



**Universidad Autónoma de México**  
Escuela Nacional de Música

Opción de titulación:  
**“Notas al programa, obras de:  
Brouwer, Ponce, Sor, Weiss”.**

Trabajo que presenta  
**José Quiñones Nava**

Para obtener el grado de  
**Licenciado Instrumentista-guitarra-.**

Asesor: Rosales Cruz Hugo Ignacio

México D.F. a 19 de Septiembre de 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

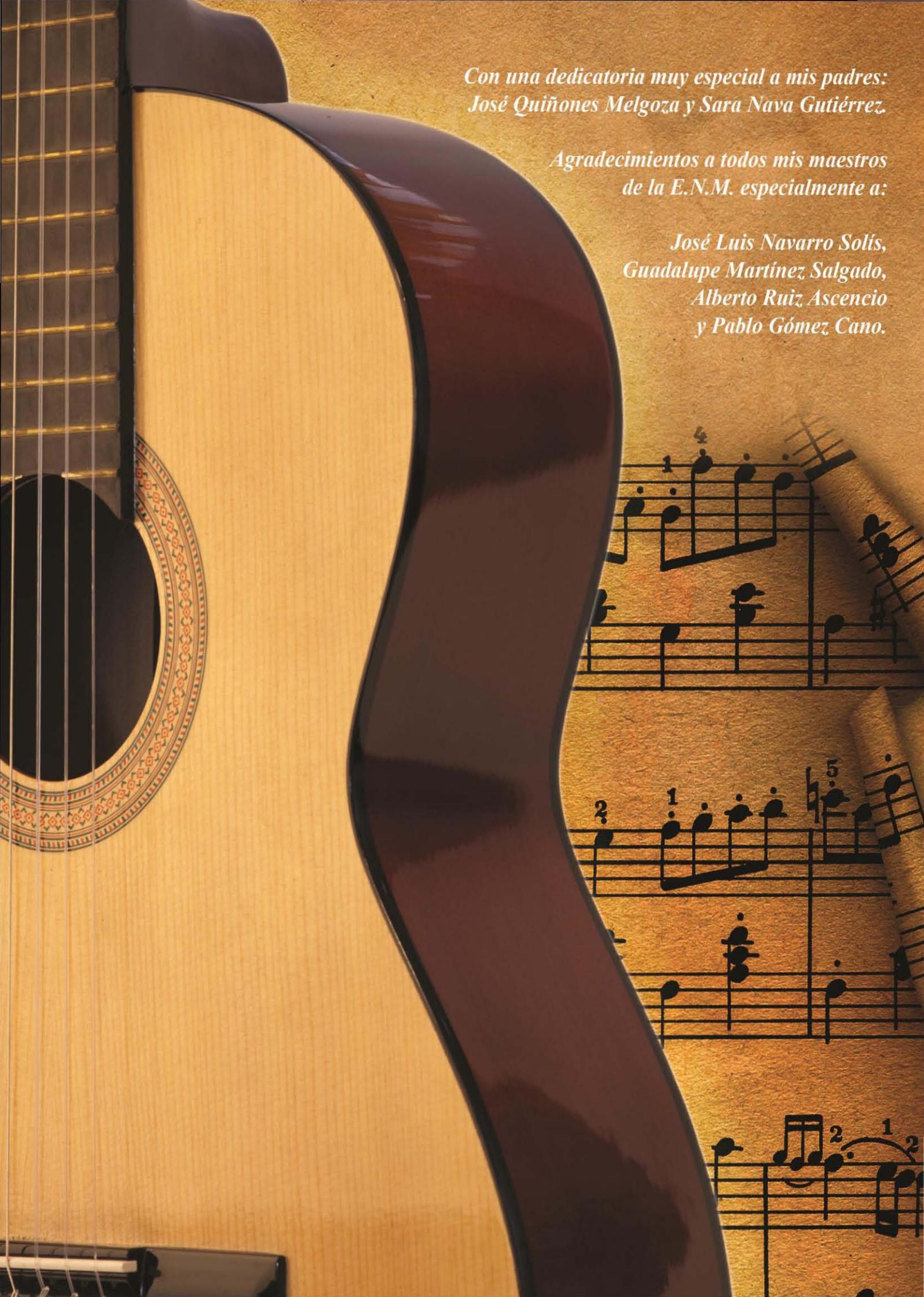


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



*Con una dedicatoria muy especial a mis padres:  
José Quiñones Melgoza y Sara Nava Gutiérrez.*

*Agradecimientos a todos mis maestros  
de la E.N.M. especialmente a:*

*José Luis Navarro Solís,  
Guadalupe Martínez Salgado,  
Alberto Ruiz Ascencio  
y Pablo Gómez Cano.*

# Introducción

El presente trabajo es una compilación de temas aprobados por el asesor del proyecto y escogidos por gusto personal que tienen una relación directa con los autores que conforman el recital que presentaré como examen práctico, el objetivo del trabajo es dar un contexto a los autores y las obras. La mayor parte de las obras seleccionadas fueron escritas para la guitarra, instrumento que ha tenido un gran auge en el siglo XX y XXI.

El primer autor Sylvius Leopold Weiss, pertenece al barroco tardío, cuenta con el catálogo más extenso escrito para el laúd, su música, sobre todo sus obras tempranas están escritas al estilo italiano, estilo que aprendió tras haber vivido en Italia más de 5 años, pero al igual que Bach, su obra tiene la influencia del estilo francés.

Weiss es considerado en la mayoría de las biografías como uno de los más importantes y prolíficos compositores para laúd de la historia de la música, además destacó también por su técnica en la ejecución del instrumento. Escribió unas 600 piezas para laúd, la mayoría de ellas sonatas así, como música de cámara y conciertos de los que solo conocemos hoy las partes solistas.

Del periodo clásico destaca Fernando Sor quien nació en 1778 en el seno una familia acomodada, se enamoró de la música y abandonó la carrera militar que había desarrollado conjuntamente con la música, su padre le influenció por el gusto hacia la guitarra y la ópera cuando Sor era muy joven.

Sor estudió música en el Monasterio de Montserrat, próximo a Barcelona, hasta que su padre murió. Su madre no pudo seguir financiando sus estudios y lo retiró. En ese monasterio comenzó a escribir sus primeras piezas para guitarra. Tras la invasión de los franceses a España Sor tuvo que exiliarse por haberse afrancesado, pasando por Francia, Londres, Rusia, Sor cosecho éxito y fama para nunca más volver a su país de origen.

Su estilo se caracteriza principalmente por el uso de un lenguaje guitarrístico bastante avanzado para su época, se le considera como el compositor más representativo del periodo clásico, una característica de su estilo compositivo es el sutil uso de "*retardos armónicos*" y "*el uso de un estilo galante*" con un predominio del estilo italiano.

Manuel M. Ponce vivió de 1882 a 1948, considerado por muchos la principal figura del nacionalismo mexicano, fundó la cátedra de Folklore musical en la Escuela Universitaria de Música, al igual que Bartok, Kodaly y Heitor Villa-Lobos en sus respectivos pueblos, Ponce estudió la música de los purépechas y sistematizó el estudio de la música popular mexicana.

La prolífica relación de Ponce con el maestro Andrés Segovia, dio como resultado obras para guitarra de gran manufactura, esta relación simbiótica fructificó y ambos artistas se beneficiaron de ello. La vasta obra de Ponce que incluye; obras escénicas, obras para orquesta, canciones, arreglos, obras corales, música de cámara, música para piano y guitarra, pueden ser consideradas en algunos casos obras posrománticas, y en otras como impresionistas, nacionalistas e inclusive música de vanguardia, la única constante en el artista y como característica principal es la conjunción de distintos estilos para formar su obra musical.

Leo Brouwer nació en La Habana, donde comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años atraído por el sonido flamenco y motivado por su padre, que era doctor y guitarrista aficionado. Su primer maestro fue Isaac Nicola, quien fue alumno de Emilio Pujol, y a su vez este fue alumno de Francisco Tárrega. Dio su primer recital a la edad de 17 años; aunque para este tiempo sus composiciones ya empezaron a llamar la atención. *Preludio* (1956) y *Fuga* (1959), ambas con influencia de Bartok y de Stravinsky, son muestra de su temprana comprensión de música no propia de la guitarra. Viaja a Estados Unidos para estudiar música en la universidad de Hartford y posteriormente en la Juilliard School, donde Stefan Wolpele enseña composición.

Las tempranas obras de Brouwer representan su contexto cubano y muestran la influencia de la música afrocubana y su estilo rítmico. Un buen ejemplo de este periodo es el *Elogio de la Danza*. Aunque es para guitarra sola, su segundo movimiento es un tributo a los Ballets Rusos (clara conexión con Stravinsky) siendo además coreografiado. Le siguieron trabajos como su *Sonograma 1*, *Canticum* (1968), cuya primera parte representa el proceso de una explosión súbita, *La espiral eterna* (1971), *Concierto para guitarra no. 1*, *Parábola* (1973), y *Tarantos* (1974). Este periodo incorpora el uso del serialismo, el dodecafonismo y los modos seriales abiertos que en la época se consideraban *avante garde* y que en parte son inspiración de compositores que escuchaba con predilección como Luigi Nono y Iannis Xenakis.

Su último periodo es prácticamente en su totalidad minimalista, en caminos diferentes al de Steve Reich, pero una exploración de este estilo resulta evidente. Brouwer lo describe como el desarrollo de un sistema modular. *El Decamerón Negro (1981)* probablemente el primero en este estilo la *Sonata (1990)*, *Paisaje cubano con campanas (1996)* y *Hika (1996)* en memoria del compositor japonés Toru Takemitsu, etc.

# Índice.

|   | <b>Pp.</b> |
|---|------------|
| <b>Programa.</b>                          | 1.         |
| <b>Sylvius Leopold Weiss.</b>             | 2.         |
| <i>Temas relacionados.</i>                |            |
| El laúd.                                  | 13.        |
| Sonata, Suite, Ordre y Partita.           | 18.        |
| Análisis de la obra (Sonata London No 4). | 21         |
| <b>Fernando Sor.</b>                      | 40.        |
| <i>Temas relacionados.</i>                |            |
| Método para guitarra.                     | 62.        |
| La revolución francesa.                   | 76.        |
| Revolución Industrial.                    | 82.        |
| Análisis de la obra (Gran Solo Op. 14).   | 86         |
| <b>Manuel María Ponce.</b>                | 97.        |
| <i>Temas relacionados.</i>                |            |
| La Música del siglo XX.                   | 110.       |
| Análisis de la obra (Sonata Clásica).     | 154.       |
| <b>Leo Brouwer Mezquida.</b>              | 171.       |
| <i>Temas relacionados.</i>                |            |
| La música después de 1945.                | 181.       |
| Leo Brouwer.                              | 189.       |
| Análisis de la obra (Elogio dela Danza).  | 198.       |
| Análisis de la obra (Canticum).           | 205        |
| <b>Conclusión.</b>                        | 210.       |
| <b>Anexo Notas al programa.</b>           | 212.       |
| <b>Bibliografía.</b>                      | 217.       |

## Índice de ejemplos musicales.

|  | <b>Pp.</b> |
|--|------------|
| <b>Ejemplo 1</b> Sonata London Nr 4, Prelude sistemas 1 y 2.         | 21.        |
| <b>Ejemplo 2</b> Sonata London Nr 4, Prelude sistema 4.              | 21.        |
| <b>Ejemplo 3</b> Sonata London Nr 4, Prelude sistema 5.              | 22.        |
| <b>Ejemplo 4</b> Sonata London Nr 4, Prelude sistema 6.              | 22.        |
| <b>Ejemplo 5</b> Sonata London Nr 4, Prelude sistema 7.              | 22.        |
| <b>Ejemplo 6</b> Sonata London Nr 4, Prelude esquema armónico.       | 22.        |
| <b>Ejemplo 7</b> Sonata London Nr 4, Allemande del compes 1 al 3.    | 23.        |
| <b>Ejemplo 8</b> Sonata London Nr 4, Allemande compases 8 y 9.       | 23.        |
| <b>Ejemplo 9</b> Sonata London Nr 4, Allemande del compás 16 al 19.  | 24.        |
| <b>Ejemplo 10</b> Sonata London Nr 4, Allemande compases 20 y 21.    | 24.        |
| <b>Ejemplo 11</b> Sonata London Nr 4, Allemande compás 23.           | 24.        |
| <b>Ejemplo 12</b> Sonata London Nr 4, Allemande compases 24 y 25.    | 24.        |
| <b>Ejemplo 13</b> Sonata London Nr 4, Allemande compases 28 y 29.    | 24.        |
| <b>Ejemplo 14</b> Sonata London Nr 4, Allemande del compás 33 al 35. | 25.        |
| <b>Ejemplo 15</b> Sonata London Nr 4, Allemande del compás 37 al 40. | 25.        |
| <b>Ejemplo 16</b> Sonata London Nr 4, Allemande del compás 45 al 47. | 25.        |
| <b>Ejemplo 17</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 1 al 3.    | 26.        |
| <b>Ejemplo 18</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 4 al 8.    | 26.        |
| <b>Ejemplo 19</b> Sonata London Nr 4, Courante compases 11 y 12.     | 27.        |
| <b>Ejemplo 20</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 13 al 16.  | 27.        |
| <b>Ejemplo 21</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 17 al 19.  | 27.        |
| <b>Ejemplo 22</b> Sonata London Nr 4, Courante decompas l 20 al 26.  | 27.        |
| <b>Ejemplo 23</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 26 al 31.  | 28.        |
| <b>Ejemplo 24</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 33 al 39.  | 28.        |
| <b>Ejemplo 25</b> Sonata London Nr 4, Courante del compás 39 al 48.  | 28.        |
| <b>Ejemplo 26</b> Sonata London Nr 4, Bourrée compases 1y 2.         | 29.        |
| <b>Ejemplo 27</b> Sonata London Nr 4, Bourrée del compás 1 al 10.    | 30.        |
| <b>Ejemplo 28</b> Sonata London Nr 4, Bourrée del compás 10 al 18.   | 30.        |
| <b>Ejemplo 29</b> Sonata London Nr 4, Bourrée del compás 19 al 32.   | 30.        |
| <b>Ejemplo 30</b> Sonata London Nr 4, Bourrée del compás 33 al 38.   | 31.        |
| <b>Ejemplo 31</b> Sonata London Nr 4, Bourrée del compás 39 al 44.   | 31.        |
| <b>Ejemplo 32</b> Sonata London Nr 4, Sarabande compas 2.            | 32.        |
| <b>Ejemplo 33</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 1 al 6.   | 32.        |
| <b>Ejemplo 34</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 7 al 12.  | 33.        |
| <b>Ejemplo 35</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 15 al 17. | 33.        |
| <b>Ejemplo 36</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 17 al 22. | 33.        |
| <b>Ejemplo 37</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 22 al 26. | 34.        |
| <b>Ejemplo 38</b> Sonata London Nr 4, Sarabande del compás 26 al 32. | 34.        |
| <b>Ejemplo 39</b> Sonata London Nr 4, Menuet del compás 1 al 10.     | 35.        |
| <b>Ejemplo 40</b> Sonata London Nr 4, Menuet del compás 11 al 20.    | 35.        |
| <b>Ejemplo 41</b> Sonata London Nr 4, Menuet del compás 21 al 38.    | 35.        |
| <b>Ejemplo 42</b> Sonata London Nr 4, Menuet del compás 39 al 44.    | 36.        |
| <b>Ejemplo 43</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 1 al 4.       | 37.        |
| <b>Ejemplo 44</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 5 al 12.      | 37.        |
| <b>Ejemplo 45</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 13 al 19.     | 38.        |
| <b>Ejemplo 46</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 20 al 23.     | 38.        |

|  | <b>Pp.</b> |
|--|------------|
| <b>Ejemplo 47</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 24 al 30.   | 38.        |
| <b>Ejemplo 48</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 31 al 34.   | 39.        |
| <b>Ejemplo 49</b> Sonata London Nr 4, Gigue del compás 35 al 43.   | 39.        |
| <b>Ejemplo 50</b> Gran solo Op. 14, Andante del compás 1 al 8.     | 87.        |
| <b>Ejemplo 51</b> Gran solo Op. 14, Andante del compás 9 al 16.    | 87.        |
| <b>Ejemplo 52</b> Gran solo Op. 14, Andante del compás 17 al 30.   | 88.        |
| <b>Ejemplo 53</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 1 al 20.    | 88.        |
| <b>Ejemplo 54</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 21 al 32.   | 89.        |
| <b>Ejemplo 55</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 33 al 52.   | 90.        |
| <b>Ejemplo 56</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 53 al 76.   | 90.        |
| <b>Ejemplo 57</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 77 al 88.   | 91.        |
| <b>Ejemplo 58</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 89 al 98.   | 91.        |
| <b>Ejemplo 59</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 99 al 130.  | 92.        |
| <b>Ejemplo 60</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 131 al 150. | 93.        |
| <b>Ejemplo 61</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 151 al 162. | 93.        |
| <b>Ejemplo 62</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 163 al 186. | 94.        |
| <b>Ejemplo 63</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 187 al 198. | 95.        |
| <b>Ejemplo 64</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 199 al 203. | 95.        |
| <b>Ejemplo 65</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 204 al 218. | 95.        |
| <b>Ejemplo 66</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 219 al 226. | 96.        |
| <b>Ejemplo 67</b> Gran solo Op. 14, Allegro del compás 227 al 238. | 96.        |
| <b>Ejemplo 68</b> Sonata clásica, Allegro del compás 1 al 15.      | 155.       |
| <b>Ejemplo 69</b> Sonata clásica, Allegro del compás 16 al 32.     | 155.       |
| <b>Ejemplo 70</b> Sonata clásica, Allegro del compás 33 al 44.     | 156.       |
| <b>Ejemplo 71</b> Sonata clásica, Allegro del compás 45 al 56.     | 156.       |
| <b>Ejemplo 72</b> Sonata clásica, Allegro del compás 57 al 60.     | 157.       |
| <b>Ejemplo 73</b> Sonata clásica, Allegro del compás 61 al 66.     | 157.       |
| <b>Ejemplo 74</b> Sonata clásica, Allegro del compás 67 al 71.     | 158.       |
| <b>Ejemplo 75</b> Sonata clásica, Allegro compases 72 y 74.        | 158.       |
| <b>Ejemplo 76</b> Sonata clásica, Allegro del compás 75 al 90.     | 158.       |
| <b>Ejemplo 77</b> Sonata clásica, Allegro del compás 91 al 101.    | 159.       |
| <b>Ejemplo 78</b> Sonata clásica, Allegro del compás 102 al 116.   | 159.       |
| <b>Ejemplo 79</b> Sonata clásica, Allegro del compás 117 al 133.   | 160.       |
| <b>Ejemplo 80</b> Sonata clásica, Allegro del compás 134 al 145.   | 160.       |
| <b>Ejemplo 81</b> Sonata clásica, Allegro del compás 146 al 160.   | 161.       |
| <b>Ejemplo 82</b> Sonata clásica, Andante del compás 1 al 15.      | 162.       |
| <b>Ejemplo 83</b> Sonata clásica, Andante del compás 16 al 39.     | 162.       |
| <b>Ejemplo 84</b> Sonata clásica, Andante del compás 40 al 56.     | 163.       |
| <b>Ejemplo 85</b> Sonata clásica, Ménuet del compás 1 al 41.       | 164.       |
| <b>Ejemplo 86</b> Sonata clásica, Ménuet del compás 42 al 65.      | 165.       |
| <b>Ejemplo 87</b> Sonata clásica, Allegro del compás 1 al 21.      | 166.       |
| <b>Ejemplo 88</b> Sonata clásica, Allegro del compás 22 al 57.     | 167.       |
| <b>Ejemplo 89</b> Sonata clásica, Allegro del compás 58 al 71.     | 167.       |
| <b>Ejemplo 90</b> Sonata clásica, Allegro del compás 72 al 143.    | 168.       |
| <b>Ejemplo 91</b> Sonata clásica, Allegro del compás 144 al 164.   | 169.       |
| <b>Ejemplo 92</b> Sonata clásica, Allegro del compás 165 al 186.   | 170.       |
| <b>Ejemplo 93</b> Sonata clásica, Allegro del compás 187 al 202.   | 170.       |
| <b>Ejemplo 94</b> Elogio de la danza, Lento del compás 1 al 24.    | 199.       |

|  | <b>Pp.</b> |
|--|------------|
| <b>Ejemplo 95</b> Elogio de la danza, Lento del compás 25 al 44.     | 200.       |
| <b>Ejemplo 96</b> Elogio de la danza, Lento del compás 45 al 54.     | 201.       |
| <b>Ejemplo 97</b> Elogio de la danza, Obstinado del compás 1 al 16.  | 202.       |
| <b>Ejemplo 98</b> Elogio de la danza, Obstinado del compás 17 al 52. | 202.       |
| <b>Ejemplo 99</b> Elogio de la danza, Obstinado del compás 53 al 92. | 203.       |
| <b>Ejemplo 100</b> Canticum, Eclosión sistema 1.                     | 205.       |
| <b>Ejemplo 101</b> Canticum, Eclosión del sistema 2 al 4.            | 206.       |
| <b>Ejemplo 102</b> Canticum, Eclosión del sistema 5 al 13.           | 207.       |
| <b>Ejemplo 103</b> Canticum, Ditirambo del sistema 1 al 6.           | 208.       |
| <b>Ejemplo 104</b> Canticum, Ditirambo sistema 7.                    | 209.       |

## **Índice de cuadros.**

|  |      |
|--|------|
| <b>Cuadro 1</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Allemande.       | 23.  |
| <b>Cuadro 2</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Courante.        | 26.  |
| <b>Cuadro 3</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Bourrée.         | 29.  |
| <b>Cuadro 4</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Sarabande.       | 32.  |
| <b>Cuadro 5</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Menuet.          | 34.  |
| <b>Cuadro 6</b> Sonata London Nr 4, Forma musical Gigue            | 37.  |
| <b>Cuadro 7</b> Gran solo Op. 14, Forma musical Allegro de sonata. | 86.  |
| <b>Cuadro 8</b> Gran solo Op. 14, Forma musical introducción.      | 87.  |
| <b>Cuadro 9</b> Sonata clásica, Forma musical Allegro.             | 154. |
| <b>Cuadro 10</b> Sonata clásica, Forma musical Andante.            | 161. |
| <b>Cuadro 11</b> Sonata clásica, Forma musical Ménuet.             | 164. |
| <b>Cuadro 12</b> Sonata clásica, Forma musical Allegro.            | 166. |
| <b>Cuadro 13</b> Elogio de la danza, Forma musical Lento.          | 198. |
| <b>Cuadro 14</b> Elogio de la danza, Forma musical Obstinado.      | 201. |

*Recital para obtener el grado de Licenciado en guitarra por  
José Quiñones Nava.*

## **Programa.**

Sonata (LONDON NR 4)

**Sylvius Leopold Weiss (1687-1750)**

*Prelude.*  
*Allemande.*  
*Courante.*  
*Bourrée.*  
*Sarabande.*  
*Menuet.*  
*Gigue.*

Gran Solo Op. 14.

