales. En éste último período situaremos algunos aspectos de la relación entre la música y la producción de Carlos Chávez con la conformación del nacionalismo posrevolucionario en México.

5.2 LA HISTORIA.

5.2.1 La Restauración de la República, El Club Filarmónico de México y Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

¹ Con quien Carlos Chávez tendría una larga y rica correspondencia, la cual advierte, en muchos sentidos, las discusiones estéticas que ambos sostenían y que serían, en su momento, imprescindibles para comprender el ámbito de la cultura y de las vanguardias artísticas de tres ciudades importantísimas: Nueva York, Ciudad de México y París.

En 1867 Benito Juárez (1806-1872) regresó a la ciudad de México después del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo. Tal como explica lo Fernández Ruiz, ese hecho dio inicio a la etapa del México moderno que se prolongaría hasta la conclusión del dictatorial régimen porfirista, para dar paso a la era del régimen de la Revolución.² Es durante el periodo de Restauración que se consolidó cabalmente el proyecto de independencia de México como lo describe Fernández Ruiz:

*El segundo regreso triunfal de Juárez a la ciudad de México [...] entraña el proceso de gestación de la nación mexicana y de la consolidación de la independencia, que no otra cosa es el movimiento de reforma que separa a la Iglesia del Estado, desamortiza los bienes eclesiásticos, libera la enseñanza y disuelve las órdenes religiosas que la detentaban, es decir, que la retenían sin derecho; [...]*³

Julio Estrada sintetiza lo que Juárez perseguía en términos más próximos a un imaginario colectivo que busca conformar una identidad nacional al referirse de esta manera:

*Benito Juárez asume el quebranto histórico como la vivencia de una sociedad autóctona nuevamente vencida, cuya necesidad de guardar lo propio se convierte en un proyecto íntimo e intransferible, resistencia que refuerza memoria y efectos colectivos. El proyecto de Nación del presidente Juárez después de su reforma sobre el poder material de la Iglesia propicia la unidad entre los mexicanos al reafirmar valores cívicos, sociales y culturales. Su lucha en pos de lo propio distingue una noción metafísica más que física: la mexicanidad que trasciende el referente de la tierra perdida para entenderse como un drama compartido por una sociedad entera, lo recóndito del suelo natal.*⁴

Esta prefiguración de una identidad mexicana concebida como tajantemente alejada de la influencia de la iglesia, es un parteaguas que permite entender a México como un territorio finalmente independiente gracias a la guerra de Reforma y a la lucha contra el invasor europeo. Haber logrado la separación de la iglesia permitió una dilatación, un espacio más amplio en el cual cabrían nuevas premisas y cuestionamientos sobre la identidad del pueblo o nación. Aunque esto aún no resolvió esencialmente con cuáles elementos se constituiría la identidad mexicana, permitió que las

² Fernández Ruiz, J., *Juárez y sus contemporáneos*. México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2006, p. 367.

³ *Ibíd.*, p. 368.

⁴ Estrada, J., *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, FCE, UNAM, IIE, 2012, p. 23.

ideologías y transformaciones nacionalistas burguesas del siglo XIX en Europa comenzaran a permear en ella. Dos ejemplos claros del triunfo de éstas son las independencias de Grecia en 1829 y de Bélgica en 1830. Fundamental es, entonces, este periodo para la comprensión del fervor nacionalista de la primera mitad del siglo XX mexicano.

Si bien esta necesidad de correspondencias y similitudes, a fin de conformar una noción de identidad, se da en los territorios oprimidos, invadidos y saqueados por otros, su afán metafísico e ideal permanece siempre en la esfera burguesa. En el caso del México de aquel entonces, a partir de 1865, surge dentro de ésta un grupo muy importante que habrá de ser fundamental para la cultura del país: El Club Filarmónico de México.

Sobre éste, Gómez Rivas explica:

[...] el objetivo de este grupo socio-intelectual fue confrontar a las compañías extranjeras de ópera que se negaban a programar trabajos de autores mexicanos como parte de su temporada en los teatros nacionales. Es decir, según el argumento de los filarmónicos, se restringía al pueblo de México la participación de igual a igual en el cosmopolita y civilizado mundo de la música. [...] Los miembros del Club Filarmónico optaron por proteger de manera incondicional al gremio local. [...] EL Club Filarmónico persuadió a los empresarios extranjeros para incluir una obra de autor nacional en su temporada. [...] El éxito de esta medida estuvo garantizado de antemano, pero la manera en que se logró determinó un comportamiento cultural de valoración, ya que se basó en la aceptación y apreciación de la nacionalidad y no en términos artísticos, estéticos o técnicos de la ópera en cuestión.⁵

Para la burguesía mexicana de ese momento fue, entonces, fundamental apoyar la creación de una institución que instruyera y diera rostro a los músicos mexicanos, así la fundación del Conservatorio Nacional de Música en la segunda mitad del siglo XIX fue un logro fundacional. Cito:

[...] los motivos más evidentes, advertidos en la consolidación del Conservatorio como un centro hegemónico de formación musical fueron la defensa de lo nacional sobre las

⁵ Gómez Rivas, A. *Instituciones Musicales*. En Florescano, E. (coord.) *El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010)*. Tomo IV. Miranda, R. y Tello, A. (coords.). *La música en los siglos XIX y XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2013. pp. 374-375.

*prácticas monopólicas extranjeras, la valoración de los compositores locales y la aceptación patriótica de la cultura mexicana dentro de “la sinfonía de las naciones”.*⁶

A manera de conclusión Gómez Rivas explica:

*[...] Este último aspecto debe entenderse no sólo como la tolerancia e inclusión de México en el progreso transcontinental decimonónico, sino también como la dependencia de los procesos educativos heredados de Europa, lo cual resultaría incomprensible y contradictorio para la defensa de una identidad mexicana que, en el caso de la música, suele obstinarse en la defensa del huehuetl y el teponaztle.*⁷

Aunque habría de ser fundamental el esfuerzo realizado por la cúpula burguesa-intelectual, ya fuera presionando, conminando o, lo más común, pagando fuertes cantidades de dinero a las compañías de ópera, su esencia no era todavía una búsqueda de la identidad nacional en la música mexicana, considerando a ésta por su autenticidad, sino por su capacidad de nutrirse de los paradigmas europeos y de insertar a México en ellos, apreciándolos como la cultura verdadera. Posicionar a México como un claro participante, talentoso, ágil, resuelto que avisaría de aquellos lenguajes preponderantes, era innegable. No así un México conciliado con una mirada interna en sí mismo, como lo intentaría ser después, cuando Manuel M. Ponce buscara acentuar y revalorar la cultura mexicana a partir de un tratamiento estético e ideológico en ciertas canciones tradicionales sin dejar de lado dichos lenguajes. Sin embargo, sin el esfuerzo de tal empresa, no habría sido fundado, tal vez, el Conservatorio Nacional, lo cual habría repercutido en todo el destino de la música en México.

“El 1 de julio de 1866 se abrieron las puertas del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, con una estructura curricular similar a la de cualquier institución musical europea”.⁸ La fuerza institucional, tan necesaria ya desde este periodo y hasta el presente, se muestra imprescindible “en el hecho de que los compositores e intérpretes mexicanos más representativos de la primera mitad del siglo XX estuvieron relacionados con esta institución, ya sea como alumnos, docentes o directivos”.⁹

⁶ *Ibíd.*, p. 373.

⁷ *Ibíd.*, p. 374.

⁸ (Romero, 1946: 174-175) citado en Gómez Rivas, A., *Op. Cit.*, nota 5, p. 375.

⁹ *Ídem.*

En la configuración de una identidad nacional, ya sea desde una perspectiva burguesa, como en este último tercio del siglo XIX, o desde el fervor nacionalista con esos imaginarios de reconstrucción y salvaguarda de la cultura original que llega a consolidarse hasta la primera mitad del siglo XX, las instituciones culturales formaran la única columna posible de asimiento sobre la cual fundarse y transitar; asimismo, éstas seran también, filtro, receptáculo, uniforme, y condicionamiento.

5.2.2 La búsqueda de una expresión de lo mexicano en el modernismo temprano del siglo XIX.

No se entendería la creación musical mexicana decimonónica sin la lectura que Yolanda Moreno Rivas hace al clarificar, de entre todas las yuxtaposiciones culturales, una visión modernista temprana en el México de aquellos años.

Quiérase o no, y a pesar de una insoslayable dualidad racial, México es un país inscrito en la órbita cultural de occidente. Su herencia occidental proviene tanto de una España renacentista y creadora de un imperio plural, que se tornó históricamente regresivo, como de una Europa revolucionaria y progresista de la cual provinieron los fermentos libertarios y modernizadores del siglo XIX mexicano.¹⁰

Para Moreno Rivas el quehacer musical en México sostendría un eje *moderno* a partir de que en 1799 se prohibiera la ópera italiana dentro de España y sus colonias, ya que a través de ésta se advertía una pronta secularización de la música que se interpretaba en la Catedral metropolitana, lo cual llamaba a la emotividad subjetiva, a la futura tensión de la armonía romántica, al disturbio del movimiento psicológico y, en suma, a una concepción moderna del mundo.¹¹ Todo esto impulsa una función muy distinta de la música en la sociedad. A partir de ese momento, en la esfera dominante, Moreno Rivas explica:

[...] el surgimiento de un numeroso público de paga, ansioso de participar en los intercambios del arte, estimuló un mayor profesionalismo que se manifestó en la composición y puesta en escena de un buen número de óperas mexicanas. La práctica asidua y la importancia que se dio al cultivo de la ópera propiciaron la carrera de una

¹⁰ Moreno Rivas, Y. *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994, p. 16, Recuperado el 31 de marzo de 2014 de: http://sonidoenlasartes.files.wordpress.com/2013/04/yolandamorenorivas_lacomposicionenmexicoenelsigloxx.pdf.