**Fernando Sor (1778-1839)**

*Andante.*  
*Allegro.*

## **Intermedio**

Sonata Clásica

**Manuel M. Ponce (1882-1948)**

*Allegro.*  
*Andante.*  
*Ménuet.*  
*Allegro.*

Elogio de la danza

**Leo Brouwer (1939)**

*Lento.*  
*Obstinato.*

Canticum

**Leo Brouwer (1939)**

*Eclosión.*  
*Ditirambo.*

# Sylvius Leopold Weiss

## Maestro laudista del barroco alemán (1687-1750)



Con el interés revivido en el siglo XX del laúd, han salido a la luz ediciones de música y biografías de los mejores ejecutantes y compositores del instrumento. Para Francesco da Milano, John Dowland y muchos otros, particularmente del renacimiento, la base ha sido estudiar y entender tanto sus vidas como sus trabajos musicales.

La música para el laúd del barroco alemán, por otra parte, permanece relativamente desconocida. Sin embargo ha recibido alguna atención de las escuelas de música en Alemania y recientemente de los estudiosos del laúd. Pero ha sido ampliamente ignorada por la gente de habla inglesa, donde escasea cualquier tipo de estudio al respecto que haya sido publicado. Por consiguiente algunos músicos británicos y americanos especializados en el barroco no saben de la existencia de esta música barroca alemana tan significativa y casi nunca escuchada, música del gran laudista alemán de todos los tiempos Sylvius Leopold Weiss.

Weiss ocupa por muchas razones una posición muy alta en la historia de la música para laúd. La más obvia es, que dejó el más extenso trabajo musical en la historia del instrumento, cerca de 80 partitas para laúd solo y docenas de movimientos, probablemente movimientos huérfanos de otras partitas, once sonatas incompletas y conciertos para laúd y otros instrumentos. Weiss fue reconocido por sus contemporáneos como una eminencia en el laúd, en palabras de Ernst Gottlieb Baron:

–Weiss conjuntamente con su hermano Johann Sigismund llevaron al laúd a la más alta cumbre de la perfección”<sup>1</sup>.

La influencia de Weiss en sus contemporáneos laudistas es completamente desconocida, aunque puede ser considerada como importante. Lo más significativo es que él representa la culminación del barroco tardío y que la mayor parte de sus composiciones puede ser catalogada como la obra más fina jamás compuesta para el laúd.

Silvius Leopold Weiss nació en Breslau, Silesia (ahora Wrocław en Polonia) el 12 de octubre de 1686. Su padre Johann Jakob fue laudista al igual que su hermano Johann Sigismund y quizá también su hermana Juliana Margaretha. Una anécdota divertida de Johann Friedrich Reichardt sugiere que Silvius aprendió de su padre a tocar el laúd desde su niñez.

–A los 50 años de su vida (1736) el gran laudista Weiss contestó la siguiente pregunta, ¿Quién a lo largo de veinte años ha tocado el laúd? uno de sus amigos sabía, que Weiss tocaba el laúd desde los diez años, quería contradecirlo, pero Weiss interrumpió y dijo: cierto, pero por veinte años yo he tocado afinado”<sup>2</sup>.

Por 1706 Silvius estuvo al servicio de la corte de Karl Philipp de Palatinate, residiendo en Breslau. En una carta del 5 de mayo de 1706, el Elector Johann Wilhelm de Palatinate en Düsseldorf para su hermano Karl Philipp expresa gratitud por haber permitido a Weiss permanecer en la corte de Rhenish. De esta visita data *la partita en “do menor”* en la cual Weiss inscribió –nuestro joven debut” para los manuscritos de Dresden. Dos años más tarde el hermano y el padre de Silvius fueron contratados en la corte de Düsseldorf.

Una ocasión de considerable importancia para el joven virtuoso fue una invitación para acompañar al príncipe polaco Alexander Sobiesky (1676-1714) a Italia, una estada que duró de 1708 hasta la muerte del príncipe. En aquel momento era común para los músicos alemanes prometedores ir a Italia a absorber el estilo italiano: George Frederick Handel y Johann David Heinichen, por nombrar algunos, se encontraban en Italia durante parte de la estancia de Weiss en ese país. Presumiblemente Weiss acompañó al príncipe Alexander en un doble rol de valet y música.

---

<sup>1</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p. 47.

<sup>2</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p. 47.

Alexander, su madre la reina María Casimira y probablemente toda su comitiva, incluyendo a Weiss vivieron en Roma, en el Palazzo Zuccari, un pequeño palacio construido en 1593 por el pintor Federigo Zuccari cerca de Piazzca della Trinita de Monti y de la Villa Borghese, donde María Casimira mantenía un ostentoso hogar. En el verano de 1708 la reina contrato a Alessandro Scarlatti como su compositor y su director musical. En enero del 1709 el viejo Scarlatti regreso a Napoles, dejando la posición a su hijo Domenico, quien permaneció con la reina hasta que abandono Roma en junio de 1714. Durante el tiempo que estuvo a sus servicios, Domenico escribió y dirigió siete opera en el teatro privado de María Casimira. El príncipe Alexander era el responsable de la puesta en escena por lo menos de una de las óperas, y se puede asumir que Weiss tocó el continuo con la *theorba* en la mayoría, sino es que en todas la óperas.

Los Scarlatti no fueron los únicos músicos ni las únicas personas relacionadas con la música con quien Weiss tuvo contacto en Roma. A través del príncipe y la reina, ambos eran miembros de la academia de las Arcadias, Weiss probablemente conoció al Cardenal Pietro Ottoboni, el patrón líder de las artes musicales en Roma y escuchó hablar de la academia. Kirkpatrick dice de Ottoboni que “pocos músicos de gran talento en Roma han escapado de él”. Los conciertos semanales de música de cámara en el palacio de Ottoboni fueron bien conocidos y muy concurridos por la gente, Corelli fue el director de los conciertos y eventos musicales en dicho palacio y Weiss seguramente escucho su música. Quizá Weiss tuvo la oportunidad de tocar en el palacio: Ernst Gottlieb Baron escribió “Weiss asombró a todos los italianos en Roma”.

Más allá de los eventos musicales producidos por los miembros de la academia, también había presentaciones de ópera pública y otras actividades en Roma en las que Weiss debió haber estado expuesto. Weiss aprendió por lo menos lo básico de los italianos, y debió de haber sufrido un profundo cambio en lo religioso, porque nació en una familia protestante, pero crio a sus hijos como católicos y fue enterrado en un cementerio católico en Dresden. Por lo tanto los seis años en Roma significaron grandes cambios, en lo personal y en lo musical dentro de la vida de Weiss.

Debido a la prematura muerte del príncipe Alexander en 1714, Weiss regresó a Alemania, parece que busco empleo en la corte de Hessian en Kassel antes de ser laudista de la corte de Palatine en Düsseldorf en 1715 o cerca de 1716. En 1717 Weiss tocó en Dresden para el Elector de Saxony y se convirtió de manera no oficial en

miembro del Hofkapelle (orquesta). Sin embargo continuó viajando, entre febrero y junio de 1718 dio semanalmente conciertos en Londres e incluso tocó para el rey. El 17 de junio de 1718 fueron anunciados sus últimos conciertos en “The Daily Courant”.

“Mientras que Mr. Weiss intenta irse de Inglaterra en un rato más; hay noticias que dar, durante su estadía en Londres tendrá unas extraordinarias presentaciones en Walnut-Tree en la iglesia de St-Paul, otra en New Vault en el lado sur. Las presentaciones consistirán en *theorba-laúd*, *mandolina*, *violín bajo*, etc. Con los cuales ha tenido el honor de tocar en frente del emperador y de la mayoría de los príncipes de Alemania y útilmente, frente a su majestad. El concierto empieza mañana a las ocho de la noche, los boletos pueden ser adquiridos en la posada de Weiss horas antes o a la hora del evento en 5s cada uno”<sup>3</sup>.

El 23 de agosto de 1718 Weiss fue formalmente admitido en el Hofkapelle de Dresden. Aparte de las pequeñas visitas a Viena, Praga, Leipzig u otras ciudades cercanas, Weiss permaneció en Dresden por el resto de sus días.

Por estos días Frederick Augustus I (el fuerte) de Saxony, quien fuera también el rey de Polonia, estaba construyendo un fino establecimiento musical en Alemania, rival en la Europa central solo por Viena. Entre 1714 y 1717 el elector contrató a Weiss y a muchos otros músicos, el “Pantalones” Pantalen Hebenreit, el flautista Pierre-Gabriel Buffardin (maestro de Quantz), el compositor Antonio Lotti, el compositor y director Johann David Heinichen, el violinista Francesco Veracini y muchos cantantes italianos, muchos de estos músicos fueron planeados especialmente para la nueva compañía de ópera italiana la cual tenía que restablecerse en la corte alemana, y para lo cual un nuevo y largo teatro fue construido de 1718 a 1719.

Uno de los primeros trabajos de Weiss como “Kammerlautenist” en Dresden fue la de acompañar al príncipe Frederick Augustus II a Viena. En septiembre de 1718 el príncipe viajó a la corte imperial para escoger prometida, una de las hijas del último emperador Joseph I. Su padre, Frederick Augustus I envió a veinte de los más finos músicos de Dresden para que lo acompañaran y demostrar el alto nivel cultural y musical. El grupo de músicos estuvo en la capital imperial hasta marzo de 1719, donde el Papa intervino escogiendo a la hija mayor María Josepha, para el indeciso príncipe. Por lo menos en

---

<sup>3</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p. 49.

una ocasión durante esa estadía Weiss dio recitales solo para el reinante emperador, la emperatriz y su corte.

La boda entre la casa de Saxony y la familia Hapsburg fue el 20 de agosto de 1719, este matrimonio significó el último evento político importante para la sociedad de Dresden. Para celebrar la unión Augustus I el fuerte, organizó el más esplendido festival de eventos artísticos y sociales en la historia de la ciudad. Augustus II y su esposa regresaron a Dresden de la boda vienesa el 2 de septiembre, una gran caravana marchaba a Pirna, un pueblito unas diez millas arriba de Elbe el centro de la ciudad. Entre toda la gente en la fiesta de bienvenida estaban seis oboístas, dos “*Waldhorn*” y tres de los músicos de “*Hofkapelle*”.... los músicos eran: Pantalón con sus instrumentos, el laudista Weiss y el músico Buffadin con su flauta transversa. En Pirna la fiesta real se embarcó en una barcaza llena de placer vienes, navegando hacia Dresden acompañados por quince veleros alemanes. Parecía como si Weiss, Buffardin y Hebenstrait proveyeran de “música acuática” a la pareja real en la barcaza.

Las festividades oficiales del matrimonio duraron la mayor parte de septiembre y continuaron con el festival del vino en octubre. El evento musical más importante fue el estreno de la ópera de Lotti, *Teofane*, la tarde del 13 de septiembre. La nueva casa de la ópera había sido inaugurada con su ópera *Giove in Argo* el 3 de septiembre. Un laudista y un teorbista son mostrados en la orquesta de la ópera *Teofane* en dos dibujos de la época; y uno de ellos debió ser Weiss. Un aria en el segundo acto es acompañada por “*mandolino o arcileuto*” quizá el aria que menciona después Weiss, diciendo que acompañó al “*castrato Bercelli*”.

El año de 1719 fue también muy significativo para Weiss como compositor. Cinco de sus veintiocho *partitas* del manuscrito de Londres fueron escritas en ese año; el más largo trabajo de composición fechado durante un año. Es como si esas *partitas* fueran concebidas no solo para que Weiss diera recitales en la corte, sino quizá, o primordialmente para sus estudiantes. Tres “*escribas*” copiaron el manuscrito, completado durante los primeros años de ocupaciones de Weiss en Dresden (1718-1724) y probablemente esas ocupaciones eran sus estudiantes, aristócratas aficionados y músicos burgueses en la corte.

En el verano de 1720 Frederick Augustus I disolvió la compañía de ópera italiana y mando a la mayoría de los italianos a sus casas; la aparente razón fue una pelea verbal entre el castrato Senesino y Heinichen, también es probable que la compañía de ópera fuera demasiado cara. De este modo la era gloriosa de la ópera italiana de 1717 a 1719 tuvo su corta vida. Sin embargo permanecieron algunas óperas ocasionales, música y ballet francés, y conciertos como los de Johann Georg Pisendel y su mentor Vivaldi, Weiss indiscutiblemente continuo tocando *theorba* regularmente hasta su muerte.

Por el año 1722 el dedo pulgar de la mano derecha casi fue arrancado por un violinista visitante de nombre Petit, todo lo origino según parece, una carta hecha por Weiss, donde se trama algo en contra de Petit en la corte. Este incidente se hizo muy público (tanto Matthenson como Baron lo menciona), afortunadamente no tuvo consecuencias permanentes para el laudista. En el mismo año Weiss y el flautista Buffardin fueron invitados a Munich para tocar en las festividades de celebración del matrimonio del príncipe heredero de Bavaria y la joven hija del emperador Joseph I.

En otra visita real, Weiss acompañó a Augustus I, Pisendel, Buffardin y Quantz a la corte de Prusia en Berlin en 1728. Cuando Augustus I regreso a Dresden, Weiss permaneció por casi tres meses. La princesa Sophie Wilhelmine, la hermana del príncipe heredero Frederick (posterior mente conocido como rey Frederick el grande, un ávido flautista amateur), fue laudista y pudo haber escuchado a Weiss con frecuencia e incluso haber tomado lecciones con él. Durante esta estancia Wilhelmine escribe en sus memorias: –el famoso Weiss, quien destaca grandiosamente en el laúd, nunca tendrá un igual, y los que vengan después de él, solo tendrán la gloria de imitarlo”. Otra indicación de su importancia como músico en Dresden es, que en el año 1744 Weiss era el instrumentista mejor pagado de la corte.

En sus últimos años Weiss siguió cultivando amistades de músicos prominentes y aristócratas. La siguiente anécdota es un ejemplo de ello:

–En el –carneval” del año 1738, Franz Benda, con la invitación del maestro de concierto Pisendel, con quien había tenido una amigable correspondencia, viajo a Dresden para escuchar la ópera de Hasse “*La clemenza di Tito*”. En esa ocasión Benda pudo conocer al embajador imperial de Rusia conde Hermann Karl von Keyserlingk, gran admirador y conocedor de la música, quien se portó muy cortés con Benda. En su noble hogar Benda

tuvo la oportunidad de escuchar al famoso laudista Sylvius Leopold Weiss en todo su esplendor. Un día Weiss invitó a Benda y Pisendel a almorzar, secretamente Benda trajo consigo su violín. En la tarde se le pidió que tocara un solo en el violín, con Pisendel acompañándolo en la “*viola pomposa*”. Después del primer solo otro fue demandado, y así continuo hasta la media noche. Benda tenía veinticuatro solos en el estuche de violín, y tuvo que tocarlos todos, mientras tanto Weiss toco de ocho a diez sonatas en el laúd.”<sup>4</sup>

El Conde Keyserlingk fue el insomne patrón para quien Bach escribió las “*variaciones Goldberg*”. Fue también o así lo parece, en la residencia del conde en Dresden que se dio lugar a una competencia:

El que sepa la dificultad de tocar modulaciones armónicas y buenos contrapuntos en el laúd, estará asombrado y apenas creará, lo que testigos nos aseguran, el gran laudista de Dresden Weiss compitió tocando fantasías y fugas con J. S. Bach, quien tocaba muy bien el clavecín y el órgano.

Un encuentro entre Bach y Weiss, se dio en el año de 1739, es descrito por el primo de Bach y por el secretario Johann Elias, quien escribió de una visita a Leipzig del hijo mayor de Bach Wilhelm Friedemann, Weiss y un estudiante de Weiss Johann Kropfganss:

—.....por aquel tiempo, había música especial extra, mi primo de Dresden, tuvo una estadía de cuatro semanas, se encontraba presente y conjuntamente con los dos famosos laudistas, Herr Weiss y Herr Kropfganss, tocaron en nuestra casa en muchas ocasiones”.<sup>5</sup>

Las fuentes que se indican arriba provén solo información de los encuentros entre Weiss y Bach, pero es probable que los músicos se frecuentaran intermitentemente durante muchas décadas. Bach empezó a viajar a Dresden desde 1719. Desde que Dresden fue la capital política y social de Saxony, contando con el establecimiento musical más brillante en Alemania de aquellos días, era natural para Bach el desear ir de visita, con la intención de escuchar a los cantantes y músicos más finos de Alemania.

---

<sup>4</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p. 51.

<sup>5</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p. 53.

En muchas maneras Weiss y Bach ocuparon posiciones similares en la historia de la música. Cada uno fue famoso en su tiempo como improvisador y maestros sin igual de sus instrumentos. Además, ambos se mantuvieron en su manera conservadora de componer, en general evitando el estilo galante y por otra parte creando las más importantes obras del barroco Alemán para el laúd y el clavecín respectivamente. Por supuesto el contrapunto de Weiss no se puede comparar con el de Bach, Weiss escribió solo para el laúd pero la influencia de Bach en su trabajo es una característica que sobresale, mencionada por Manfred Bukofzer<sup>6</sup>.

A finales de 1750, el maestro concertista Pisendel de Dresden le escribió a Georg Philipp Telemann:

—...yo sólo quiero reportarte rápidamente, que el 16 de octubre nuestro Herr Weiss, el excelente laudista, falleció, como lo hizo el 14 de noviembre nuestro incomparable Herr Pantalon; de este modo la música de Dresden ha perdido dos de sus grandes talentos”<sup>7</sup>  
Weiss dejó una viuda y siete niños, dos de los cuales fueron músicos.

Weiss fue el compositor más prolífico en la historia del laúd, inclusive los casi 600 movimientos para el laúd solo que sobreviven, y las once piezas de ensamble no representan su producción musical completa. De las 66 *partitas* listadas por Weiss en el catalogo “Breitkopf” de 1769, la mitad de ellas no pueden ser identificadas entre las “*tablaturas*” existentes y se presumen como perdidas. En 1767 cuando los manuscritos de Luise Gottsched, un laudista alemán y conocido de Weiss, fueron subastados, se encontraron: 53 *partitas* para *laúd* solo, 16 dúos, 5 tríos y 10 conciertos de Weiss. Aun así con la música de Weiss que sobrevive es suficiente para establecerlo como el más fino laudista del siglo XVIII, a la par de Dowland y Francesco.

Sólo un movimiento escrito por Weiss fue publicado durante toda su vida, el resto existe en copias del manuscrito hecho por estudiantes y laudistas contemporáneos, y otros, hechos por el mismo compositor. Los dos grandes manuscritos, contienen 48 *partitas*, y se encuentran en “*the British Libriary*” en Londres y “*the Sächsische Landesbibliothek*” en Dresden. El manuscrito de Londres (MS Add. 30387) contiene música del periodo temprano y medio como compositor, más o menos hasta 1724. El

---

<sup>6</sup> Musicólogo y humanista Aleman-Americano (1910-1955)

<sup>7</sup> Douglas Alton Smith, Sylvius Leopold Weiss, *Early Music*, Vol. 8 No. 1 (Jan., 1980), p.53.

compilador anónimo de los manuscritos de Dresden (Mus. 2841 V. I.), quien pudo haber conocido cercanamente a Weiss, recolectó música que también se encuentra en los manuscritos de Londres, muchas de las *partitas* son únicas. Hay 15 *partitas* de este manuscrito que probablemente fueron escritas después de 1725, estos trabajos musicales son los más largos y los más sofisticados que cualquier compositor haya escrito para el laúd.

Hay también otros 27 manuscritos que contienen música de Weiss dispersos en bibliotecas desde Moscú hasta Buenos Aires. En la mayoría de estos manuscritos Weiss es un compositor más entre muchos otros. La música atribuida a Weiss en estos 27 manuscritos parece ser de su periodo temprano, aunque algunos pueden ser espurios. Los manuscritos fueron originalmente recopilados por laudistas en Alemania, Australia, Bohemia, Polonia y Rusia, evidencia de un interés y una diseminación muy fuerte en su música.

La cronología en los trabajos de Weiss es incierta debido a que pocos trabajos fueron fechados. No obstante, los pocos trabajos fechados permiten hacer algún juicio general y una aparente pauta de desarrollo. Por conveniencia la música de Weiss es dividida en tres periodos generales:

1. El periodo temprano hasta 1717.
2. El periodo medio, incluye los trabajos escritos en Dresden hasta 1724.
3. El periodo tardío de 1724 hasta su muerte.

La música de Weiss para laúd solo está escrita, casi toda, en forma de danzas pertenecientes a una *partita*, para lo cual también usaba el termino italiano de "*sounata*". La secuencia estándar de los movimientos en las *partitas* son: *Allemande*, *Courante*, *Bourrée*, *Saraband*, *Minuet*, *Gigue*. No hay *partitas* escritas por Weiss con menos de seis movimientos. Esta secuencia es reconocida en casi cada suite de Weiss desde el periodo temprano hasta su periodo tardío, sin embargo adiciones y sustituciones son utilizadas con poca frecuencia.

Como la música de Bach, el estilo de Weiss es una síntesis del estilo francés e italiano del siglo XVII, fusionado con la personalidad alemana. Los elementos franceses son principalmente las mismas danzas y los *preludios* sin barra de compás, con adiciones de algunos estereotipos rítmicos y melódicos en sus piezas del periodo temprano. El estilo

italiano que predomina después, quizá por la larga estadía de Weiss en Italia durante su juventud y debido a la continua exposición al estilo italiano de la ópera y los conciertos en Dresden. Los elementos del estilo italiano son: la fuerte armonía tonal, las secuencias rítmicas torrenciales, reminiscencias de los conciertos de Corelli y Vivaldi, y la “*cantabile*” influencia de la canción y ópera italiana. Son los oídos alemanes, adiestrados, en llamativas armonías, con gran habilidad, en algunas ocasiones de remotas modulaciones, y en la seriedad. Patético humor en casi todas las piezas.

La más notable diferencia entre la música temprana y la música tardía de Weiss radica en la extensión de sus piezas, algunos movimientos mantienen su extensión durante toda su vida, pero la *overture*, la *courante*, la *bourrée* y el *minuet* se expanden dramáticamente. Una *courante* temprana de Weiss generalmente abarcaba cerca de 40 compases, pero una *courante* tardía podía ser tan larga como cerca de 180 compases. Los movimientos como la *allemande* y la *sarabanda* que no necesariamente incrementaron su extensión, evolucionaron en el grueso de la textura polifónica. En sus *allemandes* tempranas Weiss escribe esencialmente un contrapunto a dos partes, usando frecuentemente una línea melódica en el bajo muy rudimentaria, posteriormente en sus *allemandes* tardías tendía a haber un predominio en la escritura de un contrapunto de tres o cuatro partes, las voces graves eran manejadas de manera más contrapuntística.

El manejo de la armonía tonal de Weiss crece y se fortalece de forma muy perceptible de sus primeras piezas hasta su etapa de gran madures como compositor. En sus *partitas* tempranas rara vez utiliza acordes alterados y pocas ocasiones se aventura más allá de las tonalidades relativas en las secciones de modulación. Existen vestigios de confusión en los procesos armónicos en algunas de sus piezas compuestas en el siglo XVII. En las piezas compuestas a partir de 1720 la armonía tiene una fuerza y un impulso dinámico, acordes de séptima disminuida y cambios enarmónicos son más comunes y los cromatismos son usados ocasionalmente para dar colorismo o para un propósito dramático. En algunas de sus últimas piezas, Weiss se sitúa sorprendentemente lejos de la tónica, aunque siempre y rápidamente regresa a territorios armónicos familiares a la tónica, El esquema armónico en prácticamente todas las piezas de Weiss es el siguiente: **I-V:||:(X)-I**. Esto es, la pieza empieza en la tónica y modula a la dominante (si es en modo mayor) o al relativo mayor (si es en modo menor) antes de la doble barra de repetición. Después de la doble barra viene una sección de exploración armónica, donde

una o más tonalidades, usualmente aquellas relacionadas con la tónica, son brevemente tocadas. Posteriormente Weiss regresa a la tónica y la refuerza con secuencias y cadencias. En las piezas tempranas de Weiss existe una pequeña correlación (o en algunos casos no) entre la temática melódica con los fundamentos armónicos, posteriormente en su periodo medio y especialmente en el último periodo, los motivos melódicos son sistemáticamente desarrollados conjuntamente con la armonía, y estos dos aspectos se entrelazan más cercanamente y se puede considerar como una música dramática abstracta.

Después de Weiss, como fue predicho por la princesa Sophie Wilhelmine, el *laúd* no conoció virtuoso que pudiera acercarse a su nivel artístico, Adam Falckenhagen, Friederich Rust, Karl Kohaut, y otros continuaron tocando y componiendo música galante para el *laúd*, algunos la hacían inclusive en el siglo XIX, pero la era gloriosa del *laúd* barroco llegó a su fin en Dresden con la muerte de Silvius Leopold Weiss en 1750.

Sonata per il Liuto  
di  
Silvio Leopoldo Weiß.

## El laúd.



El laúd, conocido por mucha gente, en parte por la popularidad obtenida durante los siglos XVI y XVII, así como por su dulce sonido acompañando a la voz y a la poesía. Dentro del círculo de los instrumentos antiguos, el laúd cuenta con un gran prestigio y un gran número de seguidores alrededor del mundo en pleno

siglo XX y XXI.

El cuerpo del laúd es en forma de pera; la tapa de resonancia cuenta con una rosa con diseños góticos, el puente pegado con goma a la tapa de resonancia, el cuello delgado y lo suficiente amplio para acomodar seis o siete cuerdas.

—Las cuerdas eran dobles, se tocaban con un plectro, la tapa armónica estaba provista de una o varias bocas (más tarde rosetas), la espalda estaba formada de varias costillas en ocasiones de distintas maderas alternadas.”<sup>8</sup>

Este instrumento antiguo de cuerda pulsada cuya fama atestiguada en textos musicales y caligráficos se dio entre los siglos XVI y XVII en Europa. Es un instrumento descendiente del *al-laud* o *al-ud* árabe, su forma característica de caja abombada oval y mástil con clavijero angulado que no se dio sino hasta el siglo XIV, en este siglo estaba provisto entonces de cuatro cuerdas dobles de tripa llamadas “*coros*” y la afinación era muy variada. En el siglo XV el laúd estaba muy extendido por las cortes de Europa, ya que muchos príncipes contaban al menos con un tañedor de laúd en su corte, la función del instrumento era prácticamente para el acompañamiento de canciones y danzas.

---

<sup>8</sup> Ramón Andrés, Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach, Vox, España 1995, p. 227.

–Con respecto a la afinación del laúd debemos subrayar que no existía un único temple. La recomendación general que aparece en los tratados del siglo XVI es la de tensar una determinada cuerda, generalmente la prima, tanto como resista y a partir de ella afinar el resto de órdenes.”<sup>9</sup>

En el siglo XVI el laúd contaba con 5 cuerdas dobles y una sola cuerda que era la más aguda, en este siglo se empezó a usar como instrumento solista, siendo objeto de piezas originales o transcripciones de música vocal, el número de piezas como instrumento solista se incrementara de forma progresiva gracias a autores como:

- Francesco da Milano (1497-1543) italiano
- Valentin Bakfark (1507-1576) húngaro.
- Emanuel Adriaensen (1554-1604) italiano.
- Melchior de Barberiis (1507-1576) italiano.
- Franciscus Bossinensis obras escritas de (1509-1511) italiano.
- Gregoire Brayssing obras escritas en (1553 y 1560) alemán.
- Thomas Morley (1557-1602)
- John Dowland (1563-1626) inglés.
- Hans Neusidler (1508-1563) alemán.
- Adrian Le Roy (1520-1598) Francés.

Toda la música para laúd fue escrita en una forma especial de notación llamada “*tablatura*”, el cual fue usado también por las guitarras y otros instrumentos similares e incluso en algunos casos el violín.

La “*tablatura*” no representa directamente el sonido musical, los signos puestos en la “*tablatura*” muestran como el sonido debe ser producido en un instrumento en particular, los sonidos no se pueden cantar directamente desde la “*tablatura*” o intentar tocar en algún otro instrumento como con la notación ordinaria.

El empleo de la “*tablatura*” significo para el laúd una proliferación y gran avance en la distribución y generalización de su técnica y repertorio. Gracias a esta proliferación se pudieron gestar y consolidar escuelas en Francia, Italia, Alemania, Polonia, Inglaterra y

---

<sup>9</sup> Ramón Andrés, Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach, Vox, España 1995, p. 231.

los países bajos (los países bajos son un estado de Europa occidental, a orillas del mar del Norte, entre Bélgica y Alemania)

Con el paso del tiempo el instrumento aumentó su número de cuerdas a nueve, agrupadas en cinco “*coros*” número que con frecuencia aumentaba a trece o catorce cuerdas. El modo de afinación siempre era variado debido en parte a que sufría frecuentes modificaciones por las cuerdas adicionales o por el tono en que debía tocarse. Al mismo tiempo se producían modificaciones en su estructura externa, que dieron como resultado la aparición de laúdes de distintas dimensiones: el “*laúd soprano*”, el “*laúd alto*”, el “*laúd tenor*” o el “*laúd bajo*”. También se utilizaban instrumentos derivados directamente del *laúd*, como el “*archilaúd*”, el “*laúd tiorbado*”, la “*tiorba*”, etc.; todos ellos tenían por objeto la ampliación de la tesitura para responder a necesidades cada vez más variadas.

—La floración del laúd desde los primeros años del siglo XVI fue extraordinaria y triunfó en la medida en que se convirtió en un instrumento idóneo para traducir el pensamiento y el sentir de la época....En Italia apareció una técnica caracterizada por una breve secuencia de acordes o “temas” cuyas notas se unían a través de varios procedimientos dando origen a esquemas básicos como: el *passamezzo*, *romanesca*, *ruggiero*, *pavana*, *folia*, *passacaglia*, *ciaccona*, que perdurarían en el siglo XVII.”<sup>10</sup>

El estilo musical italiano tuvo una extraordinaria influencia en otras naciones a partir del siglo XVII, ya que fue el primer país donde apareció la música impresa para el instrumento, este estilo italiano caracterizó la última etapa de la historia del laúd en Alemania.

Los compositores alemanes del siglo XVII no muestran una complejidad en el manejo del instrumento, esto ayuda a ver claramente la influencia de la música italiana y francesa. A finales del siglo XVI nació en Alemania un músico con un talento notable, M. Reymann (1544-1597), Reymann utilizó un laúd de ocho órdenes y realmente lo empleaba sin aparente limitaciones técnicas, explorando y explotando el instrumento, en este sentido Reymann estuvo más cerca al nivel de los músicos contemporáneos italianos que de los alemanes.

---

<sup>10</sup> Ramón Andrés, Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach, Vox, España 1995, p. 232.

Entre los siglos XVI y XVII, aparecieron antologías y colecciones para laúd en Alemania, como es el caso de las publicadas por Bésard (1603), Fuhrmann (1615), Martel (1615) y Mylius (1622), publicaciones cuyo único valor es, en ocasiones, antes que el musical, el de testimonio de la única fuente para laúd.

A finales del siglo XVII comenzaron a florecer verdaderas personalidades como Esaia Reusner (1636-1679) quien ocupó distintas plazas en las cortes alemanas y en la universidad de Leipzig. Reusner fue el primer compositor alemán que escribió suites para laúd con cuatro movimientos característicos *allemande, courante, Sarabande y gigue*, introduciendo otros como *padua, gavotte, ciacona, aria, passacaglia, canarie y praeludium*.

Alemania fue el país que vivió el último momento del esplendor del laúd, ya en la primera mitad del siglo XVIII, cuando en otros países era considerado un instrumento anticuado e inadecuado para el nuevo estilo musical del segundo periodo barroco. Uno de los conspicuos epílogos de ese momento fue Sylvius Leopold Weiss (1687-1750). Que la música de éste sea la más divulgada de todo el repertorio laudístico no tiene nada de particular, su éxito radica particularmente en las numerosas transcripciones para guitarra que hace varias décadas han realizado destacados solistas del instrumento. Hay que tener en cuenta de que sólo una obra de Weiss fue impresa y sus piezas autógrafas, se encuentran en voluminosos manuscritos guardados en diversas bibliotecas en Londres y Dresde. Prueba de su fama es el que varias de sus *tablaturas* aparecen en una gran cantidad de colecciones junto a otros maestros como Johann Sebastian Bach (1685-1750), quien escribió algunas suites asociadas con este instrumento. El problema de las mismas estriba en saber si fueron escritas expresamente para este instrumento o para el laúd-clave (Lautenklavier), que no era sino una especie de clavecín al que solía dotarse de cuerdas de tripa con el fin de imitar el sonido del laúd. Poseía un registro similar al laúd y su caja era de forma ovalada, rectangular o similar al del clavecín.

El barroco tardío alemán vio surgir a otros compositores de notable interés, como fueron Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), Adam Falkenhagen (1697-1761) y Johann Tobias Krebs (1690-1762). El teórico musical Johann Mattheson señalaba en 1713 «Los dulces laúdes ciertamente tienen más partidarios en el mundo de los que merecen, y sus ejecutantes son tan desafortunados que cuando son capaces de mal tocar algunas *alemandas* en el estilo de Viena o de París, ya no les interesa el auténtico conocimiento

musical, sino que quedan satisfechos con su pobreza. El sonido del instrumento es tan débil que sólo se insinúa y siempre promete más de lo que da [.....]. Con respecto al papel que el laúd pueda ocupar realizando un bajo cifrado en música de cámara, tal vez fuese relevante, si éste pudiera oírse”<sup>11</sup>

El mismo autor, amigo de J. S. Bach, en el Lauten Memorial de 1727 esgrime cinco razones contra el laúd:

1. Porque el instrumento no resulta muy útil en las iglesias, ni en las óperas, ni en los grupos de cámara muy numerosos.
2. Porque no tiene la posibilidad de ejecutar acordes tan llenos como los instrumentos de teclado.
3. Porque cuenta con muchas cuerdas y son susceptibles a los cambios climáticos.
4. Porque debe ser afinado de distinto modo para cada tonalidad.
5. Porque exige una extraordinaria delicadeza y es mucho más difícil de tocar dignamente que un instrumento de tecla.

El declive del instrumento se da a finales del siglo XVII en Italia, Polonia, los países bajos, y Francia, terminando por desaparecer a principios del siglo XVIII. Únicamente Alemania alberga a tañedores de laúd en la época barroca, entre ellos destaca el célebre S. L. Weiss, que dejó para la posteridad unas magníficas sonatas, escritas para laúd de trece “*coros*”. J. S. Bach mostró un aparente interés por el instrumento escribiendo cuatro suites, dos preludios y dos fugas posiblemente para laúd, así como también Joseph Haydn, del que se conocen las “*Casaciones*” para laúd obligado y trío de cuerdas. No obstante, al no responder a las necesidades de los compositores, el instrumento cayó en desuso en Alemania a finales del siglo XVIII.

---

<sup>11</sup> Ramón Andrés, Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach, Vox, España 1995, p. 237.

# Sonata, Suite, Ordre y Partita.

La *sonata* es una obra instrumental en varios movimientos, destinada a un número reducido de ejecutantes. Como forma definida, apareció en Italia al principio del siglo XVII, en buena medida tomando elementos de la *canzona* y sobre todo, de la *suite*, de la que la *sonata* se puede considerar, como la versión italiana.

Durante el siglo XVI y buena parte del XVII, el término *sonata* se aplicaba a las obras instrumentales, para distinguirlas de las vocales, o sea: *sonata* obra para instrumentos, *cantata* obra para ser cantada y *tocata* obra para ser ejecutada por un instrumento de teclado. Giovanni Gabrieli utilizó la denominación *sonata* en obras compuestas para varios grupos instrumentales. En el siglo XVI y principios del XVII, comenzó a definirse una forma instrumental en un solo movimiento dividido en múltiples secciones, que de acuerdo a la estética barroca, se agrupan con un fin contrastante, usando el carácter y el tiempo para conseguir ese efecto de acusada variedad. Inicialmente, esas piezas se bautizaron como *ricercare* o *canzona*. A finales del periodo alto barroco (1700-1750), el número de secciones se había simplificado a tres o cuatro, siendo verdaderos movimientos independientes que conservaban la unidad mediante una tonalidad común, así como por basarse en el mismo material temático.

Avanzado el siglo XVII la sonata se dividió en dos categorías: la *sonata da Chiesa* (sonata de iglesia), obra de carácter serio y contrapuntístico, con cuatro movimientos que sigue el plan lento-rápido-lento-rápido; la *sonata da camera* (sonata de cámara) es una serie de movimientos cortos basados en danzas preexistentes, y por lo tanto, forma similar de la suite en su versión italiana. En la producción paradigmática de Corelli, algunas sonatas da camera siguen el plan de la suite clásica.

*Suite*, término francés que significa serie o sucesión en el sentido de sucesión de danzas estilizadas y procedentes de alguna región del continente europeo. Es una de las formas instrumentales más antiguas y uno de los ejemplos más remotos, data del siglo XVI. Estas diferentes danzas son independientes entre ellas, contrapuestas en la misma tonalidad, organizada de tal manera que produzcan un contraste entre tiempos rápidos y lentos.

Inicialmente estaban prescritos cuatros movimientos, en el orden en que se citan: *alemanda* en 4/4 tiempo moderato, *courante* en 3/2 o 6/4 movimiento vivaz, *sarabanda* generalmente en 3/4 movimiento lento, *giga* movimiento rápido en 6/8. Es frecuente que la suite se amplíe con la incorporación de alguna de las siguientes danzas: *minué*, *gavota*, *chacóna* o *pasacalle*, *bourrée rigaudon*, *rondeau*, *capriccio scherzo*, *passepied* etc. Casi todos los movimientos de la suite son en forma binaria, posteriormente se añadió al comienzo un preludio, pieza de carácter improvisada y sin determinación rítmica y el *doble*, es decir, la repetición de la danza variada.

El ordenamiento de la suite clásica

1. *Introducción: Preludio, intrada, sinfonía, canzone, ouverture, etc.*
2. *Alemanda: tempo lento*
3. *Courante: tempo animado*
4. *Sarabanda: tempo lento*
5. Uno o varios movimientos suplementarios: *minué, gavota, chacóna, bourrée, etc.*
6. *Giga: tempo animado.*

Es raro que danzas como la *pavana*, la *forlana*, la *gaillarde* y la *siciliana* aparezcan en la *suite*, por el contrario, las *chacónas* y *pasacalles* son formas habituales, que por lo general tienen un sentido solemne o trágico.

La *suite* puede estar compuesta para instrumento solista, para reducidos grupos de cámara o para grandes conjuntos orquestales; es la base de la mayor parte de la música barroca, y una de las formas más características del período. De ella derivan de una manera u otra, la *sonata*, el *concierto* y la *sinfonía*.

Ya en la Edad Media existía la costumbre de agrupar ciertas danzas por parejas, de acuerdo al sencillo plan lento-rápido. Las primeras composiciones que dejan constancia incuestionable de la forma así como de su denominación son las *suyttes de bransles*, de *Estienne du Tertre* (1557), aunque se trata de obras muy embrionarias. La forma más habitual de agrupar danzas seguía siendo hacerlo por parejas. William Brade y Giovanni *Coprario* desarrollaron maneras más complejas de asociar diferentes danzas, pero la primera publicación que contiene *suites* de danzas tal como es característica del período barroco es la *Newe Padouan, Intrada, Dantz und Galliarda* (1611), del compositor

alemán Paul Peuerl. Seis años después, Johann Hermann Schein escribió una colección de veinte suites, siguiendo la secuencia *Paduana, gagliarda, courante, allemande* and *tripla*; la obra se titula *Banchetto musicale* (1617).

El desarrollo definitivo de la suite tuvo lugar al calor de la corte francesa; en la *–tablature de mandore de la composition du Sieur Chancy*” (1629) ya aparece una suite completa, a falta de la *giga*, que comenzó a incluirse en 1650, en Francia era habitual añadir más danzas.

En Italia se prefería denominarla *sonata da camera*; en Francia *suite* u *ordre*; en Alemania, *partita*. El termino *ordre* fue empleado por Francois Couperin para sus piezas de clave destinadas a ser reunidas en volúmenes, escribió 27 *ordres* en 4 libros, 1713, 1717, 1722 y 1730, generalmente comienzan por una *allemande*. Aplicado a la música *partita* significa variación; apareció en 1584 en una obra para laúd de Vincenzo Galilei que incluía una *Romanesca* con *cento parti* (cada parte seguida de una variación), así como las *Toccate e partite d'intavolatura* de 1615 de Girolamo Frescobaldi. Músicos alemanes, como Johann Jakob Froberger y Geor Böhm, utilizaron el término en obras que incluían variaciones. *Partita* puede ser utilizado como sinónimo de *suite*, y esta sinonimia surgió del músico alemán Johann Sebastian Bach quien aplico a las 6 *partitas* BWV 825-830 del *Clavierübung* (1713), semejantes a la *suite* francesas e inglesas. La diferencia entre unas y otras está dada por el inicio de cada una. Las *suites* francesas lo hacen con la *allemande*; las inglesas con un *preludio*; las partitas así: la primera con un *preludio*, la segunda con una *sinfonía*, la tercera con una *fantasía*, la cuarta con una *obertura*, la quinta con un *preámbulo* y la sexta con una *tocata*.

En Francia, la *suite* para clave conoció un impulso fenomenal, así como la orquestal; era habitual que esta última comenzase con una *obertura*, pasando la *suite* a denominarse, por extensión, *overture-suite*, forma que fue rápidamente adoptada por compositores alemanes más afrancesados como Muffat y Telemann especialmente. Bach con sus cuatro *suites* orquestales y Haendel con la Música para los reales fuegos artificiales y con la Música Acuática, llevaron el género orquestal a su esplendor.

Los mismos Haendel y Bach practicaron profusamente el género de la *suite* El primero dejó un número importante de *suites* para clave; Bach lo aplico a múltiples combinaciones y para diferentes instrumentos solistas: clave, cello y violín. La *suite* de

danzas desapareció rápidamente, dejando paso a la *sinfonía clásica* en cuatro movimientos, de la que es precursora.

## Análisis de la Obra

### Sonata (London Nr 4)

#### Silvio Leopold Weiss

(1ª D y 3ª F# -Capo en tercer traste)

#### Prelude

Es un movimiento muy libre no sólo por carecer de barras de compás lo que le da cierta libertad de interpretación, sino en su forma la cual representa una idea completa a manera de improvisación de principio a fin, no es fácil determinar el inicio y el fin de las frases musicales, la construcción de este movimiento se basa en motivos rítmico-melódicos agrupados de 2, 4, 6 u 8 cuartos delimitados por el bajo.

#### Ejemplo 1.

RELUDE

Rítmicamente el movimiento emplea en su mayoría octavos en la línea melódica superior y enteros y mitades en la línea melódica del bajo, se pueden identificar cuatro progresiones melódicas

#### Ejemplo 2.

La línea melódica del bajo  
desciende por grado conjunto.