¹¹ *Ibíd.* p. 17

cantante de primera fila como Ángela Peralta (1845- 1883) y la vida profesional de un autor operístico tan exitoso como Melesio Morales (1838- 1908).

[...] si algo define al siglo XIX mexicano, al lado de la asimilación irregular de las tendencias estéticas de la composición en Europa, es la búsqueda de una expresión moderna de lo mexicano. [...] Surgieron así obras patrióticas y nacionalistas como la ópera Guatemotzin (1871) de Ortega que ya delineaban, así sea ingenuamente, una identidad. El grueso del discurso mexicanista se expresó incipientemente en piezas regionalistas de costumbrismo vernáculo en donde la enumeración, la descripción o la simple transcripción de alguna danza típica traducían ingenuamente la pluralidad étnica y las variadas prácticas musicales del país mediante fragmentos y yuxtaposiciones recopiladas en suites y caprichos de concierto.¹²

Esta necesidad de legitimación cultural, descrita por Moreno Rivas como incipiente, debió haberse mostrado desde los siglos XVII y XVIII, pero no con ese adjetivo, cuando la producción intelectual musical estaba absolutamente dominada por los maestros de capilla y la escolástica musical polifónica; dentro del rigor compositivo, los compositores anunciaban ya una interpretación y un boceto cultural que pretendía adecuarse a la gente nativa y no sólo ser la copia fiel de las técnicas de creación musical imperantes en Europa. Igualmente, el carácter bullanguero de la población, en muchos casos irónico y burlón, significaría una insurrección ante la demanda impositiva de una música dominada por la iglesia. El uso del doble sentido como en el caso del *Chuchumbé*¹³ y los divinos esfuerzos de los religiosos por tratar de evitar esta desacralización musical son una muestra contundente de que la relación: música- pueblo no podría supeditarse por mucho tiempo más a la sacralización cristiana, ni evitarse que la música trascendiera como un interlocutor necesario de expresión cultural. Sin embargo, como estas músicas y cantos eran considerados vernáculos, en este

¹² *Ibíd.* p. 18

¹³ Entre los cientos de coplas y bailes jocosos y licenciosos que prohibió la Inquisición novohispana en el siglo XVIII para reprimir las efervescencias de la expresión popular y tratar de reducir el relajamiento en las conductas festivas, destaca un son malicioso que ni es enteramente desconocido ni está íntegramente publicado, y que por tanto aún se halla a media luz. Quizás porque la imaginación popular que lo compuso no edulcoró en nada el discurso jubiloso con que tan libremente se significaron los juegos eróticos de sus estrofas. En Baudot, G. y Agueda Méndez, M., *EL Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal*, en *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, n. 48, *Musiques populaires et identités en Amérique latine*, 1987, presses Universitaires de Mirail, p. 163. Recuperado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.jstor.org/stable/40851454>

contexto: ilegítimos o representantes de una “barbarie” que no tendría nada qué ver con los símbolos culturales en boga, se les trataría de excluir del discurso dominante.¹⁴

En resumen, son muchos los atisbos de caminos que buscaban clarificar la identidad y representarla desde el virreinato, pero sólo hasta el siglo XIX, se volvería legítimo este camino y esta dilucidación gracias al apoyo económico, ideológico y político de la nueva clase dominante burguesa.

5.2.3 El Positivismo: un primer ejercicio modernista de homogenización cultural.

Durante el Porfiriato (1876-1911), México se instauró físicamente en el Modernismo. Uno de los ejemplos más claros de su concreción en la realidad es la red ferroviaria que hace, por primera vez, accesible el territorio entre sí. En otras palabras, el tren hace posible dirigirse de un lugar a otro y hacer presencia tanto política como militarmente por todo el país. A fin de entender este momento, se cita a Moreno Rivas:

*(En) El llamado “proceso de globalización” [...] la vida de la capital salía difícilmente del ámbito pueblerino, pero la ciudad de México simbolizaba ya, para la mayoría de los habitantes de todo el país, una síntesis de las tendencias civilizadoras y modernizadoras que impulsaba este dirigente y su gobierno. Las clases pudientes de origen provinciano aceptaban de buen grado los avances tecnológicos del momento (el alumbrado eléctrico, la adquisición del fonógrafo y el uso tanto del automóvil como del tranvía eléctrico), pero, al mismo tiempo, continuaban apegadas al estilo de vida provinciano y pretendían conservar las virtudes campiranas, donde – pensaban- se encontraba la verdadera esencia de México, es decir, el “alma nacional”.*¹⁵

Porfirio Díaz (1830-1915) instauró como motor cultural y educacional el positivismo comtiano¹⁶, propuesto por Gabino Barreda (1818- 1881) como base educativa en la recién inaugurada Escuela

¹⁴ Un fenómeno similar ocurriría entre el Chuchumbé en América y las Baladas en Inglaterra – como se explicó en el capítulo uno – que irritaron tanto a las dos Iglesias.

¹⁵ Moreno Rivas, Y., *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, 1979, pp. 16-17

¹⁶ Auguste Comte (1798-1857) se le considera el padre del positivismo y de la sociología. Consideró a la razón y a la ciencia como las únicas guías del orden social. Explicó que los problemas sociales y morales debían ser analizados desde una perspectiva científica. Dio al estudio de la sociedad el más alto valor y fue acérrimo opositor a las propuestas ilustradas de Voltaire y Rousseau.

Nacional Preparatoria de 1868. Asimismo, el positivismo fue la tónica política y filosófica que Justo Sierra (1848-1912), promotor de la fundación de la Universidad Nacional de México – hoy Universidad Nacional Autónoma de México – estableció a lo largo de su cargo como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (1901-1911). La influencia del Positivismo que entendía a la naturaleza como constituida por un duro sistema causal, tuvo una gran influencia en el deseo de una reforma educativa para México; proponía la libertad de pensamiento y quería un nuevo orden, en el que la religión no paralizara el progreso intelectual y la formación de nuevas ideas.¹⁷ Sin embargo, este modelo fue desacreditándose pese a los avances conquistados por Sierra en el terreno de las políticas públicas y académicas como por ejemplo: la autonomía de los jardines de niños, la promoción de la arqueología, una universidad para maestros, el progreso del magisterio, el otorgamiento de becas y desayunos escolares, entre muchos más. Sin embargo estos avances fueron duramente opacado debido al descuido en el que se encontraba la población agraria: la clase más pobre.

Si bien Porfirio Díaz insertó a México en el eje de la modernidad y en el inicio del desarrollo industrial y comercial, la penuria era creciente en la clase campesina explotada y también debilitaba a la población de los trabajadores de la minería, de la industria y de las ciudades.

5.2.4 El Ateneo de la Juventud: La puesta en marcha de una reivindicación estética nacional.

En 1909 la generación de jóvenes pensadores, entre veinte a treinta años de edad, fundó el Ateneo de la Juventud, asociación de intelectuales que representó un punto de inflexión para la cultura y la concepción de la educación en México. Su mayor logro fue apartar a la educación y a la cultura de las visiones del positivismo, cuyas representaciones no asimilaban la cultura original del pueblo como una identidad misma, sino casi como un defecto que debía ser resuelto a través de los filtros culturales europeizantes.¹⁸ De manera introductoria se cita a Álvaro Matute:

¹⁷ Cfr. Zea, L. *El positivismo en México*, FCE, en especial, pp. 21-23. Citado en Guadarrama Navarro, E., *El Ateneo de la juventud. Sus propuestas y su papel como educadores*, Estudios 106, vol. XI, otoño 2013, p. 158. Recuperado el 27 de marzo de 2014 de: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/106/000250594.pdf>

¹⁸ No privativo del Positivismo practicado en México, sino en todos los territorios principalmente colonizados, *La Blanquitud* fue la concepción de lo perfecto inyectada en la sangre, educación y cultura por los colonizadores. En el *Modernismo* fue asumida esta *Blanquitud* como sinónimo de etiqueta indispensable para participar en él. El *blanqueamiento cultural* se convertiría en un sinónimo de civilidad, progreso e integración del individuo en el recién moderno capitalismo de aquellos años. Cfr. Echeverría, Bolívar, *Imágenes de la blanquitud*, en Diego Lizarazo et al., *Sociedades icónicas. Historia ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI, 2007. Recuperado el 28 de marzo de 2014 de: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf>

[...] la dictadura de Porfirio Díaz recibe el anticipado reclamo del Ateneo de la Juventud – luego Ateneo de México – que encabeza José Vasconcelos al lado de Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán o, en música, Manuel M. Ponce, para abrir la educación e integrar las sociedades autóctonas al mundo moderno.¹⁹

A diferencia de los positivistas que reducían la ciencia y la filosofía a un saber técnico, los ateneístas apelaban, como lo explicaba Antonio Caso, a la indeterminación de la existencia, tanto de la materia inerte como la de su organización más compleja que es el hombre.²⁰ Los ateneístas sostuvieron como aparato filosófico las ideas de Henri Bergson (1859-1941).²¹ Guadarrama Navarro explica:

*Tanto Vasconcelos como Caso, postularon los valores artísticos, la experiencia estética como un modo de conocer que, por dejar fuera a la teología y por no contemplar a los objetos solamente en función de su utilidad, podía describirlos tal y como son, es decir, que el desinterés del arte conducía a conocer mejor las cosas que el método científico, al cual calificaban de abstracto y utilitarista.*²²

Si bien José Vasconcelos y Antonio Caso fueron formados dentro del positivismo, entendieron la imperante necesidad de trascender la rigidez mecánica de ese conocimiento. El gobierno porfirista entendía la existencia solamente como economía, por lo que el egoísmo inherente a tal concepción de la vida infectaba todo el conocimiento positivista de la época.²³ Era necesario, entonces, dar a esa existencia un sentido diferente, alejarla de los engranajes meramente económicos y devolverla a la humanidad, explicarla desde y para las personas.