La línea melódica del bajo

## Ejemplo 3.



La progresión

está construida a partir de las notas —a, la, fa— pertenecientes al acorde de V7.

## Ejemplo 4.



Con un pedal de tónica

en el bajo la voz superior se mueve por grado conjunto de forma descendente.

## Ejemplo 5.



Con pedal de tónica en el

bajo, la voz superior salta por el acorde de tónica para finalizar el prelude.

## Esquema armónico del Prelude

## Ejemplo 6.

Lute

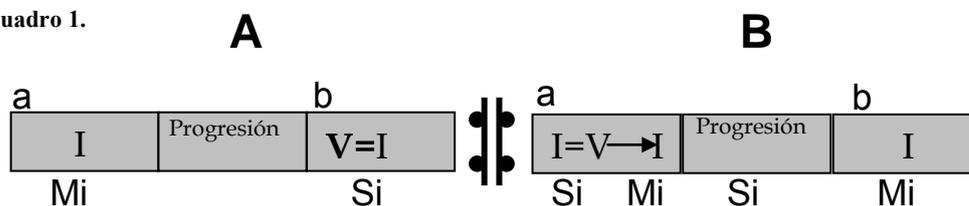
I V6/4 Vi V6/5 I Vi6 V/V V I V/V V V/V  
 7  
 V I IV V V 16 ii V V I V I  
 13  
 I IV6 IV6 V I 16/4 V I I I I I

## Allemande

Movimiento lento que denota solemnidad, tiene una textura polifónica a tres voces.

Forma musical: Binaria.

Cuadro 1.



La sección –A” está construida por dos frases separadas por una progresión doble que modula al quinto grado.

Frase –a” compuesta por ocho compases está dividida en dos semifrases de más o menos cuatro compases cada una, los primeros cuatro compases de esta frase toma particular relevancia, ya que es utilizada en tres ocasiones más al inicio de la sección –B”

Ejemplo 7.

**ALLEMANDE**

I      V6      I      I      I6      Vii6      I      Vii      V

La progresión que tiene la finalidad de modular al quinto grado para lo cual utiliza el acorde V/V, esta progresión rítmica y melódica se desarrolla en dos partes, la primera de cuatro compases es usada para hacer el cambio de tonalidad y la segunda de tres compases para reafirmar la nueva tonalidad.

Ejemplo 8.

V/V      V6→I

La frase –b” elaborada a partir de motivos melódicos variados de la frase –a” finaliza utilizando elementos de la progresión anteriormente citada.

Ejemplo 9.

I IV I V

I V I

La sección -B'' está construida con dos frases, -a'' y -b'' separadas por una progresión rítmico-melódica.

La frase -a'' utiliza los cuatro primeros compases de la sección -A'', como material temático, el cual se usa en tres diferentes tonalidades -Si'', -Mi'', -do#'', para realizar el regreso a la tonalidad original utiliza un elemento de la progresión de la sección -A.

Ejemplo 10.

I V6 Vi I6

Tema principal en -Si''.

Ejemplo 11.

Elemento tomado de la progresión de la sección -A'' utilizado para modular a -Mi''.

Ejemplo 12.

Tema principal en -Mi''.

Ejemplo 13.

IV

Tema principal en -do#''

La progresión de la sección –B” está creada sobre elementos melódicos de la progresión en la sección –A y su armónica es básicamente de V.

Ejemplo 14.

Musical notation for Ejemplo 14. The top staff shows a melodic line in G major with various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The bottom staff shows a bass line with chords and fingerings (1, 2) for the bass notes.

La frase –b” se divide en dos semifrases, la primera tiene una extensión de siete compases, esta semifrases está elaborada con motivos variados del tema principal.

Ejemplo 15.

Musical notation for Ejemplo 15. The top staff shows a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The bottom staff shows a bass line with chords and fingerings (1, 2, 3, 4) for the bass notes. The chords are labeled V, I, ii, iii, IV, V2, I.

La segunda semifrase toma elementos melódicos y rítmicos variados de la progresión de la sección –B”.

Ejemplo 16.

Musical notation for Ejemplo 16. The top staff shows a melodic line with fingerings (1, 2, 3) and slurs. The bottom staff shows a bass line with chords and fingerings (1, 2) for the bass notes. The chords are labeled I6/4, V, I, V, I.

### Courante

Movimiento ligero y veloz, con una textura polifónica a tres y dos voces.

Forma Musical: Binaria.

**Cuadro 2.**

|          |    |                  |     |          |    |    |            |    |
|----------|----|------------------|-----|----------|----|----|------------|----|
| <b>A</b> |    |                  |     | <b>B</b> |    |    |            |    |
| a        | b  | c                | d   | a        | b  | c  | d          |    |
| I        | I  | I <sup>v/v</sup> | V=I | I        | I  | I  | Progresión | I  |
| Mi       | Mi | Mi               | Si  | Si       | Si | Si |            | Mi |

La sección –A” cuenta con cuatro frases, cada frase consta de cuatro compases dando una sensación de equilibrio, el motivo rítmico que prevalece y que le da mucha fluidez al movimiento son los dieciseisavos.

La frase –a” y –b” comparten el mismo inicio anacrúsico, característica principal del tema –a” que será utilizado en la sección –B”.

Frase –a”

Ejemplo 17.

**COURANTE**

I V I6 IV ii V

Frase –b” desarrolla más el motivo rítmico melódico de los dieciseisavos.

Ejemplo 18.

I V6 Vi V/V V

En la frase –e” se hace una variación del tema principal intercalado los dieciseisavos del compás uno y los octavos del compás tres, además de utilizar V/V para modular.



La frase –e” compuesta de seis compases intercala un compás con el motivo rítmico melódico de dieciseisavos y otro con octavos, creando una progresión rítmico melódica descendente en la melodía que se mueve por segundas.

Ejemplo 23.

Musical score for Example 23. The top staff shows a melodic line with a descending sequence of notes, including triplets and sixteenth notes. The bottom staff shows the corresponding guitar chords and fingering. The chords are labeled as V7, IV, V6, and V7/Vi. The key signature is two sharps (F# and C#).

La progresión que une a la frase –e” con la frase –d” está elaborada con notas repetidas en octavos que se mueven por segundas descendentes, siguiendo el siguiente patrón: –si, si, la, la, sol, fa,” –mi, mi, re, re, do, si,” finalizando de forma ascendente con el mismo patrón pero repetido: –re, mi, mi, fa, fa, sol,” –re, mi, mi, fa, fa, sol,” para regresar a la tonalidad original utiliza la tónica (Si) como quinto grado de la tonalidad original (Mi).

Ejemplo 24.

Musical score for Example 24. The top staff shows a melodic line with a descending sequence of notes, including triplets and sixteenth notes. The bottom staff shows the corresponding guitar chords and fingering. The chords are labeled as V, V/Vi, VI, I=V, V, Vi, and Vii I. The key signature is two sharps (F# and C#).

La última frase –d” reafirma la tonalidad original y recicla los elementos comunes de los temas anteriores para terminar con una cadencia auténtica simple.

Ejemplo 25.

Musical score for Example 25. The staff shows a melodic line with a descending sequence of notes, including sixteenth notes. The chord is labeled as I V6/4. The key signature is two sharps (F# and C#).

I V6/4

Vii I ii V Vi

V I6 IV V I V I

## Bourrée

Movimiento ameno con textura polifónica a dos voces.

Forma Musical: Binaria.

Cuadro 3.

|                   |        |          |        |    |
|-------------------|--------|----------|--------|----|
| <b>A</b>          |        | <b>B</b> |        |    |
| a                 | b      | a        | b      | c  |
| I <sup>V/ii</sup> | ii= Vi | I        | Puente | I  |
| Mi                | Si     | Si       | Mi     | Mi |

Las dos secciones de la obra muestran una gran unidad temática ya que todas sus frases inician con un motivo rítmico y melódico idéntico que es fácilmente reconocible al oído, este motivo empieza siempre en anacrusa y utiliza dos intervalos para su construcción, uno de tercera y uno de cuarta.

Ejemplo 26.

BOURRÉE

La sección —A:

La frase —a' de esta sección tiene dos semifrases en las cuales utiliza el motivo antes señalado en tres ocasiones, hacia el final de esta frase —a' cambia la tonalidad utilizando el acorde de V/V.

Ejemplo 27.

**BOURREE** Motivo

I V6 I ii I VII VI V

IV I6 ii III6 I IV III ii III6 I

V7/V V=I V

La frase -b'' utiliza el motivo en tres ocasiones, utilizando a manera de progresión que se mueve por intervalos de tercera y reafirmando la tonalidad con una cadencia auténtica simple para finalizar la frase.

Ejemplo 28.

Motivo

I V6 VI

VI V/V IV IV ii VII I6 IV

V I

La sección -B'' compuesta de cuatro frases, en la cuales se hace un uso continuo del motivo ya señalado como un pilar principal en la construcción de las frases musicales.

La frase -a'' de esta sección, está compuesta de dos semifrases y un puente de cuatro compases que es utilizado para regresar a la tonalidad original con el acorde V/ii, las dos semifrases están construidas a manera de progresión.

Ejemplo 29.

Motivo

I V6 I

Musical score for Example 29. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is divided into a 'Motivo' (measures 1-4) and a '2da Semifrase' (measures 5-8). Chord symbols are placed below the bass line: ii, V/ii, ii, Vi, Vii/Vi, IV, V7, III, V/ii, IV. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes in the melody and below notes in the bass line.

La frase -b'' está compuesta por seis compases, en los cuatro primeros utiliza el motivo en dos ocasiones en la misma tonalidad y los dos compases restante la melodía desciende por grado conjunto de -fa'' a -mi'' y asciende de -re'' a -fa'' como final de frase.

Ejemplo 30.

Musical score for Example 30. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody features two 'Motivo' sections. Chord symbols are placed below the bass line: IV, I6, IV, I6, IV, I6, ii, V, I, V6, IV6, ii6, V. Fingering numbers (0, 1, 2, 3) are indicated below notes in the bass line.

La última frase -e'' similar en construcción que la frase anterior b tiene una variante importante, uno de los dos motivos que usa en esta frase es colocado en la voz del bajo, acompañado por octavos que le da una sensación de rapidez.

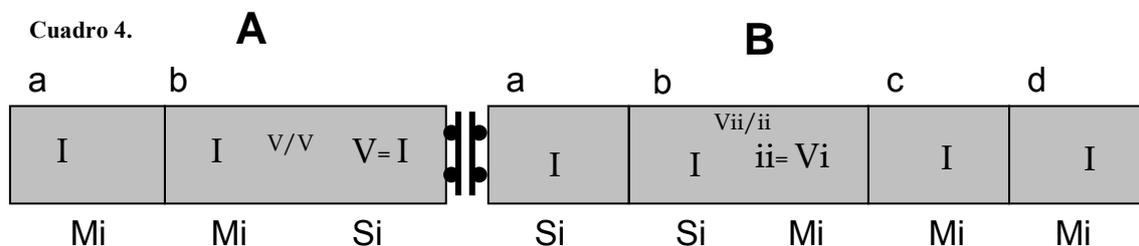
Ejemplo 31.

Musical score for Example 31. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody features a 'Motivo'. Chord symbols are placed below the bass line: IV, V6, Vi, IV, IV, V, I, V, I. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated below notes in the bass line.

## Sarabande

El movimiento más lento de la suite, con textura polifónica a tres voces.

Forma musical: Binaria.



La sección –A” está compuesta de dos frases, el motivo rítmico melódico principal generalmente está precedido por una apoyatura y se usa en diferentes partes para la construcción de las frases, este motivo es común y generan unidad en todo el movimiento.

### Ejemplo 32.



Motivo principal

La fase –a” de esta sección compuesta de dos semifrases, la segunda semifrase es una repetición variada de los primeros tres tiempos de la primera.

### Ejemplo 33.

**E Semifrase 1**

**Motivo**

**Motivo variado**

I V6 V I I V I ii

**Motivo variado**

V

**1er tiempo variado**

**Semifrase 2**

**Motivo**

**Motivo**

**2do tiempo variado**

**3er tiempo variado**

I6 IV V I V6 I

La frase -b'' está construida como progresión, utilizando en cuatro ocasiones el motivo principal y modula al quinto grado con el acorde V/V, utilizando los últimos dos compases para reafirmar la nueva tonalidad.

Ejemplo 34.

Musical score for Example 34. The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: VI, II, VI, II, V/V, V=I, ii6, V, III, IV, ii, I. Above the first staff, there are labels for 'Motivo' and 'Motivo variado' with arrows pointing to specific melodic phrases. The second staff shows the continuation of the chord sequence: V, I.

La sección -B'' consta de cuatro frases, la primera de ellas retoma más o menos el comienzo y continúa con elementos de la frase -a'' de la sección -A'', las frases dos y tres están hechas en forma de progresión utilizando el motivo principal completo o solotas dos primeras notas, la última frase es una evocación ha el tema principal de la bourrée.

Frase -a''

Ejemplo 35.

Musical score for Example 35. The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: I, I, IV, VI, ii. Above the first staff, there are labels for 'Motivo variado' with arrows pointing to specific melodic phrases. The second staff shows the continuation of the chord sequence: VI, V, VI.

Frase -b''

Ejemplo 36.

Musical score for Example 36. The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: ii6, III, Vii/ii, ii=Vi. Above the first staff, there are labels for 'Motivo por aumentación en el bajo' and 'Progresión' with arrows pointing to specific melodic phrases. The second staff shows the continuation of the chord sequence: V, I, IV, ii, V7/Vi.

Frase –e” la progresión es elaborada con el primer compás del movimiento usado de forma variada.

Ejemplo 37.

**Progresión**

Vi6    V/III    III

V/ii    ii    ii    V    I    ii6    V

En la frase –e” se utiliza el inicio de la bourrée en disminución en tres ocasiones y lo modifica para hacer el final del movimiento.

Ejemplo 38.

**Motivo de la bourrée      Motivo de la bourrée**

Vi    ii

V    I    IV    V/V    V iii    IV6    I6    IV    V    I

**Menuet**

Movimiento gracioso con textura polifónica a dos voces.

Forma musical: Binaria.

**Cuadro 5.**

|          |                          |          |           |       |
|----------|--------------------------|----------|-----------|-------|
| <b>A</b> |                          | <b>B</b> |           |       |
| a        | b                        | a        | Semifrase |       |
| I        | V <sub>o</sub> /V<br>V=I | I        | V/ii      | ii=Vi |
| Mi       | Si                       | Si       | Mi        | Mi    |

La sección –A” consta de dos frases, cada frase tiene dos semifrases, la primera semifrase de cuatro compases y la segunda semifrase de seis.

En la frase –a” la segunda semifrase está construida como una progresión.

Ejemplo 39.

MENUET

Progresión

I iii V Vi V6 I Vi6

Vi V IV iii ii I Vii Vi V

La frase –b” es utilizada para modular al quinto grado utilizando Vo/V.

Ejemplo 40.

VII I V/V V/V Vo/V

V/V Vo/V V6 Vo/V V=I

La sección “B” consta de una frase –a” y una semifrase a manera de final.

La frase –a” de esta sección consta de tres semifrases de seis compases cada una, en la primera utiliza el primer compás del menuet para su construcción, la segunda semifrase es una progresión rítmica melódica, la última semifrase retoma el primer compás del menuet y hace una variación de ese compás para finalizar la frase, hacia el final de la frase utiliza el acorde V/ii.

Ejemplo 41.

1a Semifrase

I iii I V

2da Semifrase

3ra Semifrase

Vi ii IV6 V V/ii ii6 iii

ii V/ii ii6 iii IV Vii V V/ii ii

V/ii ii=Vi V I V

La semifrase que utiliza para finalizar el movimiento es la misma que utiliza para finalizar la sección -A”, la diferencia principal es las bases armónicas.

Ejemplo 42.

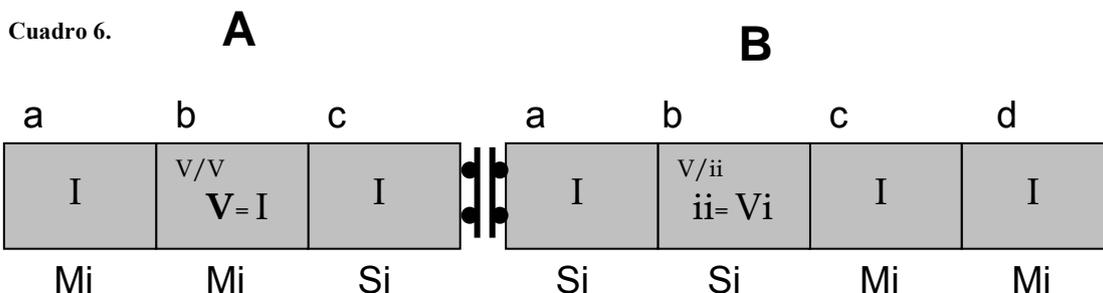
Vii V V

Vii V I

**Gigue**

Movimiento rápido con textura polifónica a dos voces.

Forma Musical: Binaria.



La sección –A” compuesta de tres frases, utiliza la progresión como método de construcción principal de las frases.

Frase –a” tiene un motivo rítmico melódico principal, que posteriormente utilizara para la construcción de las de más frases.

Ejemplo 43.

Musical notation for Example 43. The piece is in 3/8 time and G major. It shows a main melodic motif and its variations. The harmonic progression is labeled as I, I6, V6, Vi, V6, and I.

La frase –b” construida como progresión partiendo del motivo principal que desciende por segundas.

Ejemplo 44.

Musical notation for Example 44. The piece is in 3/8 time and G major. It shows a main melodic motif and its variations. The harmonic progression is labeled as I, I, V6, V6, Vii/V, Vii/V, V/V, V=I, I, and ii.



La frase -e'' es una progresión que desciende por segundas, utilizando el motivo de forma variada.

Ejemplo 45.



La sección -B'' consta de cuatro frases, construidas de elementos presentados en la primera sección, principalmente utiliza progresiones en la construcción de las frases.

La frase -a'' de esta sección tiene un comienzo similar a la primera frase del movimiento para después utilizar varios motivos de la sección -A''.

Ejemplo 46.



La frase -b'' es una progresión similar a la frase -e'' de la sección -A'' que se mueve por segundas de modo ascendente.

Ejemplo 47.





# Fernando Sor

(1778-1839)



Fernando Sor nació en Barcelona, fue bautizado el 14 de febrero de 1778, su nombre de pila fue Joseph Fernando Macari Sors, no se sabe con precisión el día de su nacimiento pero se puede tomar el día del bautizo como tal, porque sucedía muchas veces que se bautizaba el mismo día del nacimiento, como el caso de su hermano, Carlo María Caetano Ignaci Sors, bautizado el mismo día de su nacimiento, 5 de agosto de 1785.

Al parecer la familia de Sor (que era una familia con posibilidades

económicas) no contaba con una tradición musical, su padre Joan Sors cantaba y tocaba la guitarra de una manera no profesional, puesto que se dedicaba al comercio. Fernando Sor mostró interés en la música desde temprana edad, tocaba la guitarra, cantaba y aprendió a tocar el violín. Un músico (Chevalier de Sabatea) cercano a la familia sugirió entrenarlo en la música, propuesta que fue rechazada debido a que la familia quería que Sor estudiase una carrera militar o administrativa, y veían a la música como una distracción para sus estudios.

–Since the boy (Sor) was destined for a military or administrative career, music was regarded as something of a trap.”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 13.

–Desde que el niño (Sor) fue destinado a una carrera militar o administrativa, la música fue considerada como una trampa.”

Sor sin tener ninguna educación musical formal, inventó un método rudimentario de escritura musical, además, de la ópera Giulio Sabino de Sarti arregló un trío para su papá, su mamá y él acompañando con la guitarra, lo que demuestra su temprana inquietud por la música.

A la muerte de su padre Sor es invitado a estudiar en el Monasterio de Montserrat, Josef Arredondo escucho de Sor y ofreció llevarlo al coro de la escuela del famoso monasterio. Josef Arredondo se convirtió en abad del monasterio en 1789, es posible que Sor llegara al monasterio en 1789 o 1790 cuando Sor contaba con 11 o 12 años.

Al momento en que Sor llega al monasterio su conocimiento musical era el siguiente:

- Desde temprana edad cantaba arias de ópera italiana
- Tocaba la guitarra de su papá
- Tocaba el violín

Esto es lo que describe Sor en sus memorias acerca de la educación recibida en el Monasterio de Montserrat: ~~p~~erteneció al coro de niños del monasterio y a la orquesta, que estaba compuesta por violines, violas, violonchelos, contrabajos, trompas y oboes; estudió órgano, violín, fundamentos de armonía y contrapunto, analizó fugas de Charpentier y Séjan, se familiarizó con la música de Haydn (en las misas de Montserrat se introducían movimientos de las sinfonías de Haydn), con la polifonía a cuatro y ocho voces de las obras de Cererols y con las composiciones de Nasarre, Soler y Cerone. También aprendió a hablar Frances con un arzobispo refugiado.”<sup>13</sup>

Los estudios de música en el monasterio no eran diseñados para músicos profesionales, y pese a que el monasterio hubiera podido interceder por Sor para que siguiera con la carrera de música en algún otro lado, la madre de Sor que había enviudado debió de considerar mucho más importante otra carrera para su hijo, sacó a Sor del monasterio y le consiguió que le dieran un nombramiento oficial en el ejército como subteniente, en el cuerpo militar de Villa Franca, (regimiento formado en el año 1714) cuando Sor debió de haber tenido 17 o 18 años.

---

<sup>13</sup> Emilio Casares Rodicio, 2002, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores v. 9, p. 1169.

–As far as the Spanish army was concerned, music was an honourable occupation, and indeed, it was largely for his performance on the piano and guitar that Sor soon found himself promoted to the rank of full lieutenant.”<sup>14</sup>

–Para el ejército español, la música era una honorable ocupación, y fue en gran parte por la forma en como tocaba el piano y la guitarra que Sor pronto obtuvo un ascenso como teniente.”