¹⁹ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, México, CFE, 1999, p.7, citado en Julio Estrada, *Op. Cit.*, Nota 4, p. 24.

²⁰ Cfr. Caso, A. et al., *Conferencias del ateneo*, 2000, México, UNAM, p.62, citado en Guadarrama Navarro, E., *Op. Cit.*, Nota 17, p. 159.

²¹ Filósofo francés en contra del Racionalismo y, por ende, del Positivismo. Sostenía que la filosofía no podía ser absorbida por la ciencia ya que son dos problemáticas absolutamente distintas. El hombre no puede ser entendido en su totalidad a través de la metodología de la razón, se necesitan otros métodos propios para entender su conciencia, por ello, el *vitalismo* surge como una respuesta en contra de este racionalismo. Definió a la intuición como el equilibrio entre instinto e inteligencia.

²² *Op. Cit.*, Nota 17, p. 161.

²³ *Ídem*.

Por un lado, a diferencia de la función utilitarista porfiriana, para Antonio Caso la existencia humana era considerada también como un desinterés que contemplaba la vida como una experiencia estética vivida como un fin en sí misma, y, en una acepción aún más alejada de la visión porfirista, como caridad: el hombre donado así mismo para el prójimo.²⁴

Por otro lado, Vasconcelos creía en la supresión de las categorías raciales. Hablaba de una raza superior que no sería resultado de una preservación o purificación étnica, sino por el contrario, de una combinación ecléctica que sintetizara los mejores rasgos de cada una: Sus rasgos definitorios estarían en su espíritu, no en sus características físicas.²⁵

Es muy importante reconocer que estas dos perspectivas elaboradas por dos de los miembros más importantes del Ateneo lograron dar frutos desde su principal trinchera: la educación.

Guadarrama hace una descripción general sobre ellos al respecto:

*Vasconcelos, como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, más que trabajar en ella, se encargó de reestructurarla para que fuese la Universidad la que trabajara por y para el pueblo. Como secretario de Educación Pública comenzó un programa de edición de libros de texto gratuitos y de intercambios culturales con intelectuales y artistas de otros países. También se encargó de la construcción de bibliotecas y edificios que servían para la difusión de la cultura. Antonio Caso tuvo el puesto de director de la Escuela Nacional Preparatoria, rector y secretario de la Universidad Nacional, director de la Facultad de Filosofía y Letras y miembro fundador del Colegio Nacional. Desde estos puestos defendió siempre la libertad de cátedra, de expresión y luchó por la autonomía de la Universidad.*²⁶

Manuel María Ponce (1842-1948)²⁷ tuvo un papel esencial en esta búsqueda que los ateneístas reivindicaban. En la primera mitad del siglo XX, trató de definirse un modelo de canción que representara “lo nuestro”. En este sentido Rosa Virginia Sánchez lo explica de la siguiente manera:

²⁴ Cfr. Caso, Antonio, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, México, FCE, 1889.

²⁵ *Op. Cit.*, Nota 17, p. 162.

²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁷ Se menciona a Ponce, en este trabajo, sólo por la relevancia de su posición como ateneísta en el discurso de “lo mexicano”, en su búsqueda de “lo nacional”. No es, desde luego, que se soslaye su importancia como compositor ante los ojos del lector.

El trabajo de este músico zacatecano pretendía fijar una serie de reglas inmutables que definirían [...] lo que debía ser la auténtica canción mexicana y pensaba que la referencia principal debía ser la canción de aire campirano desarrollada principalmente en las haciendas de la región central del Bajío (pilares económicos del país) [...] como lo ilustran los arreglos que hizo a las canciones ya tradicionales “El abandonado”, “El cielito lindo”, “A la orilla de un palmar”, “La pajarera” y “La Valentina”, entre otras.²⁸

Si bien la belleza lograda en estas canciones apreciadas aún hoy en día es resultado de una maestría en el uso de los recursos armónicos y del lirismo europeo, y no obstante que forman parte de un repertorio que referencia a la cultura mexicana en ciertas esferas sociales, es verdad que este paradigma dejó fuera una riqueza de expresiones diversas de los territorios.²⁹

El manantial de ideas generadas en el Ateneo de la Juventud participó en la consolidación de dos elementos fundamentales. Por un lado, robusteció y rebasó por mucho lo que ya había sido emprendido por Justo Sierra, con esta portentosa innovación y dirección de pensamiento. Por otro lado, son también acogidos por el Estado, lo cual sería en todo el siglo XX, la estrategia más útil que éste sostuvo: la burocratización de la intelectualidad. El Estado estaba deseoso de lograr una hegemonía cultural para saber exactamente qué se debería presentar como expresiones de mexicanidad en el concierto moderno internacional. Para ello, le preocuparía apoyar a algunos en esa tarea y, por ende, a la luz de la Revolución, muchos de estos intelectuales saldrían de México becados principalmente a Europa y a Estados Unidos.

5.2.5 La difusión de la música y aparición de las primeras figuras del concertismo en el porfiriato.

La importancia de los medios escritos como periódicos y revistas fue fundamental para la actividad musical durante el Porfiriato, especialmente notable fue la *Gazeta Musical* de Wagner y Levien, la cual publicaría: *Artículos y críticas musicales* de Gustavo E. Campa (1863-1934).³⁰ *El imparcial*,

²⁸ Sánchez, Rosa Virginia, *La conformación del patrimonio musical*. En Florescano, E. (coord.) *Op. Cit.*, Nota 6, pp. 452-453.

²⁹ Ante esta estética ponciana, la música de Carlos Chávez es radicalmente inconciliable y contrastada.

³⁰ Acérrimo opositor de la corriente operística italiana en México. Dirigió “La Gaceta musical” que divulgaba la corriente del Wagnerismo. Compuso “Berceuse de l’enfant Jésus” en donde empleó armonías libres, escalas alteradas y nuevas sonoridades. Sus influencias principales vinieron de Claude Debussy, Gabriel Fauré y Ricardo Castro. Cfr. El cantar del ajolote, biografías: Gustavo E. Campa. Recuperado el 1 de mayo de 2014 de: <http://musicaenlahistoriamx.wordpress.com/2011/11/21/de-don-porfirio-a-miguel-aleman/>

que publicó un artículo titulado “la música como arte y como profesión” el 15 de marzo de 1902, que hablaba sobre la importancia del Conservatorio Nacional. La revista *El Entreacto* dirigida por Manuel Caballero (1851-1926), semanario que se repartía gratis en las funciones y que daba noticias sobre la actividades musicales. La revista *La Lira zacatecana; México musical*; en la ciudad de Veracruz, la revista mensual *Arte Musical* entre muchas más.³¹

La programación de operetas y zarzuelas con compañías italianas, españolas y mexicanas era común. Se le dedicaron obras a Porfirio Díaz como *Gloria a México*, de Rafael Gascón (1869-1913). Se estrenó *Le Roi Poete* de Gustavo E. Campa con la participación del exitoso tenor cómico mexicano Carlos Obregón en el Teatro Abreu. “Los teatros eran un espacio, además de artístico, de convivencia social en el que se comentaban los acontecimientos nacionales e internacionales, los chismes locales o la nota roja”.³²

Dos figuras imprescindibles dentro del concertismo fueron los pianistas Pedro Luis Ogazón (1873-1929), a quien se le publicó un artículo titulado “Pianistas mexicanos en Nueva York” después de su triunfo en el Virgil Hall y cuyo alumnos destacado fue Carlos Chávez; así como también el pianista Ricardo Castro (1864-1907), quien recibió del gobierno de Díaz, en 1902, una beca para especializarse en Europa y que más tarde ocupó el cargo de director del Conservatorio Nacional.³³

Sobre la escena musical a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la muerte de Ricardo Castro, Moreno Rivas explica:

La segunda mitad del siglo registró la aparición de un virtuosismo técnico y estructural que, si bien no abandonó la expresión y la forma limitante de la música de salón, se identificó con los valores estéticos y modernizadores del porfirismo.

Sus representantes – Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elourduy (1853- 1912), Felipe Villanueva (1863-1893), Gustavo E. Campa (1863- 1934) y Ricardo Castro (1864- 1907) en su primera época – fueron los compositores admirados de un público plenamente identificado con un romanticismo tardío “a la mexicana”, definido por sus valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad, elegancia y un modernismo más de aptitud

³¹ Cfr. Ruiz Ortiz, X. *La música a través de la palabra*, En Florescano, E. (coord.), *Op. Cit.*, Nota 5, pp. 332-333.

³² *Ídem.*

³³ *Ídem.*

*que de concepto. Un arte que se consideraba mundano pero que se encerraba en las fronteras de una sola clase social como participante y consumidora.*³⁴

Y concluye al referirse a Castro:

*[...] quien elevándose por encima de las limitaciones estilísticas impuestas por una exitosa carrera como compositor de música de salón, dio el paso definitivo hacia la adquisición de una técnica de mayor envergadura que le facilitara el acceso a las formas mayores del romanticismo como la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerdas.*³⁵

5.2.6 El centro norte del país: auge económico y cuna de músicos.

No sólo el talento de los músicos mexicanos comenzó a destacar internacionalmente en la esfera del concertismo, como fueron los casos de Pedro Luis Ogazón y Ricardo Castro, sino también otros personajes que formaron parte de la siguiente generación de músicos y que tenían en común, geográfica y socialmente, el hecho de haber nacido en la región norcentral del país donde yace una rica memoria cultural, criolla y mestiza, que resurge con fuerza en la Revolución.³⁶ Este territorio, en donde las rentas de la colonia aún sostenían a un generoso y acaudalado grupo dueño de la minería, se mantuvo en un auge similar al del centro del país. Esto ayudó, substancialmente, a que en tales tierras dominara una clase cultural con cierta estabilidad y a que fuera así, a la vuelta de página del siglo XIX al XX, cuna de importantísimos músicos: Julián Carrillo (1875- 1965), Ahualulco, San Luis Potosí; Manuel María Ponce (1882-1948), Fresnillo, Zacatecas, cuya familia se asienta pronto en Aguascalientes; Carlos Chávez (1899-1978), Popotla, Ciudad de México, nieto del gobernador de Aguascalientes, José María Chávez (1812-1864), fusilado por órdenes de Maximiliano; Silvestre Revueltas (1899-1940), Santiago Papasquiaro, Durango.³⁷

5.2.7 Anotaciones sobre la biografía de Carlos Chávez.

³⁴ *Op. Cit.*, Nota 10, pp. 18-19.