Sor estuvo estudiando en una escuela militar cerca de cuatro años (1796-1800), probablemente en la Real Academia de Matemáticas de Barcelona donde se preparaban a los oficiales del ejército español, como aparentemente la carga de trabajo y labores desempeñadas por Sor no le ocupaban todo el día, Sor tenía tiempo para la música, la ópera y la guitarra.

Sor por estas fechas conoció la música de Federico Moretti, música que según se dice impresionó a Sor dándole otra visión del instrumento, en la música de Moretti se podía distinguir claramente la melodía y el acompañamiento armónico.

–Federico Moretti. An Italian from Naples, who lived in Spain and rose to high rank in the Spanish army. He composed many songs and music of many kinds, especially for guitar. He wrote a method for the guitar which went through many editions and printings.”<sup>15</sup>

–Federico Moretti. Un italiano de Naples, quien vivió en España y alcanzó un alto rango en el ejército español. Compuso muchas canciones y música de muchos tipos, especialmente para guitarra. Escribió un método para la guitarra que se editó e imprimió en repetidas ocasiones.”

La música de Moretti dio a Sor una nueva perspectiva y dirección musical, aplicando los conocimientos musicales adquiridos en el monasterio, se introdujo en la composición y comenzó a realizar presentaciones.

A finales del siglo XVIII el prestigio de la guitarra en España no era muy alto, era visto como un instrumento subordinado, su asociación con la seguidilla y otras canciones

---

<sup>14</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 15.

<sup>15</sup> <http://www.tecla.com/authors/morettif.htm>

populares del momento acrecentaba su popularidad. La guitarra que pudo haber tocado Sor en sus inicios, pudo ser una guitarra de cinco cuerdas dobles, en lugar de seis cuerdas simples. La sexta cuerda fue adicionada en Italia y Francia en el siglo XVIII y es posible que la guitarra de seis cuerdas llegara a España en 1800 o un poco después.

La escena musical a finales del siglo XVIII en España y específicamente en Barcelona era dominada por la música y ópera italiana, en 1788 se construyó en Barcelona una casa de ópera y una compañía italiana bajo la dirección del compositor italiano Tozzi quien tenía presentaciones en el nuevo recinto de la ópera. El administrador de la casa de ópera era Caetano Gispert amigo de la familia y padrino del hermano de Fernando Sor, Sor no contento con ver y escuchar la ópera, trato de propia mano, componer una ópera.

Sor consiguió un viejo libreto desconocido en Barcelona llamado *Telémaco* con el que emprendió la labor de componer una ópera. Según se sabe, Sor tuvo problemas a la hora de componer la *overtura*, ya que su educación musical en el monasterio se enfocó más a lo vocal, se cree que Sor se sentía muy poco confiado en el manejo instrumental de la música lo cual le causo duda, o un gran dilema a la hora de componer la *overtura*. Como haya sido la historia, la *overtura* y la ópera completa estaban terminadas y en lo que respecta a Barcelona, la ópera fue todo un éxito.

–Sor’s opera, *Il Telemaco nell’Isola di Calipso*, was first performed at the Barcelona Opera on 25 August 1797. It had fifteen performances in the 1797-8 season.”<sup>16</sup>

–La ópera de Sor *Il Telemaco nell’Isola di Calipso*, tuvo su primera presentación en la casa de ópera de Barcelona el 25 de Agosto de 1797. Fue presentada en quince ocasiones en la temporada de 1797-1798.”

Esta ópera de estilo italiano significo un triunfo muy grande para Sor, no solo por el éxito o reconocimiento social que pudo haber adquirido, sino también por demostrarse a sí mismo sus capacidades musicales.

A los veinte años de edad Sor fue por primera vez a Madrid, con el objeto de visitar amigos cercanos de su padre, quienes querían que Sor tocara en la corte frente al rey

---

<sup>16</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 17.

Carlos IV, pero fue rechazado, las razones aparentes de este rechazo fueron la etiqueta de *–músico aficionado*” que se le dio a Sor, de esos músicos que tocan de oído por pura intuición sin la menor noción musical.

La ciudad de Madrid debió de haber sido una experiencia gratificante para Sor, Goya y Boccherini trabajaban en la corte, la ópera italiana florecía y era de gran importancia; la *zarzuela* se desarrollaba así como el toreo y las artesanías pero sobre todo la danza y la música popular.

Según se sabe, durante su breve estancia en Madrid Sor trató con músicos y personas cercanas a la música como se narra en la siguiente cita: *–En Madrid trató al cantante Crescentini, famoso castrati, a Isabel Colbrán, la primera esposa de Rossini, y probablemente con el guitarrista Dionisio Aguado, con el que mantuvo una duradera amistad.*”<sup>17</sup>

El primer mecenas de Sor fue la duquesa de Alba quien era a su vez mecenas de Goya. La duquesa tomó bajo su protección a Sor, y para ayudarlo en sus estudios le preparó un cuarto en su casa, donde podía consultar partituras y practicar el piano. En su estancia en Madrid Sor compuso su sonata op 22 que dedicó a Manuel Godoy, quien era un inteligente y generoso mecenas de las artes.

Después de la muerte de la duquesa de Alba en 1802 Sor regresó a su natal Barcelona donde el duque de Medinaceli le ofreció un puesto administrativo en el estado de Catalonia, las labores realizadas por Sor en su nuevo puesto le permitía el tiempo suficiente para sus ocupaciones musicales como se relata a continuación.

*–The Duke of Medinaceli wanted to help him (Sor), and gave him a post in the general administration of his property in Catalonia. (.....) At that time he composed two symphonies, three quartets, a salve, five or six rosarios, and many Spanish airs*”<sup>18</sup>.

*–El duque de Medinaceli quería ayudarlo (Sor), y le dio un puesto en la administración general de su propiedad en Catalonia. (.....) Por este tiempo compuso dos sinfonías, tres cuartetos, un salve, cinco o seis rosarios, y muchos aires españoles.*”

---

<sup>17</sup> Emilio Casares Rodicio, 2002, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores v. 9, p. 1169.

<sup>18</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 19.

De las obras mencionadas en la cita anterior como de muchas obras de este periodo de Sor en España (1778-1813) no existen manuscritos ni publicaciones que comprueben la existencia de dichas obras.

Al parecer la vida de Fernando Sor era prospera y placentera, contaba con trabajo y podía dedicarle tiempo a su más grande pasión, la música, pero todo esto cambiaria, las tropas de Napoleón se preparaban para invadir España.

–The arrival of Napoleon’s troops in Spain changed Sor’s peaceful way of life. (.....) Invasion, bitter war, starvation, sieges, and the most outrageous horrors were the order of the day for six years, from 1808 to 1813.”<sup>19</sup>

–La llegada de las tropas de Napoleón a España cambió la pacifica vida de Sor. (.....) Invasión, amarga guerra, hambruna, el país sitiado, y los más escandalosos horrores fueron la orden del día durante seis años, de 1808 a 1813.”

En 1808 Fernando Sor continuó con su carrera militar uniéndose al regimiento de –Los Voluntarios de Córdoba” con el rango de capitán, de acuerdo con el correo político este regimiento peleó con los franceses en la Mancha en Abril y en Aranjuez en Agosto de 1809. Las composiciones de Sor en este tiempo de guerra eran básicamente marchas y canciones patrióticas en contra de los franceses, se destaca el –himno de la victoria” por gozar de popularidad entre los militares, he aquí la letra del himno.

### **Himno de la victoria**

–Venid, Vencedores,  
 Columnas de honor,  
 La patria os dé el premio  
 De tanto valor.  
 Tomad los laureles  
 Que habéis merecido,

---

<sup>19</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 21

Los que os han rendido

Mocey y DuPont.

Vosotros, que fieles

Habéis acudido

Al primer gemido

De nuestra opresión.”<sup>20</sup>

Toda España a excepción de Cádiz fue ocupada por los franceses, muchos españoles entraron en el dilema de aceptar la ocupación o pelear patrióticamente, después de todo los franceses no eran un pueblo bárbaro, o unos simples conquistadores, ellos representaban los ideales de libertad y prosperidad de la revolución francesa, cuyos ideales podían cambiar y reformar a España, muchos españoles veían a su gobierno como inepto y corrupto, optando por apoyar la ocupación con los riesgos inherentes, ser tomados por traidores.

—Las disposiciones políticas del gobierno de Joseph Bonaparte, presidido por Mariano Luis de Urquijo, por las que se abolía la inquisición, se extinguían los derechos feudales y se suprimían las aduanas internas favoreciendo el comercio, hicieron que algunos españoles, entre ellos Sor, viesan a los franceses no como conquistadores, sino como representantes de la Revolución Francesa.”<sup>21</sup> Ciertamente la monarquía española y el sistema de poder en general tenían mucho que perder y nada que ganar con estos ideales.

Las personas que apoyaron la ocupación francesa, eran notables escritores, profesionistas, hombres de ciencia, y funcionarios inteligentes del país llamados despectivamente —los afrancesados,” personas que veían en la monarquía de Joseph Bonaparte la esperanza de reformar a España.

Dentro de estos afrancesados se destacan:

- Juan Sempere y Guarinos (1754-1830), político, jurista, bibliógrafo y economista.

---

<sup>20</sup> Sor Fernando, HIMNO DE LA VICTORIA.

<sup>21</sup> Emilio Casares Rodicio, 2002, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores v. 9, p. 1170.

- Javier de Burgos, (1778-1848), político periodista, dramaturgo y traductor.
- Sebastián de Miñano (1779-1845), escritor, geógrafo e historiador.
- Alberto Lista y Aragón (1775-1848), matemático, poeta, periodista y crítico literato.
- José Mamerto Gómez Hermosilla (1771-1837), helenista, periodista, crítico literato y escritor.
- Fernando Leandro Camborda y Núñez (1769-1823), periodista y poeta.
- Juan Meléndez Valdés (1754-1817), poeta, jurista y político.
- Pedro Mariano de los Ángeles Estala Ribera (1757-1815), escritor, helenista, filólogo y editor.
- Juan Antonio Llorente (1756-1823), erudito, político y eclesiástico apóstata.
- Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), dramaturgo y poeta.
- José Marchena Ruiz de Cueto (1768-1821), filósofo.
- Félix José Reinoso (1772-1841), escritor
- José Antonio Conde y García (1766-1820), arabista e historiador.
- Martín Fernández de Navarrete y Jiménez de Tejada (1765-1844), marino, escritor e historiador.
- Francisco Xavier Martínez Marina (1754-1833), jurista, historiador y sacerdote.<sup>22</sup>

Sor se afranceso y siguió el ejemplo de muchos intelectuales, creyendo en el poder de Joseph Bonaparte para establecer y fundar un nuevo gobierno basado en los ideales de la Revolución Francesa.

Sor estuvo al servicio de los franceses en la comisaría de policía de la provincia de Jerez de 1810 a 1812, no se sabe bien que labores desarrollaba Sor, ni tampoco se cuenta con indicios de nuevas composiciones en estos dos años.

En 1812 cuando los franceses fueron obligados a abandonar Jerez, Sor hizo lo mismo dirigiéndose a Valencia donde se encontraba Joseph Bonaparte, en este punto tenemos un Fernando Sor que dejó atrás las canciones patrióticas y los himnos nacionalistas para componer obras musicales que dedicaría a los franceses como es el siguiente caso.

---

<sup>22</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Afrancesado>

–The cantata that Sor wrote for her (The Duchess of Albufera) survives in manuscript in the collection of Manuel Rocamora, Barcelona. It is scored for soloists, four-part chorus, strings, and wind.”<sup>23</sup>

–La cantata que Sor escribió para ella (La Duquesa de Albufera<sup>24</sup>) sobrevive en un manuscrito en la colección de Manuel Rocamora, en Barcelona. Está hecho para solista, cuatro partes de coro, cuerdas y alientos.”

En 1813 Joseph Bonaparte y su ejército abandonaron España por completo, la situación de Sor era cosa seria, sus conexiones con los franceses eran muy fuertes, así que no tuvo opción más que el exilio.

La decisión de Sor de irse al exilio fue, creo yo, lo correcto, el nuevo gobierno español bajo la batuta de Fernando VII, empezó con represalias hacia “los afrancesados” y contra cualquier acto de liberalismo, puso a la maquinaria de la inquisición a funcionar, y a marchas forzadas empezaron a rodar las cabezas de los traidores a la patria.

Sor llegó a Francia en 1813 dirigiéndose a París, una ciudad nueva para él, no conocía a mucha gente salvo a los otros españoles exiliados y algún militar francés. Al parecer la primera decisión que tomó Sor fue, publicar obras para guitarra con el objetivo de darse a conocer en el medio musical.

–No guitar music by Sor – indeed, no music by him of any kind – is known to have been printed in Spain before his exile in 1813. (.....)

The earliest known editions of Sor’s guitar music were not Spanish, but French, and they appeared probably about 1810; the latest possible date is 1814. They consist of seven works for solo guitar published in Paris by Salvador Castro de Gistau in his *Journal de Musique Entrangère pour la Guitare on Lyre*.<sup>25</sup>

–Ninguna música para guitarra de Sor- de hecho, ninguna música de él, de ningún tipo- hasta donde se sabe, ha sido impresa en España antes del su exilio en 1813. (.....)

---

<sup>23</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 23

<sup>24</sup> Hija del alcalde de Marsella Francia

<sup>25</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 36.

Las primeras ediciones de la música para guitarra de Sor que se conocen, no son españolas, sino francesas, y estas ediciones probablemente aparecieron cerca de 1810; la última fecha posible es 1814. Consisten en siete trabajos para guitarra sola publicados en París por Salvador Castro de Gistau en su *Journal de Musique Entrangère pour la Guitare on Lyre.*”

Para simpatizar y congeniar con los músicos franceses Sor hizo un arreglo para guitarra de la overtura de una ópera llamada “*La chasse du Jeune Henry*” de Méhul<sup>26</sup>, al parecer esta ópera gozó buen éxito, lamentablemente el manuscrito de Sor se perdió.

Los intentos de Sor de encajar en la sociedad francesa, y sobretodo entrar al círculo de músicos franceses fueron más allá de la publicación de de sus obras para guitarra, recordemos que otro gran interés de Sor era la ópera, se cree que Sor tenía la intención de componer una ópera para presentarla en París, proyecto que no se llevó acabo por no cumplir el requisito principal, componer en el estilo francés.

–The poet Marsollier heard some fragments of *Telemaco*, and he said to Sor thad his music was completely Italian and did not suit the French theatre; he advised him to wait, and to study with some expert, when he might perhaps become able to compose for the theatre.”<sup>27</sup>

–Un poeta llamado Marsollier escucho unos fragmentos de la ópera *Telémaco* de Sor, se dirigió a Sor diciendo: tu música es completamente italiana y no encaja bien en el teatro francés, te pido que desistas, y estudies con un experto hasta seas capas de componer una obra digna para este teatro.”

De 1814 a 1816 se sabe poco de Sor, los indicios que se tienen son: unas composiciones para guitarra fechadas en 1814, una carta donde pide un puesto de trabajo con fecha de 1815, y otra composición para guitarra dedicada a su amigo Emanuel Palacio Fajardo.

Las composiciones realizadas en 1814 son las siguientes obras:

- *Six Petites Pièces op5*
- *Boléro de Société*

---

<sup>26</sup> Étienne Nicolas Méhul, compositor francés (1763-1817).

<sup>27</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 43.

- *Marche Patriotique Espagnole*
- *Fantaisie op7*

La obra *Six Petites Pièces* op5 están dedicadas a su esposa, de quien no se conoce su identidad lo mismo que su hija quien pudo haber nacido entre 1814 y 1817.

En la carta dirigida a el Duc de Fleury donde pide un puesto vacante en la Capilla de Música del Rey, Sor menciona de una manera indirecta algunas de sus presentaciones en la Corte donde le Duc de Fleury estuvo presente, he aquí la carta.

—Monseñor—

Habiendo sabido que el empleo que tenía el Sr. Gebaure en la Capilla de Música del Rey quedaba vacante, tengo el honor de pedírselo.

Además de poseer todos los conocimientos que el cargo requiere, mis talentos como guitarrista y como compositor no os son desconocidos Monseñor, pues los he consagrado contribuyendo a dar más brillantez a las fiestas organizadas por la Corte, que habéis honrado constantemente con vuestra presencia. Y podéis estar convencido que no será del todo indiferente que me aceptéis al Servicio de Su Majestad como músico que siente todavía más deseos de contribuir al Esplendor de la Música de la Capilla de la Corte.

Tengo el honor de ser, con el mayor respeto, Monseñor, de V. Excelencia, el más humilde servidor.-

Fernando Sor –  
Paris 14 enero 1815.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 44.

—En Enero de 1815 intentó sin fortuna lograr un puesto de compositor en la capilla de música del rey de Francia. En estos años cultivó la amistad de Palacio Fajardo, revolucionario venezolano, amigo de Simón Bolívar.”<sup>29</sup>

Los *Six Divertimentos* op 2 compuestos por Sor serían dedicados a Emanuel Palacio Fajardo, pero ¿quién era este personaje?, ¿qué importancia tenía en la vida de Sor?, Emanuel Palacio Fajardo era un revolucionario de Venezuela, persona cercana a Simón Bolívar, fue enviado a París en 1813 para hacer gestiones con Napoleón, con el fin de pedir apoyo para el movimiento revolucionario venezolano.

Durante este tiempo en París (1813-1816) Sor vivó con su esposa e hija y convivió con su hermano Carlos quien también era exiliado, Sor tuvo derecho a una pensión como refugiado, tenía gran interés por las cuestiones políticas y mantenía su firme postura a favor de los ideales de la Revolución Francesa, además de extrañar a su tierra natal, sentimiento plasmado en su *Marche Patriotique Espagnole* de 1814.

Sor viajó rumbo a Londres, se sabe que llegó a su destino en 1816 porque su nombre figura en una asociación llamada —*Associates of the Philharmonic Society*.”<sup>30</sup> Se sabe que Sor tuvo una buena reputación como concertista en Londres, a continuación se mencionan las presentaciones de las cuales se tiene conocimiento.

- El 28 de Mayo de 1816, tocó con el violinista Pierre Baillot.<sup>31</sup>
- El 20 de Julio de 1816, tocó en la fiesta privada de Mrs. Billington.<sup>32</sup>
- El 21 de Julio de 1816, tocó para el Duque de Cambridge

Muy probablemente estas presentaciones de Sor no fueron las únicas en ese año, para el siguiente año 1817, Sor daría su concierto más exitoso, o eso es lo que dicen las críticas de algunos periódicos de la época. El 24 de Marzo de 1817 Sor tocó en el tercer concierto de la asociación llamada —*Associates of the Philharmonic Society*,” de la cual él era miembro, el programa que presentó fue un —*Concertante*” para guitarra y cuerdas de su propia composición, los músicos que lo acompañaron fueron: Spagnoletti (violín),

<sup>29</sup> Emilio Casares Rodicio, 2002, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores v. 9, p. 1170.

<sup>30</sup> —*Colegas de la Sociedad Filarmónica*.” Brian Jeffery, *FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST*, Tecla Editions, Preachers’ Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 49.

<sup>31</sup> Pierre Baillot, uno de los últimos violinistas de la escuela francesa, antes de la nueva escuela desarrollada por Paganini.

<sup>32</sup> En esta presentación, Sor no solo tocó la guitarra sino también cantó, algo no muy raro si tenemos en cuenta su formación musical.

Challoner (viola) y Lindley (cello). El concertante para guitarra y cuerdas no se publicó y permanece como perdido.

La narrativa hecha por algunos periódicos de esta presentación dice lo siguiente:

–The impression he (Sor) then made of his performance at the Argyll Rooms, which I attended, was of a nature which will never be erased from my memory: it was at once magical and surprising.”-*The Guiulianiad*.<sup>33</sup>

–La impresión que él (Sor ) hizo en su presentación en el Argyll Rooms, al cual acudí, fue de una naturaleza tal que nunca será borrado de mi memoria: fue desde el principio mágico y sorprendente.”-*The Guiulianiad*.

–In a concertante for the Spanish guitar, composed and performed by M. Sor, a guitarist in great vogue at that time, he astonished the audience by his unrivalled execution.”<sup>34</sup>– George Hogarth.

–En el concertante para guitarra española, compuesto y ejecutado por M. Sor, un gran guitarrista de moda en ese tiempo, asombró a la audiencia con su incomparable ejecución.”-George Hogarth.

Después de esta aplaudida presentación, Sor volvió a tocar en la misma sala los días 7 y 8 de Mayo de 1817, dos años más tarde volvería a presentarse en esta sala, lo que sería la última presentación de Sor, de la que se cuenta con registro (lo cual ni significa que se apartara por completo de los escenarios), el 30 de Junio de 1819.

Otras ocupaciones de Sor aparte de los conciertos son:

- Dar clases de canto y guitarra.
- Componer música para guitarra, piano solo y dúos, Arias italianas con acompañamiento de piano.
- Involucrarse en el ámbito musical del ballet.

De las actividades anteriormente mencionadas, componer música para ballet fue una de las actividades que más interesó a Sor, el ballet en Londres ocupaba un lugar

---

<sup>33</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 52.

<sup>34</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 52.

privilegiado, al igual que la ópera, era visto como uno de los espectáculos más elegantes y refinados, los bailarines gozaban de prestigio social y eran tratados como personalidades de gran importancia.

Los primeros trabajos de Sor en el campo de la música de ballet son: *La foire de Smyrne* y *Le Seigneur Généreux*, estrenadas en el teatro “*The King’s Theater*” (Teatro del Rey) de Londres en 1821, no se conocen partituras de ambas obras.

El ballet más exitoso de Sor fue *Cendrillon* estrenado el 6 de Marzo de 1822, el coreógrafo fue Albert Decombe, el Ballet *Cendrillon* tiene tres actos, un vals y una marcha que se hizo famosa. Posteriormente se presentó en la Casa de Ópera de Paris el 3 de Marzo de 1823, fue tan exitosa que tuvo 104 presentaciones, uno de los pocos trabajos que acumulo más de de 100 presentaciones en ese lugar.