³⁵ *Ibíd.*, p. 18.

³⁶ *Op. Cit.*, Nota 4, p. 25.

³⁷ *Ibíd.*, p. 26

A fin de evitar pormenorizaciones biográficas excesivas es pertinente citar a Julio Estrada, quien subraya algunos aspectos destacados de la vida de Carlos Chávez:

Carlos Chávez se inicia en la música con su hermano Manuel, estudia luego con Ponce y con Pedro Luis Ogazón [...] para optar al cabo por la autodidáctica. Desde niño entra en contacto con la música de diversas etnias asentadas en poblaciones cercanas a la Ciudad de México, lo que influye en su estética y la hace ser un temprano precursor del modernismo musical de tono autóctono. Su producción presenta dos vertientes principales: una, el modelo musical de escalas, formas, instrumentos o métodos compositivos del clasicismo europeo, al cual se integran tanto el interés por recuperar cantos y danzas mestizos como el ensayo de fusionar la raíz musical del periodo prehispánico mexicano; otra, una especulación modernista que desea ir de la mano con las corrientes de su tiempo. Su ensayo recreativo de música mexicana, mestiza de los siglos XIX y XX supone la necesidad de restaurarla con orquestaciones que intentan contrastar con la canción mexicana propuesta por Ponce.³⁸ Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) sugiere a José Vasconcelos (1882-1959), rector de la antigua universidad (1920-1921) y luego secretario de educación (1921-1924), que encargue al joven Chávez la música de un ballet que inaugura el mexicanismo revolucionario de tono indígena: “El fuego nuevo” (1921). De ahí surgen melodías, ritmos e instrumentales que provienen de etnias apartadas, audaz búsqueda que continúa, con apoyo en el clasicismo, la “sinfonía india” (1936). La obra abstracta posterior a 1940 se mantiene independiente del dodecafonismo en boga desde mediados del siglo XX y recibe la influencia, entre los compositores de América Latina, casi inevitable de Stravinski, y la del modernismo musical estadounidense de Henry Dixon Cowell (1897-1965); aún más de Edgar Varese (1883-1965), cuyo talante moderno en el enfoque hacia la atonalidad y su métrica compleja inspiran acaso el principio de no repetición manifiesto en los “Soli” de Chávez. Su actividad pública como director del Conservatorio y su desempeño pedagógico entre los años de veinte y treinta alcanzan a influir en un grupo de compositores que se autocifra “los cuatro”.³⁹

Finalmente es, en las primeras dos décadas del siglo XX, que esta generación de músicos, pintores, literatos, y caudillos, se vuelve verdaderamente contemporánea de su tiempo al lograr empatar el

³⁸ Ver nota 29.

³⁹ *Op. Cit.*, Nota 4, pp. 26 y 27.

momento histórico revolucionario con el quehacer artístico. Ya no están los compositores mexicanos copiando, como se pueda, lo que Francia hacía, en cambio, México se vuelve preponderante debido a que, en el territorio, la primera revolución del siglo se está llevando a cabo. La misión de la música no es más alcanzar al futuro mediante la copia de estilos –aunque sí valiéndose de ellos –, sino realmente constituir, dentro del modernismo, los ejes de una comprensión necesaria para una sociedad que se inaugura en el proletariado y que demandará también una reconstrucción histórica de sí misma.

Chávez dirige el Conservatorio Nacional de 1928 a 1933. Transita al Departamento de Bellas Artes hasta 1934 al tiempo que conduce la Orquesta Sinfónica Mexicana – luego Orquesta Sinfónica de México – de 1928 a 1948; funda y dirige, de 1947 a 1952, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), lo que lo distingue como el artista mexicano de mayor rango en el Estado.⁴⁰

Chávez se deslinda de los tradicionalistas que se concentraban en la figura de Ponce de quien Chávez se pronuncia de la siguiente manera: “Manuel Ponce nunca fue mi profesor en el sentido propio del término, y nunca fue un nacionalista musical mexicano; él siguió las corrientes europeas”.⁴¹

En rotundo contraste con Ponce, Chávez prescinde de una academia en exceso vinculada con Europa y se concentra en la recuperación de la raíz más antigua, el universo prehispánico mexicano: “Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos sobrevivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta generación de hoy niega a las inmediatas anteriores y va tan lejos a encontrar el eslabón perdido”.⁴²

Sobre este cambio radical en la concepción de búsqueda de la identidad nacional que transita de un imaginario de la sociedad acomodada y nostálgica por Europa a un estridente pensamiento revolucionario marxista, Julio Estrada antoja una síntesis que nos servirá como conclusión:

La identificación con el mundo autóctono predomina entre la generación de artistas que nace con la Revolución, para quienes es imperativo saber que viven en paralelo a una cultura campesina portadora de usos y costumbres arraigados en el pasado remoto, de lenguas autóctonas que dan sentido a palabras aún no extinguidas y de hallazgos arqueológicos que descubren huellas de la civilización destruida por la Conquista. Frente

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 32.

⁴¹ Robert L. Parker, *Carlos Chávez. Mexico's Modern Days Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, n.7, comunicación de Chávez a Nicolás Slominsky, pp. 126 y 147, Citado en Estrada, Julio, *Op. Cit.*, Nota 4, p.33.

⁴² Carlos Chávez, *Carta abierta a la juventud*, *Música. Revista mexicana*, vol. 1, n.1, México, 15 de abril de 1930, p.3. Citado en Estrada, Julio, *Op. Cit.*, Nota 4, p.33.

*a la tendencia a la negación por parte de la academia de los valores autóctonos, el reencuentro y la afirmación de lo propio cobran fuerza en la dinámica del México moderno, que se orienta hacia un pensamiento y acción sociales de izquierda.*⁴³

5.2.8 Músicos y muralistas: una breve comparación.

Los artistas de los periodos prerrevolucionario y posrevolucionario participan de una vida pública activa, más notoria en las artes visuales que en la música; en particular con el muralismo, fórmula que emprende el Estado para educar con la imagen.⁴⁴ De ahí que Julio Estrada establezca algunas comparaciones importantes entre algunos pintores y músicos. Un primer ejemplo es el Julián Carrillo y Gerardo Murillo (1875-1964) en su ánimo de innovación técnica. Carrillo, por su parte, se anticipa a la teoría del continuo mediante escalas microtonales que rebasan la percepción auditiva y sólo pueden captarse como transición constante entre varias alturas contiguas que, al cabo, desembocan en la disolución de la escala.⁴⁵ Murillo lo hace al recurrir a métodos modernos como el aeropaisaje.⁴⁶ Otro ejemplo destacado es el de Carlos Chávez y Diego Rivera, quienes comparten en la década de 1930 dos proyectos: *HP*, música de ballet (1932) en el cual los vestuarios usados fueron diseñados por el propio Rivera y *Llamadas. Sinfonía proletaria* (1934). Carlos Chávez, por su parte, recrea una música cuyos materiales melódicos, rítmicos e instrumentales de origen autóctono ensayan una aproximación al pasado como en *Xochipilli- Macuilxóchitl* para orquesta mexicana (1940). De la misma manera, Rivera evoca la vida prehispánica en los murales de Palacio Nacional.⁴⁷

5.2.9 Carlos Chávez: El arte proletario.

El mismo día del estreno de *Llamadas. Sinfonía proletaria* Chávez prepara el terreno y publica un panegírico, “Arte proletario”, que desborda en argumentaciones:

⁴³ *Op. Cit.* Nota 4, p. 33.

⁴⁴ *Ibíd.* p. 30.

⁴⁵ Estrada, Julio, *Focusing on Freedom and Movement in Music. Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm and Sound, Perspectives in New Music*, Vol. 40, n. 1, Invierno, Seattle, Washington, 2002, pp. 70 – 91. Citado en Estrada, Julio, *Op. cit.* nota 4, pp. 30 y 31.

⁴⁶ *Op. Cit.* Nota 4, pp 30 y 31.

⁴⁷ *Ídem.*

El arte proletario goza y sufre de las mismas ventajas y limitaciones que el proletariado mismo. En éste, distinguimos al obrero y al campesino. Este último es el caso más profundo de producción artística; tiene en su favor un medio físico saludable, libertad de acción, contacto franco con sus semejantes, su trabajo arduo, no es agobiador como en el caso del obrero. [...] como detalle curioso cabe recordar, que mientras las instituciones académicas artísticas mexicanas de la burguesía se pasaron los últimos sesenta y tantos años en tratar de producir un “genio” musical o pintor, sin lograrlo, entre el campesinado [sic] mexicano florecía un arte proletario jugoso y fresco que teniéndolo en las narices nadie en la ciudad había visto.

[...]

[...] de nuestra conciencia de clase saldrá un arte proletario, un arte limpio, sano, fuerte y jugoso que circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales; un arte del proletariado para el proletariado, que responda, hoy, a la inquietud más fuerte que la emotividad humana es capaz de alcanzar: el sentimiento de la justicia social.⁴⁸

Este panegírico de Chávez hacia un arte proletario recibe la influencia, como todos sus contemporáneos en la segunda década del siglo XX, de los trabajos de José Ortega y Gasset (1883-1955), *El tema de nuestro tiempo* (1923), el más leído, y *La deshumanización del arte* (1925). Sobre ellos, Díaz Arciniega subraya:

La influencia del filósofo español es decisiva porque ayuda a los lectores mexicanos, jóvenes – en su mayoría- ávidos de ideas nuevas, a pensarse a sí mismos y a la realidad que los circunda. El tema de nuestro tiempo es determinante: en él se cifran los análisis y reflexiones de los temas que a los jóvenes mexicanos más preocupan, como la identidad personal y generacional, la relación con la realidad inmediata y con el porvenir, la apreciación de la vida y de la cultura. En otras palabras: los síntomas de valores vitales que perciben en sí mismos son equivalentes a los que Ortega percibe en el mundo⁴⁹

⁴⁸ Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional, *Arte proletario*, El universal, México, 29 de septiembre de 1934, fotocopia sin número de página, Archivo General de la Nación, Carlos Chávez, Escritos, caja5, vol. 5, exp.69, 1 foja. Citado en Estrada, Julio, *Op. Cit.* Nota 4, p. 35.

⁴⁹ Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925), México, CFE, 2ª. Edición 2012, pp. 29-30.

Ortega y Gasset explica que debe haber, en las épocas de reforma, un sentimiento de desconfianza hacia la cultura ya hecha y que debe fomentarse la cultura emergente, espontánea y vital. No debe ponerse la vida al servicio de la cultura y concluye:

El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida.⁵⁰

Concluyendo, el manifiesto de Carlos Chávez es un punto cumbre en términos ideológicos. Chávez logra concentrar un significado de ruptura con el discurso modernista iniciado por el positivismo, luego resemantizado por los ateneistas. No se tenía que enseñar a hablar estéticamente al pueblo, ni hacerle entender su historia pictóricamente – elocuencia del discurso burgués –. El arte no podía ser una herramienta modernizadora ni civilizadora; tenía que mezclarse en el individuo moderno que era todas las voces y toda su historia simultáneamente. En términos musicales, la técnica no debía ser usada como un embellecedor y filtro de legitimación aplicado a las prácticas culturales, ni siquiera un facilitador; debía, en cambio, ser una amalgama, una fusión en el vocabulario, un acento en el lenguaje hablado de la época.

5.3 TRES PIEZAS PARA GUITARRA.

5.3.1 Introducción.

Las obras tempranas de Carlos Chávez en los inicios de la década de los años veinte, reflejaban aún estilos musicales del siglo XIX. Sus obras hasta 1921 habían consistido en música de salón, canciones y piezas mexicanas al estilo de Ponce.⁵¹ Chávez tuvo su primera presentación como compositor el 25 de mayo de 1921 ante el público mexicano, el cual percibió su música como modernista e influenciada por Debussy y Ravel.⁵²

A finales del siglo XIX y principios del XX, la música que se interpretaba en la guitarra había consistido principalmente en arreglos, transcripciones, composiciones al estilo romántico, vales,

⁵⁰ Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, citado en Díaz Arciniega, *Op. Cit.*, Nota 49, pp. 31-32.

⁵¹ Saavedra, Leonora, *Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica*, En Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo, editores, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Ríos y raíces, 2000, p. 127.

⁵² *Ibíd.*, p.128

mazurcas, etc. Posteriormente, ya en la década de los años veinte, la composición de música para guitarra en México estaba dominada por Manuel M. Ponce, quien a petición de Andrés Segovia, creaba una gran cantidad de obras, algunas escritas en estilos de siglos anteriores y que eran excelentemente bien recibidas por el público. En esa circunstancia, Andrés Segovia pidió a Chávez, que comenzaba a destacar fuertemente y a quien Vasconcelos le había encargado del ballet *El fuego Nuevo* – estrenado en 1928 – la composición de una obra para guitarra.

Chávez escribió las *Tres Piezas para Guitarra* en 1923 al mismo tiempo de sus primeros viajes a Estados Unidos, cuando se hizo miembro de la *International Composers' Guild* (Gremio Internacional de compositores) organizada por Edgar Varese. En un encuentro entre Chávez y Segovia, virtuoso acostumbrado a hacer modificaciones a la música que se le componía, trató de tocar las *Tres Piezas para Guitarra* y las rechazó completamente. Esto desalentó a Chávez a finalizarlas y no sería sino hasta 1945 que otro guitarrista, Jesús Silva, lo motivara a terminar la composición. Sólo hasta 1974, Chávez retomaría la creación para la guitarra: *Hoja de álbum*.

No es difícil entender por qué a Segovia no gustó de la obra de Chávez. La música de guitarra que el virtuoso interpretaba, en boga para ciertos públicos, distaba mucho de las armonías cuartales utilizadas en las *Tres Piezas*, además de sus drásticos cambios métricos y agógicos, así como de las áridas inflexiones enarmónicas y melodías basadas solamente en escalas pentáfonas cuya combinación de elementos creaban un lenguaje estridente y, sin duda, incomprensible para los melómanos oídos de la época. Paralelamente en 1923, Ponce compondría la *Sonata I* o *Sonata Mexicana*, una obra importantísima por su lenguaje impresionista con claras influencias de Debussy, y por ser la primera sonata compuesta para guitarra en el siglo XX. Es probable que lo que Segovia habría imaginado al escuchar que Chávez poseía esa misma influencia impresionista francesa, lo haya encontrado con mayor facilidad en esta obra de Ponce. LA diferencia en el lenguaje, condenaría al olvido *las Tres Piezas para Guitarra*.

5.3.2 Análisis musical.

5.3.2.1 Pieza I.

1. Estructura y extensión.

Esta primera pieza tiene una extensión de 46 compases y presenta tres secciones:

- Una introducción indicada como “*Largo*”, con una especificación agógica de 50 bpm y una extensión de 14 compases en donde se presenta el material temático.
- Un desarrollo indicado como “*Poco allegro*”, con una especificación agógica de 116 bpm y una extensión de 27 compases. El rango dinámico es principalmente *ff* (doble fuerte). Las métricas utilizadas son $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Esto presenta un juego alternado de acentuaciones ternarias y cuaternarias a lo largo de la sección.
- Una coda indicada nuevamente como “*Largo*”, con una especificación agógica de vuelta a los 50 bpm y una extensión de 5 compases. (Cuadro 1).

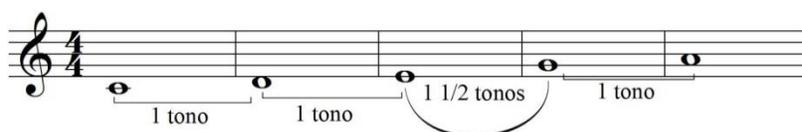
CUADRO ANALÍTICO DETALLADO. PIEZA I de "TRES PIEZAS PARA GUITARRA" (CARLOS CHÁVEZ)																																														
No. DE COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
SECCIONES	LARGO (50 bpm)														POCO ALLEGRO (116 bpm)																											LARGO (44 bpm)				
DINAMICAS	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>p súbito</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff sempre</i>														<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>					<i>f</i>	<i>mp</i>																
AGÓGICA	50 bpm														<i>accel</i>	116 bpm	<i>rit. poco a tempo</i>		<i>rit. poco a tempo</i>		<i>rit poco a tempo</i>					<i>rit. Poco a tempo</i>					<i>rall</i>		<i>rall</i>													
T. DE COMPÁS	$\frac{3}{4}$.			$\frac{9}{8}$.											$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.					$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.	$\frac{12}{8}$.	$\frac{9}{8}$.						

Cuadro 1

2. Material sonoro.

Largo.

El material sonoro presente en esta primera sección del compás 1 al 13, y en general en toda la obra, es una escala pentátona constituida de la siguiente manera:



Poco Allegro y Largo (coda).

El material sonoro usado en la sección correspondiente al *Poco Allegro* (compases 15 a 41) así como en la *Coda* (compases 41 a 44) corresponde a una escala de G#m natural. A pesar de ello, no se considera como un manejo tonal debido a la alternancia con el material pentáfono del *Largo*.

En general toda la pieza está escrita a voces 2 voces sin llegar a ser un contrapunto tradicional. Sin embargo, existe una densidad sonora que acompaña a estas voces mediante el uso de las cuerdas al aire de la guitarra. Esto podría interpretarse de dos maneras: como una conformación de acordes cuartales, o bien, como una exploración sonora del instrumento al hacer que las cuerdas al aire tengan una función de resonador, la cual sería una contribución interesante en aquella época.

3. Temas o motivos.

Largo.

En esta sección, las voces tienen independencia rítmica y melódica. El primer motivo “A” se encuentra en la voz superior a partir del último tiempo del tercer compás. (Figura 2).



Figura 2

Este motivo aparece indistintamente en la voz superior o inferior de forma variada. En el compás 5, el motivo se presenta en la voz inferior y lo acompaña un contracanto en la voz superior. Ambos conforman el tema. (figura 3).