En el libro llamado “*Seven Years of the King’s Theatre*” de la autoria de John Ebers<sup>35</sup>, se habla sobre la administración en el “*The King’s Theater*”, las obras que se montaron en las diferentes temporadas durante el periodo de 1821 a 1827, tanto de ópera como de ballet, así como de los bailarines y cantantes, John Ebers comenta lo siguiente de Sor y del ballet de *Cedrillon*:

—I was particularly fortunate at this time in persuading M. Albert to invent us a ballet; and I feel proud that he first brought out his beautiful; —*Cendrillon*” here, a ballet which he afterwards got up at the Grand Opera in Paris, with the greatest satisfaction to the Parisians. How could a ballet fail, the work of such an artist as Albert, and the music by the extraordinary Spaniard, Sor, who is known to be the most perfect guitarist in the world? He is now about to publish a work in Paris, on the guitar; on the teaching of which instrument his notions are quite original.

This was, perhaps, of all ballets ever performed at this Theatre, the one in which the greatest combination of talent was displayed, the dancers of the first part of the season not being yet gone, when the new ones arrived. —*Cendrillon*” comprised their united exertions, and Albert, Noblet, Made. Anatole, and the Vestrises, at once appeared on the stage. Mercandotti, too, was there with her inimitable bolero.”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> John Ebers (1875-1830), fue el administrador del King’s Theatre en el periodo de 1821 a 1827.

<sup>36</sup> Ebers John, *Seven Years of the King’s Theatre*, London W. H. Anisworth. Pp. 162,163.

–Yo era particularmente afortunado por estos tiempos en persuadir a M. Albert<sup>37</sup> para que creara un ballet, y me sentí orgulloso que primero sacara su hermoso; –*Cendrillon*” aquí, un ballet que después se presentaría en la Gran Ópera de París, con gran satisfacción para los parisienses. Cómo podía fallar el ballet, el trabajo de un artista como Albert, y la música del extraordinario español, Sor, quien es conocido por ser el más perfecto guitarrista en el mundo. Está próximo a publicar un trabajo en París, en la enseñanza de la guitarra, en el cual sus nociones son particularmente originales.

Este fue, quizá, de todos los ballets presentados en este teatro, el único en el cual se pudo visualizar la gran combinación de talentos, los bailarines de la primera parte de la temporada se habían ido, cuando los nuevos llegaron. –*Cendrillon*” construido por un esfuerzo en conjunto, y Albert, Noblet, lo hicieron. Anatole, y el Vestrises aparecieron en el escenario a la primera. Mercandotti<sup>38</sup>, también, presentándose con su inimitable bolero.”

El libro –*Seven Years of the King’s Theatre*” señala con precisión las óperas presentadas en el teatro en los años en que los ballets de Sor se estrenaron. En 1821 Sor presentó estos ballets, *La foire de Smyrne* y *Le Seigneur Génereux*, ese mismo año se presentaron las siguientes óperas:

- *La Gazza Lara de Rossini.*
- *Agnese de Paer.*
- *Tancredi de Rossini.*
- *La Clemenza di Tito de Rossini.*
- *Il Turco in Italia de Rossini.*
- *Il Don Giovanni de Mozart.*
- *Le Nozze di Figaro de Mozart.*

En 1822 Sor presentó el *Cendrillon*, éstas son las óperas que se presentaron ese mismo año.

- *Il Barone di Dolsheim de Pacini.*
- *Il Turco in Italia de Rossini.*
- *La Gazza Lara de Rossini.*

---

<sup>37</sup> Albert Decombe, el corógrafo de *Cendrillon*.

<sup>38</sup> María Mercandotti, bailarina española, estrella principal del ballet.

- *Pietro l'Eremita de Rossini.*
- *Otello de Rossini.*
- *Il Barbiere di Siviglia de Rossini*
- *Le Nozze di Figaro de Mozart.*
- *Il Don Giovanni de Mozart.*

En 1822 el nombre de Fernando Sor aparece en la lista de miembros honorables de la Real Academia de Música, los miembros honorables eran escogidos dentro de los más distinguidos músicos de Londres, otro dato que habla del aprecio hacia Sor y su importancia dentro del ambiente musical londinense.

Fernando Sor no solo se interesó en componer música para Ballet, también se interesó en las bailarinas, Félicité Hullin era el nombre de la bailarina con la que Sor tenía una relación amorosa-sentimental, el amor por ella queda de manifiesto cuando Sor se fue con Félicité Hullin a Moscú. Por razones de trabajo Félicité Hullin tuvo que salir de Londres para presentarse como primera bailarina en una compañía de Ballet en Moscú, así que Sor abandono todo (menos a su hija quien también viajo con ellos) por Félicité Hullin.

Sor salió de Londres en 1822 o a principios de 1823, rumbo a Moscú, en este viaje pasaron por las siguientes ciudades: París, Berlín, y Warsaw. En París la obra de *Cendrillon* estaba en ensayos, así que Sor decidió quedarse para ver la primera presentación el 3 de Marzo de 1823. En Berlín Sor logró arreglar que le publicaran algunas de sus obras, estas son del op.1 al 20, y en Leipzig logró que le publicara una serie de Arias italianas y su famoso op. 9. En Warsaw tuvo lugar un par de presentaciones en uno de los periódicos se menciona lo siguiente:

—Thursday 16 October 1823:

Next Monday Mr. Sor, a Spaniard, a guitar virtuoso, and a composer, will give a concert in the theatre hall of Saxon Palace. He will play the guitar and sing; and his eight-year-old daughter will also sing. Tickets can be obtained from Mr. Szowo at the Europa Hotel.”<sup>39</sup>

—Jueves 16 de Octubre de 1823:

---

<sup>39</sup> <sup>39</sup> Brian Jeffery, FERNANDO SOR COMPOSER AND GUITARIST, Tecla Editions, Preachers' Court, Charterhousen, London EC1M6AS, England, p. 81.

El próximo lunes el Sr. Sor, un español, guitarrista virtuoso, y compositor, va a ofrecer un concierto en la sala del Palacio de Saxon. Tocaré la guitarra y cantará, y su hija de ocho años de edad también cantará. Los boletos se pueden obtener con el Sr. Szowo en el Hotel Europa.”

De éste anuncio se puede constatar la aparente edad de la hija de Sor, si fuera cierta la edad mencionada por el periódico, la hija de Sor nació en el año 1815 en París o cuando recién había llegado a Londres, otra de las cosas importantes que se menciona, es que Sor compartió el escenario con su hija, otros textos que mencionan de la hija de Sor, dicen que aparte de cantar, tocaba el arpa y pintaba.

En Noviembre de 1823 Sor llegó a Moscú, a grandes rasgos estas fueron las actividades que desempeñó Sor en ese lugar:

- Enero y Febrero de 1824 el ballet *Cendrillon*.
- Diciembre de 1824 el ballet de *Alphonse et Léonore*.
- Conoció al Zar Alexander que se encontraba en el poder, y a la familia imperial para quienes tocó en St. Petersburg.
- Compuso una marcha para el funeral del Zar Alexander en 1826, marcha para instrumentos militares de la que no se conocen las partituras.
- Se presentó su nuevo ballet *Hercule et Omphale*,<sup>40</sup> para la coronación del nuevo Zar Nicholas.

Sor salió de Moscú rumbo a París en 1826 o a principios de 1827 donde permanecería por el resto de sus días. Cuando llegó a París se dedicó devotamente a la guitarra, dio clases, compuso y publicó gran variedad de obras (cuatro libros de estudios para guitarra, veinte dúos para guitarra, dieciocho obras para guitarra sola así como trabajos aislados para otros instrumentos y ballet), tuvo presentaciones públicas e inclusive publicó su *–Methode pour la Guitare–*.

Como concertista se presentó en 1827 en el *Ecole Royale de Musique* donde tocó la versión revisada de su famosa obra *–Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica de Mozart Op.9–*, el 9 de Enero de 1828 se presentó en la sala M. Dietz, en Abril tocó en la *Salle de la rue Chantreine*, en Julio de 1829 tocó con el guitarrista Aguado en el sala

---

<sup>40</sup> Según los conocedores de esta obra, la catalogan como su mejor trabajo musical, la obertura da la sensación de un estilo alemán por estar escrita en forma de fuga o estilo imitativo.

M. Dietz, en Marzo de 1830 tocó con Augute Panseron, en julio de 1930 tocó con Hummel,<sup>41</sup> en Febrero de 1832 tocó en un concierto a beneficio de Miró, en Marzo de 1831 y en Noviembre de 1835 tocó de nuevo a dúo con Aguado, y en Abril de 1838 Sor tocó a dúo con guitarrista Napoléon Coste.

Los comentarios de Fétis<sup>42</sup> a las interpretaciones de Sor ilustran la opinión de la crítica musical ante la guitarra y la música de este guitarrista y compositor. En 1830 tocó en un concierto con el cantante Auguste Panseron, y el comentario de Fétis fue el siguiente: –Sor toca la guitarra con una rara perfección. Es un lástima que una mente tan armoniosa haya empleado tanto ingenio y paciencia para vencer un instrumento ingrato.” Sobre el concierto a beneficio del pianista Miró celebrado el 15 de febrero de 1832, dice Fétis: –Sor ha encontrado efectos bellísimos en la guitarra, pero es un error que este artista de extraordinaria cultura musical no use sus facultades sobre un instrumento que ofrezca mayores posibilidades a su inspiración. Escuchando a Sor se reconoce un artista superior, pero ¿por qué toca la guitarra?”<sup>43</sup>

Un trágico suceso ocurrió para Fernando Sor, el 8 de junio de 1837 su hija falleció, Sor le compuso una misa en su honor, estos últimos años de vida de Sor cayó en una gran depresión, aunque se dice que pese a que vivía cómodamente en un aposento bien amueblado estaba sumergido en una amarga tristeza, en Marzo de 1839 enfermo, en una carta que escribió a la Reina de Francia comenta que ha estado enfermo por casi ocho meses, el problema de Sor era la garganta, tenía úlceras en que apenas y podía hablar, Sor finalmente falleció el 10 de julio de 1839.

### **El Catálogo de Sor.**

Durante el tiempo que vivó Sor en España de 1778 a 1813, no se publicó ninguna de sus obras, pero se sabe que compuso las siguientes obras:

- |  |          |
|--|----------|
| 1. <i>Minuet op. 11 no. 5.</i>                                 | Guitarra |
| 2. <i>Minuet y Allegretto op. 23 nos. 4 y 2.</i>               | Guitarra |
| 3. <i>Four minuets op. 11 no. 6.</i>                           | Guitarra |
| 4. <i>Air Varié op. 3.</i>                                     | Guitarra |
| 5. <i>Air Varié (tema de escala cromática).</i>                | Guitarra |
| 6. <i>Sonata prima conocida también como Gran solo op. 14.</i> | Guitarra |

<sup>41</sup> Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), compositor y virtuoso pianista austriaco.

<sup>42</sup> Francois-Joseph Fétis (1784-1871), musicólogo, compositor y crítico, se dice que fue él quien dio a Sor el sobre nombre de –el Beethoven de la Guitarra”

<sup>43</sup> Emilio Casares Rodicio, 2002, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores v. 9, Pp. 1171 y 1172.

|                                      |          |
|--------------------------------------|----------|
| 7. <i>Sonata seconda op. 15.</i>     | Guitarra |
| 8. <i>Thema varié op.20.</i>         | Guitarra |
| 9. <i>Fantasia op. 4.</i>            | Guitarra |
| 10. <i>Six Petites Pièces op. 5.</i> | Guitarra |
| 11. <i>Sonata op. 22.</i>            | Guitarra |
| 12. <i>Minuet op. 11 no 3.</i>       | Guitarra |
| 13. <i>Folies d'Espagne.</i>         | Guitarra |

En el periodo de 1813 a 1816 en París, compuso y/o publicó las siguientes obras, el editor fue Ignace Pleyel.

|   |          |
|---|----------|
| 1. <i>Six Petites Pièces op. 5.</i>     | Guitarra |
| 2. <i>Boléro de Société.</i>            | Guitarra |
| 3. <i>Marche Patriotique Espagnole.</i> | ?        |
| 4. <i>Fantasia op. 7.</i>               | Guitarra |

En el periodo de Londres de 1816 a 1823 Sor compuso y/o publicó las siguientes obras, varios son los editores de sus trabajos, se pueden citar Chappell, Rutter y McCarthy, Birchall, Ware y Evans, Clementi, Monzani y Hills, pero su principal editor en Londres fue R.H.I.<sup>44</sup>

|   |                 |
|---|-----------------|
| 1. <i>Tres Arias Italianas (primer juego).</i>                            | Piano y voz     |
| 2. <i>Tres Arias Italianas (segundo juego).</i>                           | Piano y voz     |
| 3. <i>Tres Arias Italianas (tercer juego).</i>                            | Piano y voz     |
| 4. <i>Tres Canos.</i>   | 3 voces y piano |
| 5. <i>Dúo sobre un aire nacionalista sueco.</i>                           | Piano dúo       |
| 6. <i>Tres Valses (primer juego).</i>                                     | Piano dúo       |
| 7. <i>Tres Valses (segundo juego).</i>                                    | Piano dúo       |
| 8. <i>Tres Arias Italianas (cuarto juego).</i>                            | Piano y voz     |
| 9. <i>Seis Divertimentos op. 8.</i>                                       | Guitarra        |
| 10. <i>Seis Valses (primer juego).</i>                                    | Piano           |
| 11. <i>Seis Valses (segundo juego).</i>                                   | Piano           |
| 12. <i>Improntum Dans le genre du Boléro.</i>                             | 2 voces y piano |
| 13. <i>Tres Valses (tercer juego).</i>                                    | Piano dúo       |
| 14. <i>Tres Valses (sexto juego).</i>                                     | Piano dúo       |
| 15. <i>Seis Divertimentos op. 13.</i>                                     | Guitarra        |
| 16. <i>Tres Arias Italianas (quinto juego).</i>                           | Piano y voz     |
| 17. <i>Tres Valses (quinto juego).</i>                                    | Piano dúo       |
| 18. <i>Tras Arias de Don Giovanni.</i>                                    | Guitarra y voz  |
| 19. <i>Tres Valses (cuarto juego).</i>                                    | Piano dúo       |
| 20. <i>Tres Arias Italianas (sexto juego).</i>                            | Piano y voz     |
| 21. <i>Tres Valses (séptimo juego).</i>                                   | Piano dúo       |
| 22. <i>Tres Arias Italianas (séptimo juego).</i>                          | Piano y voz     |
| 23. <i>Tres Arias Italianas (octavo juego).</i>                           | Piano y voz     |
| 24. <i>Le si cinga d'una spada, de la ópera Le Bizzarrie dell' Amore.</i> | Piano y voz     |
| 25. <i>Variaciones sobre un tema de Mozart de la Flauta Mágica op. 9.</i> | Guitarra        |
| 26. <i>Les Cuirassiers.</i>   | Piano           |
| 27. <i>Les Favorites.</i>   | Piano           |
| 28. <i>Tres Dúos Italianos (primer juego).</i>                            | 2 voces y piano |
| 29. <i>Tres Arias Italianas (noveno juego).</i>                           | Piano y voz     |
| 30. <i>Tres Arias Italianas (décimo juego).</i>                           | Piano y voz     |
| 31. <i>Les Choisis.</i>   | Piano solo      |

<sup>44</sup> Regent's Harmonic Institution.

|   |                 |
|---|-----------------|
| 32. <i>Tres Valses (primer juego) arreglo de Sor.</i>             | Piano dúo       |
| 33. <i>Tres Valses (segundo juego) arreglo de Sor.</i>            | Piano dúo       |
| 34. <i>Tres Valses (octavo juego).</i>                            | Piano dúo       |
| 35. <i>Tres Dúos Italianos.</i>                                   | 2 voces y piano |
| 36. <i>Farewell, for on Ovideo's towers, canción de Gil Blas.</i> | Piano y voz     |
| 37. <i>Should a pretty Spanish lass, canción de Gil Blas.</i>     | Piano y voz     |
| 38. <i>Cendrillon.</i>  | Piano           |
| 39. <i>Tres Valses (noveno juego).</i>                            | Piano dúo       |
| 40. <i>Tres Valses (décimo juego).</i>                            | Piano dúo       |
| 41. <i>Fantasia op. 7.</i>  | Guitarra        |
| 42. <i>Dúo Brillante.</i>   | Piano dúo       |

Pese a que Sor no se encontraba en París, muchas de sus obras se seguían publicando, sobre todo obras para guitarra, Meissonnier es el nombre del editor, y esta es la lista de los trabajos publicados de 1817 a 1822.

|   |           |
|---|-----------|
| 1. <i>Folies d'Espagne.</i>   | Guitarra  |
| 2. <i>Seis Valses (dos juegos).</i>                                 | Piano     |
| 3. <i>Fantaisie op. 4.</i>  | Guitarra  |
| 4. <i>Tema Variado op. 3.</i>                                       | Guitarra  |
| 5. <i>Six Divertissemens op. 1.</i>                                 | Guitarra  |
| 6. <i>Six Divertissemens op. 2.</i>                                 | Guitarra  |
| 7. <i>Six Petites pièces op. 5.</i>                                 | Guitarra  |
| 8. <i>Douze Etudes op. 6.</i>                                       | Guitarra  |
| 9. <i>Fantaisie op. 7.</i>  | Guitarra  |
| 10. <i>Sonate op. 15.</i>   | Guitarra  |
| 11. <i>Six Divertissemens op.8.</i>                                 | Guitarra  |
| 12. <i>Introduction et Variations sur un theme de Mozart op. 9.</i> | Guitarra  |
| 13. <i>Troisième Fantaisie op. 10.</i>                              | Guitarra  |
| 14. <i>Deux Thèmes Variés et Douze Menuets op. 11.</i>              | Guitarra  |
| 15. <i>Quatrième Fantaisie op. 12.</i>                              | Guitarra  |
| 16. <i>Quatrième Divertissement op. 13.</i>                         | Guitarra  |
| 17. <i>Gran Solo op. 14.</i>  | Guitarra  |
| 18. <i>Thème Varié op. 15.</i>                                      | Guitarra  |
| 19. <i>Seis Valses (dos juegos).</i>                                | Piano dúo |

En los años de 1826 y 1827 Meissonnier publicó los siguientes trabajos.

|  |          |
|--|----------|
| 1. <i>Cinquième Fantaisie op. 16.</i>  | Guitarra |
| 2. <i>Six Valtzes op. 17.</i>  | Guitarra |
| 3. <i>Six Valtzes op. 18.</i>  | Guitarra |
| 4. <i>Six Airs Choisis de l'Opera de Mozart Il Flauto Magico op. 19.</i>     | Guitarra |
| 5. <i>Introduction et Thème Varié op. 20.</i>                                | Guitarra |
| 6. <i>Marche tirée de Cendrillon.</i>  | Guitarra |
| 7. <i>Les Adieux! Sixième Fantaisie op. 21.</i>                              | Guitarra |
| 8. <i>Grande Sonate op. 22.</i>  | Guitarra |
| 9. <i>Cinquième Divertissement op. 23.</i>                                   | Guitarra |
| 10. <i>Variations Brillantes sur un Air Favori de Mozar op. 9.</i>           | Guitarra |
| 11. <i>Huit Petites Pièces op. 24.</i>                                       | Guitarra |
| 12. <i>Deuxième Grande Sonate op. 25.</i>                                    | Guitarra |
| 13. <i>Introduction et Variations sur l'Air: Que ne suis-je la fougère!.</i> | Guitarra |
| 14. <i>Introduction et Variations sur l'Air: Gentil Housard op. 27.</i>      | Guitarra |
| 15. <i>Introduction et Variations sur l'Air: Malbroug op. 28.</i>            | Guitarra |
| 16. <i>Douze Etudes op. 29.</i>  | Guitarra |

Cuando regreso de Moscú a París Sor cambió de editor, y publicó en 1828 los siguientes trabajos con su nuevo editor Pacini.

- |  |          |
|--|----------|
| 1. <i>7e Fantaisie op.30.</i>              | Guitarra |
| 2. <i>Vingt Quartre Lecons op. 31no 1.</i> | Guitarra |
| 3. <i>Vingt Quartre Lecons op. 31no 2.</i> | Guitarra |
| 4. <i>Six Petites Pièces op. 32.</i>       | Guitarra |
| 5. <i>Trois Pièces de Société op. 33.</i>  | Guitarra |

Además de las publicaciones listadas anteriormente, Pacini publico varios juegos de las Arias Italianas para piano y voz, compuestas en la estadía de Sor en Londres.

En los años de 1828 y 1839 Pcini publicó los doce dúos de guitarra que sor compuso en París.

- |   |              |
|---|--------------|
| 1. <i>L'Encouragement op. 34.</i>               | Guitarra dúo |
| 2. <i>Divertissement op. 38.</i>                | Guitarra dúo |
| 3. <i>Six Valses op.39.</i>                     | Guitarra dúo |
| 4. <i>Les Deux Amis op. 41.</i>                 | Guitarra dúo |
| 5. <i>Six Valses op.44.</i>                     | Guitarra dúo |
| 6. <i>Divertissement Militaire op. 49.</i>      | Guitarra dúo |
| 7. <i>Le Premier Pas vers moi op. 53.</i>       | Guitarra dúo |
| 8. <i>Fantaisie op. 54.</i>                     | Guitarra dúo |
| 9. <i>Trois Duos op. 55.</i>                    | Guitarra dúo |
| 10. <i>Trois Petits Divertissements op. 61.</i> | Guitarra dúo |
| 11. <i>Divertissements op. 62.</i>              | Guitarra dúo |
| 12. <i>Souvenir de Russie op. 63.</i>           | Guitarra dúo |

Su método de guitarra, *Méthode pour la Guitare*, par Ferdinand Sor, se publicó en 1830 aparentemente tuvo problemas para conseguir editor y terminó por publicarlo él mismo, posteriormente se hicieron traducciones al inglés y alemán.