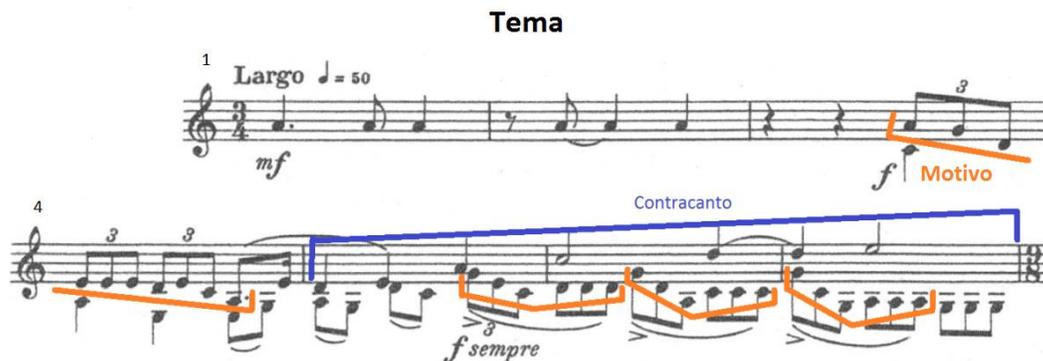


Figura 3

En el primer cambio métrico a $\frac{9}{8}$ (compás 8), el tema se presenta en ambas voces, en la voz inferior de manera invertida, lo cual crea un movimiento contrario que desemboca en un dibujo rítmico melódico (azul) que será usado en el *Poco Allegro* de manera recurrente como un compás articular. (Figura 4):



Figura 4

En los siguientes compases, 10 y 11, la voz inferior invierte el motivo usando cola primeramente y luego la cabeza. Mientras, la voz superior recuerda el contracanto. (Figura 5).

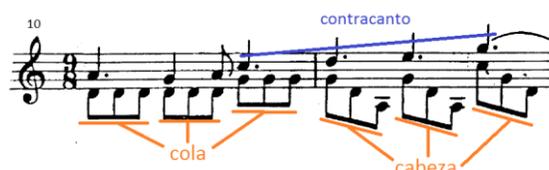


Figura 5

En el compás 12 el tema vuelve a ser presentado en la voz inferior. El compás 13 servirá como material de desarrollo en el *Poco Allegro*. Ambos compases presentan en la voz superior una variación del contracanto. (Figura 6):



Figura 6

En el compás 14, último de la sección *Largo*, se presenta una modulación temática tanto en la voz superior como en contracanto de la voz inferior. Esta modulación no tiene ninguna relación tonal. Se utiliza la escala de *Sol b* como un eslabón que resolverá enarmónicamente a la nota *Fa#* del siguiente compás y sección. (Figura 7):



Figura 7

Poco Allegro.

En el compás 15, se presenta un nuevo motivo temático “B”. (Figura 8).



Figura 8

En las voces inferiores se usan las notas correspondientes a las cuerdas 3ª y 2ª al aire de la guitarra. Este fenómeno se presentara a lo largo de toda esta sección. En ocasiones el tema está en la voz superior o inferior siempre acompañándose de las cuerdas al aire de la guitarra.

El segundo y tercer compás de esta sección (compases 15 y 16) presenta el material de los compases 8 y 9 del *Largo* sin llegar a ser una imitación estricta. (Figura 9).

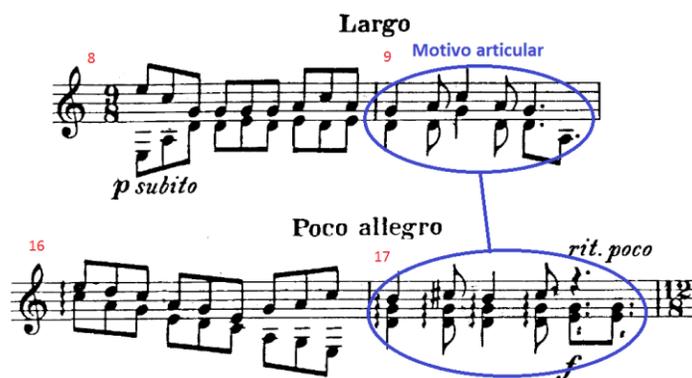


Figura 9

En el compás 18, se presentan los temas “A” y “B” en la voz superior; en el 19, el motivo articular. (Figura 10).



Figura 10

A continuación, de los compases 20 al 25 se presenta un puente en el que la voz inferior confronta mediante un movimiento oblicuo las notas *sib – do, do# - si*. En el compás 25, esta confrontación pasa a la voz superior en las notas *fa# - mi* acompañada por una densidad sonora de cinco cuerdas al aire. En el mismo compás, se presente nuevamente el motivo “B” y se disminuye la densidad sonora hasta quedar solamente dos voces. (Figura 11).



Figura 11

En los compases 28 y 29, se presenta el *motivo articular*, el cual conduce a la re-exposición del tema en los compases 30 y 31. (Figura 12).

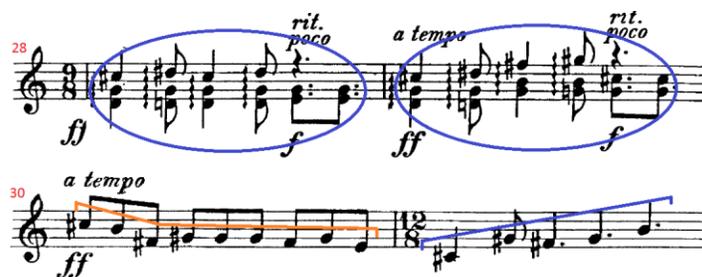


Figura 12

La siguiente subsección, del compás 32 al 37, hay un desarrollo de la cabeza del motivo “A” en la voz superior y de la cola variada del motivo “A”. (Figuras 6 y 13).



Figura 13

A partir del compás 38, se retoma la idea del puente en el sentido de saturación sonora debido al uso de todas las cuerdas al aire. Inicia con el motivo “A” en la voz superior y, posteriormente, descenderá cromáticamente. De la misma manera, la densidad sonora disminuye por igual hasta regresar a dos voces. (Figura 14).

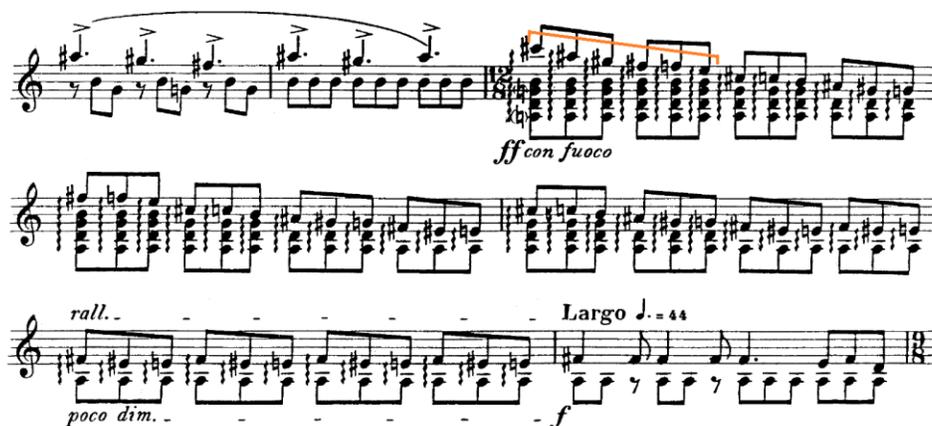


Figura 14

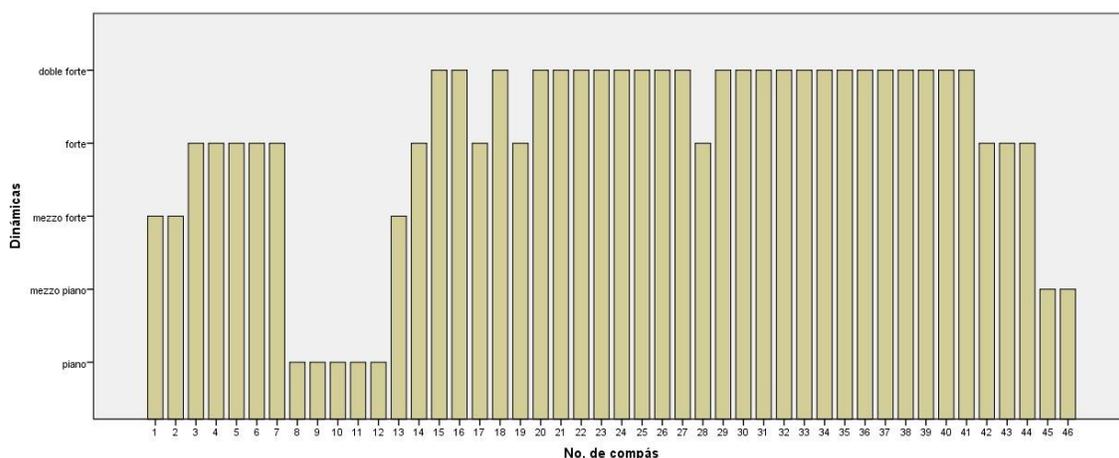
El *Largo* de la última sección de la pieza retoma el material de los primeros 3 compases pero ahora sobre la nota fa#. Finaliza luego, en los últimos cuatro compases con un material inspirado en el contracanto inicial. (Figura 15).



Figura 15

4. Dinámicas.

Con el propósito de tener una imagen representativa de la intensidad del sonido a lo largo de la pieza, se ha realizado una gráfica compás por compás. (Gráfica 1).



Gráfica 1

5.3.2.2 PIEZA II.

1. Estructura y Extensión.

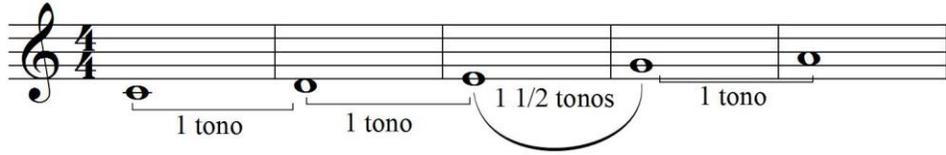
La segunda pieza tiene una extensión de 41 compases. A diferencia de la primera pieza, no presenta una estructura definida salvo por una re-exposición variada hacia el compás 30. Sus métricas son: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{4}$. Un elemento que unifica esta pieza con la anterior es la subdivisión ternaria por el uso de tresillos de octavo, además de los elementos sonoros pentatónicos. (Cuadro 2).

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO. PIEZA II de "TRES PIEZAS PARA GUITARRA" (CARLOS CHÁVEZ)																																									
No. DE COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
SECCIONES	Introducción			Presentación de un nuevo tema y combinación de éste con el tema de la pieza 1																								Reexposición variada de los primeros 9 compases													
DINAMICAS	<i>mf</i>																																								
AGÓGICA	54 bpm																																								
T. DE COMPÁS	4/4.			5/4.			4/4.			3/4.			7/4.			4/4.			5/4.		4/4.		5/4.		3/4.		2/4.		4/4.		5/4.		4/4.		5/4.		4/4.		7/4.		

Cuadro 2.

2. Material Sonoro.

En general, el material usado en ésta pieza es el mismo encontrado en el *Largo* de la pieza anterior: una escala pentáfona mayor:



Sin embargo no de manera reiterada sino esporádica se aprecia el uso de notas alteradas como G#, C# y A#, o notas ajenas a la escala antes expuesta como B, F# y F becuadro y Bb, que en su momento se tratará de explicar cuando se analicen los temas o motivos presentados.

3. Temas o motivos.

En los primeros cuatro compases, se presenta una introducción temática a dos voces. (Figura 16).



Figura 16

A continuación, se presenta en la voz superior el primer motivo “A” acompañado de un contracanto en la voz inferior. (Figura 17).



Figura 17

En el compás 6, este mismo motivo “A” se desplaza mediante un cambio métrico a $\frac{5}{4}$. (Figura 18).

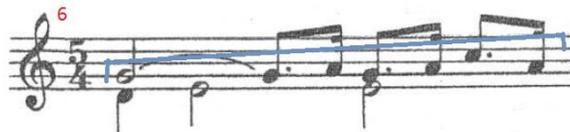


Figura 18.

Finalmente en el compás 7, mediante otro cambio métrico a $\frac{4}{4}$, se presenta el motivo “B”: cola del tema. (Figura 19).



Figura 19.

Posteriormente, del compás 8 al 22, se alternan: el motivo “A” de la primera pieza y motivo “A” de esta segunda pieza. (Figura 20).

8

11

14

17

21

- material nuevo propio de la pieza II
- material proveniente de la pieza I

Figura 20

De los compases 23 al 28 encontramos un puente a la re-exposición. Éste consta de tres partes: la primera, del compás 23 al 24, caracterizada por su aspecto rítmico (un cinquillo y dieciseisavos) y por presentar el material sonoro pentatónico mencionado. La segunda parte, del compás 25 al 27, en donde se presenta un contorno de *re mayor* mediante el movimiento descendente de dos voces, un cambio rítmico contrastante y una métrica de $\frac{3}{4}$. La tercera parte, compás 28, presenta el motivo “A” de la primera pieza en una breve inflexión a *Fa*. (Figura 21).

23

25

■ Escala Pentáfona

Figura 21

Para finalizar, la re-exposición que inicia en el compás 29 es fiel hasta llegar al compás 36. A partir de ahí, la cabeza del motivo “A” de la primera pieza es presentada en cuartos, octavos y tresillo de octavo, a manera de coda. (Figura 22)

28 RE-EXPOSICIÓN

33

36 CODA

39

Figura 22

5.3.2.3 PIEZA III.

1. Extensión y métrica.

Esta pieza cuenta con una extensión de 53 compases. Hay una evolución en los cambios métricos. Utiliza métricas simples como $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$; compuestas (mayoritariamente usadas) como $\frac{12}{8}$ y $\frac{9}{8}$; y otras de amalgama como $\frac{5}{4}$, $\frac{18}{8}$ y $\frac{21}{8}$. Es evidente que, a medida que las tres piezas avanzan, la cantidad y uso de éstas se incrementa.

2. Estructura.

La primera sección abarca los primeros 10 compases. Se presenta el Tema 1, así como una alternada presentación de la escala pentáfona usada en las anteriores piezas y momentos de intención tonal. En la segunda sección, del compás 11 al 43, se desarrolla la síntesis de materiales expuestos en las dos piezas anteriores, el tema 1 y dos nuevos temas característicos de esta sección. En la tercera sección, del compás 44 al 48, se encuentra la re-exposición del tema 1. Se concluye con una coda que abarca los últimos cinco compases. (Cuadro 3).

CUADRO ANALÍTICO DETALLADO. PIEZA III de "TRES PIEZAS PARA GUITARRA" (CARLOS CHÁVEZ)																																																									
No. DE COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53				
SECCIONES	exposición del Tema 1										Síntesis de elementos expuestos en las piezas I, II y III más un Tema 2																																reexposición Tema 1					CODA									
DINAMICAS	<i>f</i>										<i>mf</i>		<i>ff</i>		<i>f</i>					<i>mf > p < mf</i>		<i>ff</i>																																			
AGÓGICA	112 bpm										96 bpm		112 bpm		104 bpm			109 bpm		96 bpm		112 bpm rall. rit.		112 bpm																																rall.	
T. DE COMPÁS	12/8.	9/8.	12/8.	15/8.	21/8.	12/8.	9/8.											12/8.										3/4.		9/8.	18/8.	15/8.	9/8.	15/8.	9/8.	12/8.	3/4.	12/8.	9/8.					3/4.	5/4.	4/4.	1/4.										

Cuadro 3

3. Material sonoro.

Sección I (*Exposición Tema 1*)

La primera frase del tema se presenta en la escala pentáfona usada desde la primera pieza. En la segunda frase se observan, en la voz superior, las notas *fa#*, *sol#*, y *do#*, que conducen a *La mayor*. Sin embargo, en la voz de bajo se presentan cuartas aumentadas que, eventualmente, forman acordes cuartales. En el tercer tiempo aparece el acorde de *si menor* y finaliza con el acorde de *la mayor*. Rítmicamente, recuerda la cabeza del compás 9 del *Largo* de la *primera pieza*. (Figura 23).

Un poco mosso $\text{♩} = 112$

■ Frase construida en escala pentáfona ■ Cola que recuerda material usado en la Pieza 1 ■ Material que sugiere la escala de *La mayor* ■ Cuartas aumentadas

Figura 23

De los compases 3 al 5, se presenta en la voz de bajo un movimiento melódico ascendente escrito sobre la escala de *Re mayor*. Asimismo, la voz superior presenta las notas *fa#*, *la* y *do#* que corresponden al acorde de *fa# menor*. (Figura 24).

■ pasaje escrito en *re mayor* ■ notas correspondientes al acorde de *fa# menor*

Figura 24

En la primera mitad del compás 6 se presenta la cabeza del tema con la escala pentáfona modificada. A continuación puede verse la diferencia de estructura de estas dos:

Posteriormente, el compás termina con un movimiento melódico ascendente en *sol lidio*. El compás 7 está escrito en *sol mayor*, presenta una serie de acordes y luego el Tema 1. En el compás 8 la cabeza del tema es expuesta en su forma original, pero es intervenida por la cola de éste con las notas *do#* y *si*, encimándose. Luego hay un movimiento ascendente en *re*, que conduce al compás 9

escrito en *si menor*. En el compás 10, se encuentra un puente armónico que utiliza los siguientes acordes: (Figura 25).

■ Escala pentátona en re ■ melodía en re mayor o si menor ■ cabeza del Tema 1

Figura 25

Sección II (*Síntesis*).

Del compás 11 al 13, se presenta el Tema 2 escrito en *sol mayor*. (Figura 26).

Figura 26

En el *Tempo primo*, del compás 14 y 15, el primer compás está escrito sobre un acorde de *do# disminuido* en segunda inversión. Posteriormente se ejecuta un acorde de *sol mayor con séptima mayor*; ambos compases con una figuración rítmica que recuerda los compases 8 y 9 del *Largo* de la primera pieza. (Figura 27).

Figura 27

El compás 16 se escribió con el contorno del acorde *bm7*. Luego, el 17 presenta la escala pentatónica original. Del compás 18 al 20, se presenta un juego melódico inspirado en el Tema 1 y sobre la escala pentatónica. De los compases 21 al 29, se cambia de ámbito sonoro a *re mayor*.⁵³ (Figura 28).

Figura 28

⁵³ La tonalidad de Re mayor se identifica por las alteraciones dentro del pasaje, se cita de esta manera pero con ello no se sugiere en ningún momento un manejo tonal del pasaje.

En los compases 30 y 31, se presenta un puente armónico con los siguientes acordes: (Figura 29).

Am7 D B° Dm7 Em Dm7 B°

Più mosso $\text{♩} = 112$

ff

Figura 29

Los compases 32 y 33 se desarrollan en la *escala pentátona de do*. En el 34, se presenta una *escala frigida de sol*. En el 35, regresa al *ámbito de re*. El compás 36 repite el puente del compás 10 pero con métrica de $\frac{18}{8}$. El 37 regresa al *frigido de sol*. Luego los compases 38 y 39 se desarrollan en la *menor*. A partir del tercer tiempo del compás 40 y hasta 41, se presenta nuevamente el material de los dos primeros compases del *Tempo primo* (compases 14 y 15). Por último, en el 42 y 43, se presenta un juego armónico alternando acordes. (Figura 30).

rall. poco a poco

Ritenuò molto

a tempo ($\text{♩} = 112$)

ff sempre

Bm C Am C+7 Am C+7

C#/B G+7

G+7 D7 ...

- Escala pentátona en do
- Modo Frigio de Sol
- Ámbito de re mayor
- Material en la menor

Figura 30

Sección III (*re-exposición y Coda*).