Éste cuadro resume las obras para ballet en las que participó.

| Lugar y Año.                                   | Título.                               | Coreógrafo. | Partituras Existentes. |
|--|---------------------------------------|-------------|------------------------|
| Londres, 1821                                  | <i>La Foire de Simyrne.</i>           | d'Egville   | No                     |
| Londres, 1821                                  | <i>Le Seigneur Généreux.</i>          | Deshayes    | No                     |
| Londres, 1822;<br>París, 1823;<br>Moscú, 1825. | <i>Cendrillon.</i>                    | Albert      | Si                     |
| Londres, 1823.                                 | <i>Alphonse et Léonore au l'Amant</i> | Anatole     | No                     |

|                                |   |                 |    |
|--------------------------------|---|-----------------|----|
|                                | <i>Peintre.</i>                                   |                 |    |
| Berlín, 1823.                  | <i>A pas de danse.</i>                            | ?               | No |
| Potsdam 1823.                  | <i>A pas de danse.</i>                            | ?               | No |
| Moscú, 1824.                   | <i>Alphonse et Léonore au l'Amant Peintre.</i>    | Félicite Hullin | Si |
| Moscú, 1824.                   | <i>A pas de deux and a pas de trois.</i>          | ?               | No |
| Moscú, 1826                    | <i>Hercule et Omphale.</i>                        | Félicite Hullin | Si |
| París, 1827;<br>Londres, 1828. | <i>Le Sicilien ou l'Amour Peintre.</i>            | Anatole         | Si |
| Londres, 1828.                 | <i>Hassan et el Calife ou le Dormeur Eveillé.</i> | Anatole         | No |
| Londres, 1834.                 | <i>The Fair Siciliano.</i>                        | Albert          | No |
| Bruselas, 1845.                | <i>Arsène ou la Baguette Magique.</i>             | ?               | No |

Por último sus óperas (melodramas).

| <b>Lugar y Año.</b> | <b>Nombre.</b>                            | <b>Partituras<br/>Existentes.</b> |
|---------------------|---|-----------------------------------|
| Barcelona, 1797.    | <i>Il Telemaco nell'isoda di Calipso.</i> | Si                                |
| Barcelona, 1798.    | <i>Las preguntas de Morate.</i>           | No                                |
| Madrid, 1804.       | <i>Elvira la Porugesa</i>                 | No                                |

# Método para Guitarra de Fernando Sor

El método para guitarra de Fernando Sor fue publicado el diciembre de 1830 en París, escrito primeramente en francés y posteriormente traducido al idioma inglés y al alemán constituye una de las pocas fuentes primarias de este compositor, el objeto de este apartado no es precisamente hacer una revisión y traducción completa del método, solo ver los siguientes aspectos, la posición de la guitarra, y el uso de las uñas, temas relevantes, sobre todo de la manera de tocar de Sor.

Pero lo primero que me gustaría presentar de su método es la introducción, la cual es un pequeño espacio en el que Sor plasma reflexiones sobre su manera de tocar, de componer, sobre su metodología, además de verter alguna que otra crítica. Debo advertir que el texto por momentos puede ser confuso, no sé si Sor carecía de habilidades de escritura y redacción o la traducción hecha al inglés de su método es muy defectuosa.

## **Introduction.**

In writing a method, I would be understood to speak of that only which my reflections and experience have made me establish to regulate my own play. If certain precepts are in contradiction to the practice heretofore adopted by guitarists who, through blind submission, and a religious respect for their masters, have followed their maxims without examining the foundation of them, it would be wrong to suppose in me a spirit of opposition. I have exalted no maxim into a principle, till after a due consideration of the motives for so doing; I establish nothing by authority nor by caprice; and I merely indicate the route which I have followed in order to produce results from the guitar which have obtained for me the approbation of harmonists, people the most difficult to satisfy and to dazzle in regard to music. I do not believe that my compositions for this instrument can be executed on different principles; I write therefore only for those who, believing the execution to be almost unattainable, have the goodness to consider me as a phenomenon, whilst I possess no greater means than another person Music, reasoning, and the preference which I give in general to results before a display of difficulty,

constitute my whole secret. Their astonishment arises only from the manner in which they consider the guitar: while they say that this instrument is principally intended for accompaniment, classing it therefore among the instruments of harmony, they always begin by treating it as an instrument of melody; for their first lessons are always scales, to which they accustom the fingering. This fingering habituating them from the first to employ all the powers of the left hand for the melody, causes them to experience great difficulties when it becomes requisite to add a correct base, unless it be afforded by the open strings and still much greater difficulties when one or two intermediate parts are to be added besides. For them the fingering in this case is only a continual deviation from the rules which habit has established as a law; and to this let us add the inconveniency of finding themselves without the least support for the guitar, because being obliged to place the whole hand on the strings to make a chord, they cannot of course leave one half behind the neck, as they do for supporting it. It is therefore quite natural that, by extending results to which not only their fingering has no tendency, but from which it misleads them, I am gratified with the title of extraordinary; and that persons, who have never heard me, say it is impossible that I can play all that I write; but in reality I am far from being a wonder. I love music, I feel it: the study of harmony and counterpoint having familiarized me with the progression and nature of chords and their inversions, with the manner of throwing the melody or air into the base or into one of the intermediate parts, of increasing the number of notes of one or two parts, whilst the others continue their slower progression, I have required things of this kind from the instrument, and I have found that it yields them better than a continual jumble of semi and demisemi-quavers, in diatonic and chromatic scales.

At first I took up this instrument merely as an instrument of accompaniment; but, from the age of sixteen years, I was shocked to hear it said by those who professed to have but little talent, " I only play to accompany". I knew that a good accompaniment supposes in the first place a good base, chords adapted to it, and movements as much as possible approximating those of an orchestral score or those of a pianoforte; things which, in my opinion, afforded a much greater proof of mastery on the instrument than all those sonatas which I heard with long violin passages, without harmony or even devoid of base, excepting the base found on the open strings. Hence I concluded that there were no masters for me, and I was confirmed in the idea that what was taken for mastery on the instrument was the very cause preventing its attainment. By dint of

playing accompaniment, I found myself in possession of a stock of positions; and as I knew what chord or what inversion I played, its contexture and derivation, in what part the fundamental base was found, and what ought to be the progression of every part for the resolution or transition about to be made, I found myself prepared to establish a complete system of harmony on this instrument: this system was, it might be said, telegraphic; for every position of my four fingers representing a chord, I found myself in a situation to see a figured base, and, without taking up the guitar, to indicate the harmonic progression by the configurations alone.

In accompanying airs of Italian operas, I frequently met with little melodious passages in some instrumental part, and by endeavouring to execute them on the guitar, I found that the fingering which I employed for harmony was the basis of that which I found necessary for the melody, and that the latter should be almost entirely dependant on the former. Success having completely crowned my wishes, I wrote a few pieces, with little consideration I admit, which, however prepared the route that circumstances obliged me to follow, and which I have only had to examine severely in order to correct my manner of writing since I have become a professor. Several of these pieces would have never been exposed to the public, had I been consulted; but some persons who had copies (most of them incorrect) communicated them to the editor, who, doing far to much honour to my talents, seized with pleasure every thing that bore my name. However, since they are published, they may serve to prove how many useful reflections I have made since, if compared with my twenty-four lessons and my twenty-four studies: these reflections I am now about to communicate and explain to the reader. By examining them, he will be able to judge whether they are as useful as I think them, or whether I am blind on the subject. Far from pretending to affect a modesty which might appear liable to suspicion, I confess having been recently convinced by experience that he who should tell me that *there are some things which how just soever they may appear in theory, are not so by any means in practice* would find this observation disproved by Miss Wainwright, a young English Lady, whose accurate reasoning, readiness of apprehension, the conviction that my precepts were the only ones that could enable her to obtain from the guitar the desired effects, and the little application that her other studies and the claims of society allowed her, produced a result so flattering to me, that in twenty-five lessons she played perfectly the six little pieces that I have dedicated to her, and understood all my twenty-four lessons so well as no longer to require any

person to enable her to discover the best fingering of all imaginable positions: her figure and her hands are so placed as to serve as a model. It is true that she likes to find reasons for everything she does, and that I have never had a pupil possessing so good a way of studying nor so analytical a mind.

Without doubt I shall be told that the reasons which I give for having established my precepts require for their comprehension other knowledge than that of music, and that the present work is unsuited to an amateur whose object is not the deep study of an instrument which, according to general opinion, requires a great deal of time and labour. That remark may appear at first view to be just; but on reflection it will be found of no force. An amateur is he who takes up the study of the instrument as a relaxation from his serious occupations. He has therefore learnt other things, he must have reasoned; his education has initiated him in the elements of the sciences of which the knowledge was indispensable to him; he should love reason and prefer it to authority; he ought therefore to comprehend me better than he who has employed his whole time in studying music. As to professors, I do not pretend to give them lessons; and those who may not be able to comprehend me will never say so; for the Royal Library having its doors open, and the Encyclopedia being at the command of any who wish to consult it, even if my work did not deserve the trouble, they would always take a step interesting to their self-love and from which they would derive real advantage for the future.

**Introducción.** (Trad. José Quiñones Nava)

Al escribir un método, se me comprendería al hablar solo de aquellas reflexiones y experiencias que me han servido para establecer mi propia y regular forma de tocar. Si ciertos preceptos están en contradicción con la práctica hasta este momento adoptada por los guitarristas quienes, a través de una ciega sumisión, y un religioso respeto por el maestro, han seguido sus conocimientos más elevados sin examinar los fundamentos de dichos conocimientos, podría ser un error suponer en mí un espíritu de competencia. Yo no he elevado ningún conocimiento como principio, después de una debida consideración de los motivos para hacerlo; yo no establezco nada por autoridad o por capricho; yo simplemente indico la ruta la cual yo he seguido para producir los resultados en la guitarra de los cuales he obtenido el visto bueno en armonía de las personas más difíciles de satisfacer y de deslumbrar en el ámbito musical. Yo no creo que mis composiciones para este instrumento puedan ser ejecutadas con diferentes

principios; yo escribo por lo tanto sólo para aquellos que, creen en la ejecución como algo casi inalcanzable, ten la bondad de considerarme como un fenómeno, mientras que yo no poseo mejores medios que alguna otra persona. Música, resonancia, y la preferencia que le doy en general al resultado antes de exponer la dificultad, constituyen todo mi secreto. Su asombro surge solo de la manera en que consideran a la guitarra: mientras ellos digan que este instrumento esta principalmente destinado para el acompañamiento, catalogándolo por consiguiente dentro de los instrumentos armónicos, ellos siempre empiezan tratándolo como instrumento melódico; para su primera lección siempre hay escalas, para lo cual se acostumbran a la digitación. Esta digitación los acostumbra desde el principio a emplear todos los poderes de la mano izquierda para la melodía, causándoles una experiencia de dificultad cuando se necesita agregar una correcta base, al menos que sea resuelto con cuerdas al aire, y se vuelve más difícil cuando una o dos partes intermedias son agregadas. Para ellos el digitar en este caso es solamente una continua desviación de las reglas las cuales se han establecido por el hábito como leyes; y además agreguemos el inconveniente de que ellos no cuentan con el más mínimo soporte en la guitarra, porque al estar obligado a poner toda la mano en las cuerdas para hacer un acorde, ellos por supuesto que no pueden dejar una mitad en el diapasón, como lo hacen para apoyarse. Es por consiguiente y completamente natural que, manifestar los resultados para los cuales no solo sus digitaciones no tienen esas tendencias, pero de los cuales se engañan, yo estoy complacido con el título de excepcional; y esas personas, que nunca me han escuchado, dicen que es imposible que yo toque todo lo que he escrito; pero en realidad yo estoy lejos de ser un milagro. Yo amo la música, la siento: los estudios de armonía y contrapunto me han familiarizado con la evolución y naturaleza de los acordes y sus inversiones, con la manera de ir haciendo una melodía o aria con una base o con una de las partes medias, de incrementar el número de de notas de una o dos partes, mientras las otras continúan con su lento progreso, yo he requerido de este tipo de cosas para el instrumento, y he encontrado que esto produce algo mejor que un continuo embrollo de octavos o dieciseisavos, en escalas diatónicas y cromáticas.

En una primera instancia yo tomo a este instrumento de una manera errónea como instrumento de acompañamiento; pero, a la edad de dieciséis años, yo estaba horrorizado cuando escuché decir por quienes profesan tener un poco de talento, “que yo solo toco para acompañar”. Yo sabía que un buen acompañamiento supone en primer

lugar un buena base, acordes adaptados a eso, y movimientos aproximados tanto como se pueda a los de una partitura de orquesta, o a los de un pianoforte; cosas que en mi opinión, proporcionan una mayor prueba de maestría en el instrumento que todas esas *sonatas* que escuche con pasajes largos de violín, sin armonía o carentes de base, exceptuando por las cuerdas al aire. Por consiguiente yo concluí que no había maestro para mí, y yo estaba afianzado en la idea de que, lo que habían tomado de maestría en el instrumento era la causa que impedía sus logros. Por forzarme a tocar el acompañamiento, me encontré en posesión de una provisión de posiciones; ya sabía que acorde o que inversión tocar, su contexto y derivación, en que parte la base fundamental se encontraba, y cual debería de ser la progresión en cada parte para la resolución o transición que deba de ser, me encontré preparado para establecer un completo sistema de armonía en el instrumento: este sistema fue, debería de ser dicho, de manera telegráfica; para cada posición de mis cuatro dedos representan un acorde, me encontré en la situación de ver la figura de la base, y sin tomar la guitarra, indicar la progresión armonía solamente por la configuración.

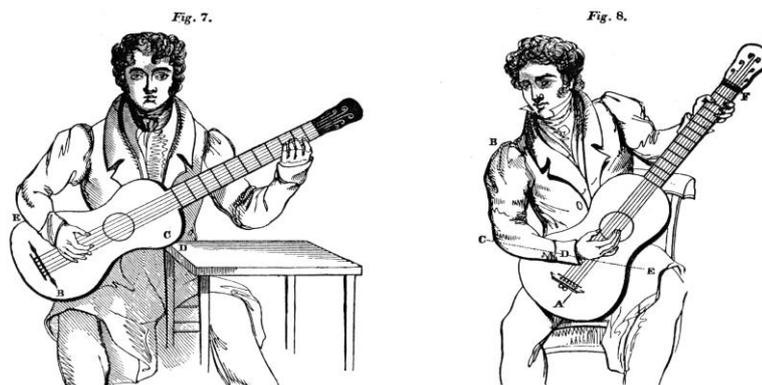
Acompañando arias de ópera italiana, con frecuencia me topé con pequeños pasajes melódicos instrumentales, e intenté tocarlas con la guitarra, descubrí que la digitación que empleaba para la armonía era la base necesaria para la melodía, y que la letra debería de ser dependiente de la primera. El éxito había coronado completamente mis deseos, escribí algunas piezas, con pequeñas consideraciones lo admito, las cuales sin embargo prepararon la ruta que las circunstancias me llevaron a seguir, y las cuales tuve que examinar severamente con la pretensión de corregir la manera de escritura desde que me convertí en profesor. Muchas de esas piezas pudieron no estar expuestas al público, yo lo he consultado; pero algunas personas que tenían copias (la mayoría de ellas erróneas) se las comunicaron al editor, quien, haciendo honor a mis talentos, tomo con placer todo lo que llevara mi nombre. Sin embargo, desde que se publicaron, sirvieron para probar muchas reflexiones útiles que he hecho desde entonces, si comparamos mis veinticuatro lecciones y mis veinticuatro estudios: estas reflexiones las voy a comunicar y explicar al lector. Al examinarlas, él será capaz de juzgar si son útiles como yo creo que son o si soy de poca visión en el tema. Lejos de pretender conmovier a la modestia que puede ser la responsable de desconfianza, confieso haber sido convencido por alguien y por mi propia experiencia que me dijo *hay algunas cosas que parecen tener solución solo en la teoría y no por medio de la práctica* esta

observación puede ser rebatida por Miss Wainwright, una joven dama inglesa, que certero razonamiento, listo para la comprensión, la convicción de que mis preceptos eran los únicos que podían permitirle obtener los efectos deseados en la guitarra, y la pequeña aplicación que sus estudiantes y la reivindicación de la sociedad le permitía, producir un resultado favorecedor hacia mí, que en las veinticinco lecciones que ella tocó perfeccionados con las seis pequeñas piezas que le he dedicado, y entendió todas mis veinticuatro lecciones también que no requirió a ninguna otra persona para poder descubrir la mejor digitación de todas las posiciones imaginables: su figura y sus manos son colocadas para servir como modelo. Es cierto que a ella le gusta encontrar razones para cada cosa que ella hace, y que yo nunca tuve un estudiante que poseyera una buena manera de estudiar ni tampoco una mente tan analítica.

Sin duda yo debería decir las razones que sirven de base y comprensión para el establecimiento de mis preceptos más allá de los conocimientos musicales, y que el presente trabajo no está diseñado para los principiantes quienes no tienen como objetivo el profundo estudio del instrumento, que de acuerdo con opiniones generales, requiere de gran labor y mucho tiempo de estudio. La observación puede parecer en primera vista como justa; pero en la reflexión puede ser encontrada como no forzosa. Un principiante es quien toma el estudio del instrumento en una forma de relajación de sus serias ocupaciones. Sin embargo aprendió conocimiento que fue indispensable para él; él podría amar la razón y preferir la autoridad; por lo tanto debería comprenderme mejor que quien ha empleado toda su vida en la música. Como profesor, no pretendo darles lecciones; y esos que no sean capaces de comprenderme nunca lo dirán, la Real Librería teniendo sus puertas abiertas, y la Enciclopedia estando a la orden de quienes dese consultarla, inclusive si mi trabajo si no estuviera en contratiempos, ellos podrían siempre estar a un paso, interesados en su propio amor y del cual podría derivar de una real ventaja del futuro.

### **Posición de la guitarra.**

En lo que respecta a la posición de la guitarra Sor recomienda que el doceavo traste debe de ser opuesto al cuerpo, los hombros deben de mantenerse rectos como en la *figura 7* y no como en la *figura 8* donde él considera que es una posición no natural del cuerpo, la guitarra se apoya en la rodilla de la pierna izquierda elevada por un banquillo, que ha sustituido por una mesa la cual le sirve según él como mejor punto de apoyo.



Dionisio Aguado quien fuera amigo de Sor dice, que estuvo trabajando durante ocho años en una manera de fijar la guitarra, lo cual consiguió con un mecanismo que inventó el cual llamó trípode o máquina de Aguado, la cual la describe como un mecanismo cómodo que da a la guitarra, sea cual fuese su construcción y figura todos los grados de inclinación que puede desear el ejecutante para colocar la guitarra a su gusto.

### Dionisio Aguado y su Trípode.



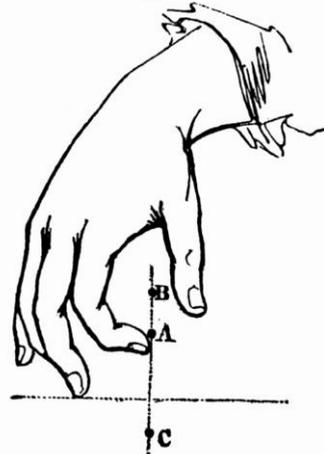
En lo que respecta a la mano derecha Sor establece como regla lo siguiente:

—Therefore establish as a rule of my fingering, for the right hand, to employ commonly only the three fingers touched by the line A B, and use the fourth only for playing a chord in four parts....”

—Yo sin embargo establezco como regla de mis digitaciones, para la mano derecha, el uso común solo de tres dedos tocados por la línea A B (esos dedos son el pulgar, el índice, y el medio), y uso el cuarto dedo (anular) para tocar acordes en cuatro partes.....”

En la manera de colocar los dedos para tocar las cuerdas Sor indica que se le debe de dar a los dedos la forma de ganchos como en la *figura 17*, y el acto de tocar la cuerda debe de ser en dirección del punto B de la citada figura.

**Fig. 17.**



Una cosa que llama la atención es el hecho de que Sor no usaba uñas para tocar la guitarra, de hecho recomienda no usar las uñas como se muestra en las siguientes citas.

—Never in my life have I heard a guitarist whose playing was supportable, if he played with the nails. The nails can produce but very few gradations in the quality of the sound: the piano passages can never be singing, nor the fortes sufficiently full. Their performance is, to mine, what the harpsichord was in comparison to the pianoforte—the piano passages were always jingling, and, in the fortes, the noise of the keys predominated over the sound of the wires.”

—Nunca en mi vida he escuchado a guitarrista que toque aceptablemente, si toca con las uñas. Las uñas pueden producir unas pequeñas gradaciones en la calidad del sonido: los

pasajes tocados *piano* nunca se pueden ser cantados, ni tampoco los *forte* suficientemente llenos. Sus ejecuciones son, para mí, lo que el clavecín era en comparación con el pianoforte los pasajes tocados *piano* son siempre como tintineo, y, en los *forte*, el ruido de la llaves predomina sobre el sonido del alambre.”

–Mr. Aguado had justice done him: he acquired a certain celebrity, which his excessive modesty induced him to think of very little importance. It was at that time that I became acquainted with him. He no sooner heard some of my pieces than he studied them, and even asked my opinion of his playing; but too young myself, to think of openly blaming the way of teaching of a master of his reputation, I but slightly pointed out the inconvenience of the nails, especially as my music was then far less removed from the fingering of guitarists in general than it is at present, and, by taking a little more pains, he succeeded in playing all the notes very distinctly; and if the nails did not allow him to give the same expression as I did, he gave one peculiar to himself, which injured nothing. It was only after many years that we met again, and he then confessed to me that, if he were to begin again, he would play without using the nails.”

–Mr Aguado se ha hecho justicia: ha adquirido una cierta reputación, su excesiva modestia lo indujo a pensar en pequeñas cosas importantes. Fue en el tiempo en el que yo fui comparado con él. Él no había escuchado con prontitud algunas de mis piezas, que más tarde estudiaría, he inclusive me pidió una opinión sobre su forma de tocar, yo era muy joven, para pensar abiertamente en la culpabilidad, en la manera de enseñar de un maestro y de su reputación, pero pude ligeramente señalar la inconveniencia de las uñas, especialmente con mi música que fue finalmente apartada de los dedos de los guitarristas en general como es actualmente, por hablar de otras pequeñas molestias, Él fue exitoso en tocar todas las notas con claridad, pero las uñas no le permitieron darle la misma expresión como yo lo hago, él le dio una expresión particular, de la que a nadie ofendió. Fue después de muchos años que nos encontramos de nuevo, y él me confeso que, si tuviera que empezar de nuevo, el tocaría sin usar uñas.”