La sección final de esta pieza re-expone íntegramente los primeros cinco compases, pero en el compás 44, el tema se engrosa por los siguientes acordes: (Figura 31).

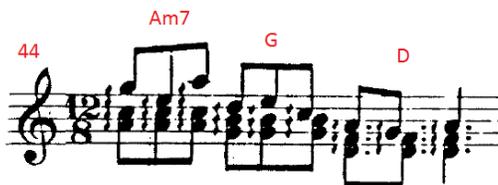


Figura 31

En el compás 49, se presenta un movimiento melódico descendente con la *pentáfona en si menor*, para luego presentarla en *do* en los compases 50 y 51. La pieza concluye hacia los dos últimos compases en un ámbito sonoro correspondiente a *re*. Los últimos dos acordes son cuartales. (Figura 32).

Figura 3

4. Temas o motivos.

Sección I (*Exposición Tema 1*).

El Tema 1 se presenta sólo de manera anacrúsica en el primer compás y en el octavo. En posteriores presentaciones éste se presenta de manera tética. (Figura 33).

Un poco mosso $\text{♩} = 112$

f

TEMA 1

Cabeza del tema pentáfona en re

f sempre

Tema 1, cola modificada

Figura 33

Sección II (*Síntesis*).

De los compases 11 a 13, se presenta el Tema 2 con un cambio agógico. (Figura 34). La cola de éste es una variación de la cabeza del Tema 1. Del compás 23 al 26 (*pochissimo meno mosso*), se presenta el Tema 3 (Figura 35). Posteriormente, del compás 27 al 29, se repite el Tema 2 completo.

Meno mosso $\text{♩} = 96$

mf

TEMA 2

Variación del Tema 1

cresc.

Figura 34

Figura 35

El compás 32, la voz de bajo presenta la escala pentáfona de manera descendente a partir de la nota *mi*, y en la voz superior las notas del motivo “A” del tema de la primera pieza. (Figura 36).

Figura 36

Posteriormente, el Tema 3 se descompone y distribuye a lo largo de los compases 35 a 38. En este caso, el tema que originalmente se había presentado como una línea melódica única, está provisto ahora de un acompañamiento armónico, el cual fue indicado en el apartado de material sonoro. (Figura 37).

35

37

■ Tema 3

Figura 37

Sección III (*re-exposición y coda*).

En el compás 44 se expone el Tema 1 provisto de acompañamiento armónico. La última presentación de la cabeza del Tema 1 se hace en el compás 51. (Figura 38).

42

45

48

51

Tema 1

ff sempre

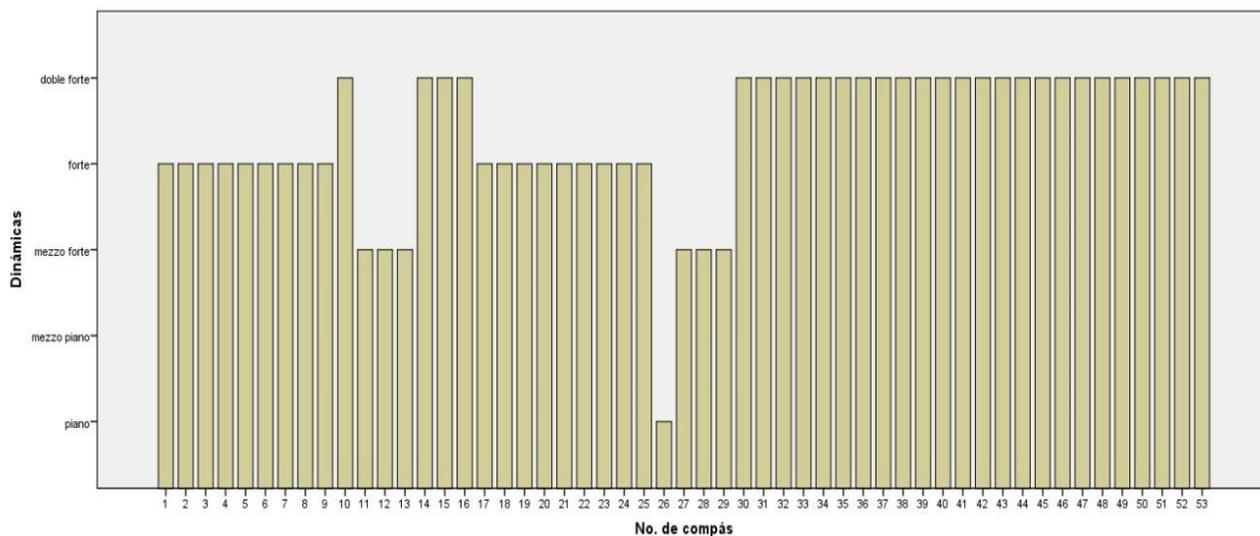
poco ritenuto

poco rall.

Figura 38

5. Dinámicas

A diferencia de la segunda pieza donde el manejo de dinámicas es mínimo, manteniéndose en *mezzo forte*, en esta pieza es más profuso quedando de la siguiente manera:



Conclusiones.

Las *Tres piezas para guitarra* de Carlos Chávez poseen una cohesión perfecta tanto en las partes internas de cada pieza como en la relación de las piezas entre sí. A pesar de que se concibiera como una obra abrupta, debido a los cambios súbitos y drásticos al interior de cada una de las piezas tanto métrica, rítmica y agógicamente hablando, los elementos se tejen y corresponden perfectamente cuando la obra es entendida en su totalidad. No obstante que Chávez abandonó su escritura después del menosprecio mostrado por Segovia, y que la retomara 22 años después hasta 1945, es claro que la visión que él tenía sobre lo que quería hacer con la guitarra se hiló perfectamente en su culminación. Chávez exploró la guitarra como un resonador. Las melodías pentáfonas que pretender evocar a la música prehispánica son saturadas, destacadas, rebosadas por las cuerdas de la guitarra al aire, por una sonoridad cuartal. Podría considerarse este hecho como una simpleza, pero no lo es. En aquellos años en que fue encargada su composición, la guitarra imitaba a otros instrumentos a través de diversas transcripciones – útiles e importantes desde luego – pero Chávez intuyó muy bien qué debía destacarse propiamente del instrumento: su capacidad sonora.

A noventa años de su escritura, esta obra mantiene su preponderancia.

Bibliografía.

- Anthony, A. (30 de june de 2004). I'm English - but what does that mean? *The Guardian*.
- Arciniega, V. D. (2012). *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caldwell, J. (2009). Inglaterra. En A. Lathan, *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Caso, A. (1989). *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- David Nadal. (1997). *Lute Songs of John Dowland The Original First and Second Books Including Dowland's Original Lute Tablature*. Canada: Dover Publications.
- Diana Poulton, Basil Lam. (1974). *The Collected Lute Music of John Dowland*. Londres: Faber Music.
- Dickinson, P. (s.f.). *The Lennox Berkeley Society*. Recuperado el 2 de agosto de 2014, de http://www.lennoxberkeley.org.uk/biography_by_peter_dickinson.php
- Echeverría, B. (2007). *Ensayos UNAM*. Recuperado el 28 de marzo de 2014, de <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf>
- Estrada, J. (2002). *Focusing on Freedom and Movement in Music. Methods of Transcription Inside a Continuum of Rhythm and Sound, Perspectives in New Music*. Seattle, Washington.
- Estrada, J. (2012). *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Goss, S. (2001). Come Heavy Sleep: motive and metaphor in Britten's Nocturnal for Guitar Op.70. *Forum 1, EGTA*.
- Herzfeld, F. (1964). *La música del siglo XX*. Barcelona: Labor.
- Hill, J. W. (2008). *La Música Barroca. Música en Europa Occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal.
- Holman, P. (1999). *Dowland Lachrimae (1604)*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kiberd, D. (2006). Reinventing England. En M. Luckhurst, *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Inglaterra: Blackwell publishing.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. España: Idea Book.
- Marsh, C. (2010). *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Méndez, G. B. (1987). *jstore*. Recuperado el 5 de abril de 2014, de <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40851454?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21104076650951>
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal.
- Navarro, E. G. (otoño de 2013). *Biblioteca ITAM*. Recuperado el 27 de marzo de 2014, de <http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/106/000250594.pdf>
- Ortiz, X. R. (2013). La música a través de la palabra. En E. Florescano, *El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), tomo IV, La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Parker, R. L. (1983). *Carlos Chávez. Mexico's Modern Days Orpheus*. Boston: Twayne Publishers.
- Rivas, A. G. (2013). Instituciones Musicales. En E. Florescano, *El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010) tomo IV. La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivas, Y. M. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana.
- Rivas, Y. M. (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ruiz, J. F. (2006). *Juárez y sus contemporáneos*. Mexico: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
- Saavedra, L. (2000). Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica. En R. Miranda, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: Ríos y raíces.

- Sánchez, R. V. (2013). La conformación del patrimonio musical. En E. Florescano, *El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010) tomo IV, La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Soriano, M. E. (enero de 2011). *academia.edu*. Recuperado el 13 de agosto de 2014, de http://www.academia.edu/4869845/Teoria_de_la_post-tonalidad
- Spring, M. (2001). *The Lute in Britain. A History of the Instrument and its Music*. Great Britain: Oxford University Press.
- Tillyard, E. (1943). *La Cosmovisión isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilson, C. (2009). John Dowland. En A. Lathan, *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Withington, P. (2010). *Society in Early Modern England. The Vernacular Origins of Some Powerful Ideas*. Cambridge: Polity Press.
- Wright, D. (2004). *Wrightmusic*. Recuperado el 11 de agosto de 2014, de <http://www.wrightmusic.net/pdfs/reginald-smith-brindle.pdf>
- Yates, F. A. (1974). *Astrea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London - Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Yates, F. A. (2001). *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.