Dionisio Aguado señala en su método lo siguiente con respecto al uso de las uñas:

–Cada cuerda ofrece variedad en la calidad del sonido, según el modo con que los dedos de la mano derecha la pulsán, y esta variedad es mayor si se tocan con las uñas.”

—La mano derecha puede pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos solamente, o primero con ellas y después con la parte de uña que sobresale de la superficie de la yema.”

—Considero perfectible tocar con uñas para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeja al de ningún otro instrumento. A mi entender la guitarra tiene un carácter particular: es dulce, armoniosa, melancólica; algunas veces llega a ser majestuosa, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano, pero en cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones que hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión.

Para producir mejor estos efectos prefiero tocar con uñas porque, bien usadas, el sonido que resulta es limpio, metálico y dulce, pero es necesario entender que no solo con ellas solas se pulsan las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Estas uñas no deben ser de calidad muy dura; se han de cortar de manera que formen una figura ovalada y han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas se entorpece la agilidad, porque tardaría mucho tiempo en salir la cuerda de la uña, y también hay el inconveniente de ofrecer menos seguridad en la pulsación.”

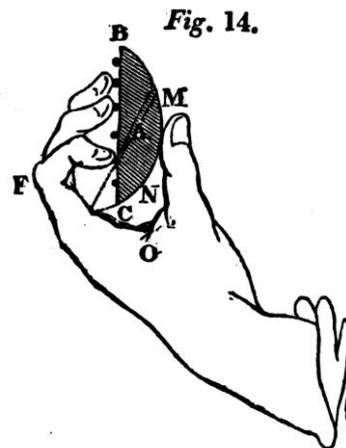
Como se puede apreciar tanto Sor como Aguado se pronuncian de forma diferente en lo que respecta al uso de las uñas, en la actualidad la uña en la ejecución del instrumento es de uso generalizado, no creo que exista profesor en la Escuela Nacional de Música que no promueva su uso, y la gran mayoría de los métodos contemporáneos de enseñanza del instrumento tienen un apartado o sino un capítulo completo sobre el uso, forma y cuidados de las uñas. Parece extraño y a la vez intrigante que Sor no hiciera uso de las uñas, porque a mí parecer son de mucha ayuda.

Para la mano izquierda Sor menciona que no es correcto colocar el dedo pulgar y la mano como en la *figura 12* porque se necesita de grandes esfuerzos para pisar en la primera cuerda y además el dedo no pisa perpendicular a la cuerda, después de experimentar Sor llega a un principio para colocar la mano izquierda como lo muestra la *figura 14*.

**Fig. 12. Left hand.**

–This experiment induced me to establish it as a principle to place the thumb always at half the width of the neck.”

–Este experimento me indujo a establecer como un principio el poner el dedo pulgar siempre en la mitad del ancho diapasón.”



En general el método de Sor abarca muchos temas de forma muy detallada y complicada de entender (en la conclusión del método, él mismo acepta parcialmente lo poco claro de las explicaciones), desde aspectos técnicos en lo que se refiere a la construcción de la guitarra que él considera importantes, hasta aplicación y teoría de las terceras y sextas, *el bajo de Alberti*, la digitación de la mano izquierda en una melodía, el sonido de los armónicos, acompañamientos para el pianoforte etcétera.

Me gustaría concluir este apartado sobre *el método de Sor* con los doce principios generales máximos que pone Sor como parte de la conclusión al final del método.

1.-To regard the effect of the music more than the praise as to skill as a performer.

1.- Considerar más el efecto de la música que las elogiosas habilidades del ejecutante.

2.-To require more from skill than from strength.

2.-Requerir más de las habilidades o destrezas que de la fuerza.

3.-To be sparing of the operations called barring.

3.-Ser cuidadoso con las operaciones llamadas *cejilla*.

4.-To consider fingering as an art, having for its object to make me find the notes I want, within reach of the fingers that are to produce them, without the continual necessity of making deviations for the purpose of seeking them.

4.-Considerar el digitar como un arte, teniendo por objetivo hacerme encontrar las notas que quiero, al alcance de los dedos que van a producirlo, sin la necesidad continua de desviaciones con el propósito de buscarlas.

5.-Never to make any ostentation of difficulty in my playing, for by doing so, I should render difficult what is the least so.

5.-Nunca hacer nada de alarde de la dificultad cuando se toca, para hacer eso, yo haré que lo difícil sea lo menos posible.

6.-Never to give work to the weakest fingers, whilst the strongest are doing nothing.

6.- Nunca darle trabajo a los dedos más débiles, mientras que los fuertes no hacen nada.

7.-Not to fall into a too common error, which proceeds from very accurate reasoning in regard to the pianoforte, but is very ill applied to the guitar, namely, not to hold a finger down longer than the duration of the note which it is to produce. As long as the finger presses down the key of the pianoforte, it allows the wires to continue in vibration, and the sound, blending with that of another key, would produce an effect incompatible with purity of performance; but two or three consecutive notes being made on the same string of the guitar, if their progression be ascending, the second damps and terminates the sound of the first, and the third that of the second.

7.-No caigas en el error común, que se deriva del exacto razonamiento del pianoforte, pero es muy enfermizo aplicado en la guitarra, no pisar con el dedo más tiempo la duración de la nota, tanto como el dedo presiona la tecla en el pianoforte, permite a la cuerda seguir vibrando, y el sonido, mezclado con otra nota, puede producir un efecto incomparable con la pureza de la ejecución; pero dos o tres notas consecutivas tocadas

en la misma cuerda de la guitarra, si la progresión es ascendente, la segunda sofoca y termina el sonido de la primera y la tercera hace lo mismo con la segunda.

8.-To avoid a lateral motion which some guitarists think graceful, namely, to leave the parallel direction between the line formed by the ends of the fingers and the line of the strings.

8.-Evita un movimiento lateral que algunos guitarristas creen gracioso, permite el sentido paralelo entre la línea formada por el final de los dedos y la línea de las cuerdas.

9.-When it is a question of a great distance in the width of the finger-board, and the little finger holds one of the extremities, to take the other extremity with the longest finger.

9.-Cuando está en cuestión una gran distancia en el ancho diapasón, y el pequeño dedo se mantiene en una nota en un extremo, toma el otro extremo con el dedo más largo.

10.-When a difficulty of position occurs, to consult the least inconvenient situation for the weakest finger, and to lay the task on the stronger.

10.-Cuando una difícil posición ocurra, consulta la situación menos inconveniente para los dedos más débiles, y toma la tarea de fortalecerlos.

11.-When it is necessary to give to the line of the ends of the fingers a direction parallel to the fret instead of the string, to make this change depend rather on the position of the elbow than on the motion of the wrist.

11.-Cuando es necesario dar a los dedos una dirección paralela a los trastes en lugar de las cuerdas, para hacer este cambio depende de la posición del codo y no del movimiento en la cuerda.

12.-To hold reasoning for a great deal, and routine -for nothing.

12.-Agárrate mucho al razonamiento y nada a la rutina.

# La Revolución Francesa.

La vida de Fernando Sor se desarrolló y se vio profundamente influenciada por la revolución francesa, dicha revolución iniciada en Francia en 1789, acarrió el derrocamiento de la monarquía y la proclamación de los derechos del hombre.

—La Revolución Francesa ha sido uno de los acontecimientos más importantes de la historia. Las transformaciones que aportó, muchas veces irreversibles, hacen que se pueda considerar como el acontecimiento que abre las puertas al mundo contemporáneo. Significó, también, el inicio de una serie de revoluciones políticas (revoluciones burguesas) que iban a cambiar radicalmente la estructura política y social del Antiguo Régimen.”<sup>45</sup>

A partir de 1770, el desequilibrio se acentuó. Los precios y los salarios, que subían desde hacía unos cuarenta años, sufrieron alzas o bajas excesivas y discordantes, que acrecentaron la miseria de las masas; al esplendor del reinado de Luis XV.

—Los filósofos propusieron soluciones al malestar social. Favorecidas por la creación de sociedades ilustradas (logias masónicas, sociedades de agricultura o gabinetes de lectura), sus ideas (las luces), se propagaron muy rápidamente al ritmo de las dificultades. Las obras de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot y la Enciclopedia se extendieron por todo el occidente y penetraron hasta Rusia.”<sup>46</sup>

La Revolución no fue algo inesperado ni casual, una serie de factores-causas habían ido preparando su camino. Un primer factor fue la serie de ideas (difundidas lenta, pero eficazmente) que había ido minando las bases del sistema político existente, la monarquía absoluta, basado en el origen divino del poder real.

- El inglés J. Locke había rebatido esta procedencia del poder.
- Montesquieu había expuesto la necesidad de que el poder fuera dividido en tres.
- Rousseau se había atrevido a escribir sobre la inalienable soberanía del pueblo.
- Voltaire había pregonado la necesidad de afrontar la realidad con un espíritu crítico.

---

<sup>45</sup> Lorenzo Portillo Sisniega, Magna Enciclopedia Universal, Duran-Carroggio V.30 p. 9108.

<sup>46</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 19 p. 9405.

- La enciclopedia divulgaba ideas de renovación y modernidad.

—Ya Barnave<sup>47</sup>, en una *Introducción a la Revolución francesa*, redactada en 1792, consideraba que la revolución de Francia solo era la cúspide de una revolución europea producida por el enriquecimiento de la burguesía, gracias al comercio oceánico; esta aspiró desde este momento al control del poder, hasta entonces monopolizado por la aristocracia.”<sup>48</sup>

Un segundo factor que contribuyó a acelerar la llegada de la Revolución fue la existencia de graves problemas económicos en la hacienda francesa. El enorme crecimiento del déficit del estado (los gastos superaban regularmente a los ingresos) llevo a Francia a una crisis financiera de difícil solución. El rey, Luis XVI, acudió a varias personalidades que, con matices, coincidieron en señalar que la solución definitiva al problema pasaba por la extensión de los impuestos a las clases sociales privilegiadas (nobleza y clero), atacando así uno de sus más estimados privilegios; la exención fiscal.

Estos proyectos provocaron un gran descontento entre la nobleza y el clero. A este descontento habría que añadir el malestar de las clases populares urbanas, cada vez más crispadas por la subida de los precios, y el de los campesinos (más del 80% de la población, la mayoría no propietarios de las tierras que cultivaban), amenazados por la posibilidad de malas cosechas y agobiados por los impuestos reales, nobiliarios y eclesiásticos. La burguesía, también frustrada, pretendía una nueva política fiscal y el acceso al poder político, hasta el momento monopolizado por los privilegiados. He aquí un tercer factor que llevaría a la Revolución: el descontento social generalizado, que quedaría plasmado en los numerosos *Cuadernos de Quejas* redactados a comienzos del proceso revolucionario.

Ante la resistencia de los privilegiados a pagar impuestos (revuelta aristocrática), Luis XVI no tuvo más remedio que acceder a su petición de convocar los Estados Generales (que no se juntaban desde 1614) para tratar el tema fiscal. Se reunieron en mayo de 1789. Desde el primer momento, se planteó la forma de voto. Las dos clases sociales privilegiadas (nobleza y clero) querían votar por estamento, con lo que siempre podían

---

<sup>47</sup> Antoine-Pierre-Joseph-Marie Barnave, (1761-1793) abogado y diputado del tercer estado.

<sup>48</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 19 p. 9405.

hacer prevalecer sus intereses. Los no privilegiados (tercer estado) pretendían votar por individuos para imponer su mayoría numérica.

En medio de fuertes tensiones, el tercer estado, a propuesta de Sièyes, se declaró representante de toda la nación. Buena parte del clero y algunos nobles se unieron al tercer estado. El día 20 de junio de 1789, los componentes de esta Asamblea, al encontrar cerrado su local, se dirigieron a un frontón donde juraron no separarse hasta aprobar una Constitución (Juramento del Juego de Pelota), pocos días después (9 de julio) se-declararon en Asamblea Nacional Constituyente, en la que se eligieron 1139 diputados: 270 en representación de la nobleza, 291 en la del clero y 578 en la del «tercer estado», es decir, de la burguesía, que de esta manera tomaba un papel preponderante en las votaciones de la Asamblea. Este ascenso democrático hizo que el rey intentara un golpe de fuerza contra esa institución, para lo cual, después de destituir a Necker, su ministro de Estado, concentro 20,000 soldados en torno a Paris. A la amenaza de la corte contra los derechos de la burguesía, respondieron los artesanos. El 14 de julio el pueblo de Paris, espoleado por la carestía y el hambre, se lanzó a la calle y tomó la Bastilla, una anticuada fortaleza en la que no encontró las municiones que buscaba para dotar a la Guardia Nacional que se estaba creando. Este acto fue presentado como el asalto a uno de los símbolos del absolutismo monárquico y de la opresión feudal.

Tradicionalmente, la historiográfica ha distinguido varias etapas en la Revolución. Las primeras (hasta 1794) corresponden a una radicalización creciente del proceso revolucionario, a la vez que el control de la situación pasa de la burguesía a los elementos populares (fase ascendente). En las siguientes etapas, la Revolución adquiere unos tintes más moderados al recuperar la burguesía el papel protagonista (fase descendente).

La primera etapa se corresponde con la Asamblea Nacional Constituyente (julio 1789-septiembre 1791). A pesar de las enormes dificultades existentes, la *burguesía girondina*, que controlaba la Asamblea, desarrollo una enorme y variada actividad que transformo Francia:

- Se abolió el régimen feudal y el diezmo.
- Se aprobó una Declaración de Derechos que recogía la igualdad ante la ley.

- La soberanía nacional.
- La división de poderes.
- El derecho a la libertad y a la propiedad.
- Se adoptaron disposiciones dentro del más puro liberalismo económico (abolición de los gremios, liberalización de la producción y el comercio, etc.).
- Se inició la laicización del estado con la constitución civil del clero; se introdujo un nuevo sistema fiscal y se promulgo la Constitución de 1791, que instauraba la Monarquía constitucional como forma de gobierno.

–Karl Marx hizo un razonamiento análogo; Una de las causas fundamentales de la revolución reside, pues, en la estructura de la sociedad occidental a fines del siglo XVIII, a la debilitación del régimen feudal y al acceso a la propiedad territorial de la burguesía y de una proporción bastante importante del campesinado. Además, con el auge del comercio, una verdadera revolución industrial empezó en 1770. La burguesía, que fue la principal beneficiaria, acrecentó su riqueza, y, por lo tanto, deseo con más motivos el poder.”<sup>49</sup>

Estas actuaciones, de claro signo burgués, despertaron la oposición de los antiguos estamentos privilegiados y del rey, quien, a fines de 1790, decidió huir de Francia, lo que puso en práctica el 20-21 de junio siguiente, pero fue reconocido y detenido en Varennes, antes de cruzar la frontera, por comisarios de la Asamblea que le devolvieron a Paris. Desde este momento, el rey, cada vez más desacreditado, apareció como culpable para muchos sectores sociales. Unos meses más tarde, fue obligado a prestar juramento a la nueva Constitución, que había ya abolido el régimen feudal y sus privilegios y redactado la Declaración de los Derechos del Hombre.

La Asamblea Legislativa (septiembre 1791-agosto 1792) fue la segunda etapa de la Revolución. Tras un intenso debate entre girondinos y jacobinos, se impuso el punto de vista de los primeros (extender la Revolución a otros lugares) y Francia declaró la guerra, primero a Austria y posteriormente a otros estados de Europa. La actitud del rey, cada vez más hostil a la Revolución, acabó provocando un gran levantamiento popular contra la realeza (agosto 1792). Su triunfo trajo como consecuencia la supresión de la Monarquía y la elección de una nueva asamblea (Convención) por sufragio universal. La Revolución se radicalizó y la burguesía perdió su control.

---

<sup>49</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 19 p. 9405.

Con el derrocamiento de la Monarquía comenzó la fase exaltada, que duro hasta julio de 1794. La Convención, que agrupaba a todos los diputados del nuevo régimen, se hallaba dividida en dos grupos, el de los girondinos, con Brissot, Vergniaud, Petion, Roland, etc., y el de los jacobinos, en el que militaban Danton, Marat y Robespierre, entre otros. Este último grupo había de ser el que tendría parte más activa en los acontecimientos futuros.

Los nuevos dirigentes fueron los jacobinos apoyados por los sans-culottes o desarrapados (cuarto estado). Una de sus primeras acciones fue iniciar el proceso contra Luis XVI. Seguidamente se proclamó la Republica, sancionada por la Constitución de 1793, la primera en la historia que recogía derechos sociales como el del trabajo o el de la educación. En 1792, después de que una facción de la Asamblea se hubo sublevado e instalado en el Ayuntamiento de Paris, y de que se hubo formado un comité provisional presidido por Danton, se decidió la supresión de la Monarquía y el encarcelamiento de toda la familia real en *la prisión del Temple*. Tras la ejecución de Luis XVI en enero de 1793 y la creación del Tribunal Revolucionario en marzo del mismo año, se inicia la era revolucionaria propiamente dicha con las ejecuciones de los aristócratas, considerados enemigos del pueblo y del nuevo régimen.

Para fortalecer la revolución e impedir que la burguesía recuperara el poder, los jacobinos instauraron el terror político (detenciones indiscriminadas, tribunales revolucionarios que emitían juicios rápidos sin garantías procesales, ejecuciones) y económico (economía dirigida, ley de fortunas máximas, requisas, racionamiento). Se fue gestando una fuerte oposición al jacobinismo, tanto en el interior como en el exterior. En el interior, alentada por la burguesía girondina y por el clero que no había jurado la constitución civil del clero. En el exterior, varios estados europeos, liderados por Inglaterra, formaron la primera coalición como respuesta a la amenaza que suponía la extensión de la revolución.

El régimen derivó en una dictadura cuyo hombre fuerte fue Robespierre. Este sustituye a Danton en el poder en julio de 1793 y trata de afianzarse por medio del terror que, en un primer momento, afecto a los miembros de los antiguos estamentos privilegiados y a la burguesía girondina, pero que se fue extendiendo en espiral hasta alcanzar a las diversas facciones del jacobinismo (la extrema izquierda y los más moderados), cuyos principales dirigentes fueron guillotizados. Robespierre (el incorruptible) se fue

quedando cada vez más solo. Sus enemigos, unidos por el miedo, urdieron un complot que acabo derrocándolo; con su guillotinado se cerró la fase ascendente de la Revolución.

La fase descendente de la Revolución comenzó con la constitución de la Convención Thermidoriana (julio 1794-octubre 1795). La burguesía moderada volvió al poder y no estaba dispuesta a volver a perderlo, así que cuando aparecieron movimientos populares fueron reprimidos sin contemplaciones (terror blanco). La Constitución de 1795, que consagraba una república moderada, puso fin a esta etapa y dio paso al Directorio.

Durante el Directorio, los burgueses moderados reprimieron tanto a los jacobinos como a los realistas que pretendían la restauración monárquica. En este contexto histórico apareció la figura de Napoleón Bonaparte, un joven general cada vez más popular, quien, tras sus éxitos militares en Italia y Egipto, comenzó a intervenir activamente en los asuntos políticos y a preparar su asalto al poder mediante un golpe de estado que triunfó en noviembre de 1799 inaugurando un nuevo régimen político: el Consulado Napoleónico.

—Las consecuencias de la Revolución fueron de tal magnitud y tan duraderas que el mundo ya nunca volvió a ser como antes. Políticamente significó la aparición de un nuevo concepto de estado burgués en el que la soberanía reside en la nación y la constitución se convierte en una súper ley a la que deben ajustarse las demás leyes y disposiciones. Socialmente, la igualdad ante la ley se estableció como principio básico; se comenzó a esbozar una nueva sociedad de clases donde la burguesía comenzó a asumir un papel predominante, mientras la aristocracia y el clero veían cómo perdían su protagonismo a la vez que sus privilegios de origen feudal. Los campesinos se beneficiaron de la igualdad fiscal, de la abolición del diezmo y los derechos feudales, aunque vieron con desilusión lo difícil que resultaba acceder a la propiedad de la tierra.»<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Lorenzo Portillo Sisniega, Magna Enciclopedia Universal, Duran-Carroggio V.30 p. 9110.

# Revolución Industrial

Nombre aplicado al desarrollo económico y social de Gran Bretaña durante los años 1760 a 1830, que tuvo su origen en las invenciones mecánicas de *Hargreaves* y *Arkwright*. Sus rasgos principales fueron la sustitución del sistema de industria domestica por el de gran fábrica y los reajustes sociales y económicos que de ella derivaron.

—La expresión nació en Francia hacia 1820 para calificar los cambios producidos en la sociedad inglesa desde 1760, comparándolos con la revolución política de aquella época en la sociedad francesa; progresivamente se fue poniendo énfasis en relacionar avances técnicos en la producción y en las comunicaciones con modificación brusca y profunda de las relaciones laborales y sociales.”<sup>51</sup>

Con anterioridad a 1760 la industria británica se hallaba confinada al hogar y a las manos de trabajadores que combinaban frecuentemente su oficio artesano con el cultivo de pequeñas parcelas de terreno. Las artes mecánicas habían avanzado poco y las máquinas de tejer, hilar y demás procesos manufactureros eran del modelo más sencillo. En 1733 patento Kay la lanzadera, primero de una larga serie de inventos destinados a ahorrar trabajo. En 1764 invento Hargreaves una máquina de hilar, la (spinning Jenny), mejorada en 1769 por la hiladora de Arkwright, en 1779 por el huso mecánico de Crompton y en 1785 por el telar mecánico de Cartwright. Al mismo tiempo, las innovaciones introducidas en la fundición dieron un gran impulso a la industria siderurgia y la invención de la máquina de vapor descartó totalmente los anticuados métodos manuales en todas las industrias.

"La pionera revolución industrial británica sitúa su origen hacia 1760, cuando la industria textil algodonera y la siderurgia aceleraron de forma rápida su capacidad productiva. La expansión creciente del mercado interior y exterior de productos textiles creó una mayor propensión a buscar en la innovación tecnológica un aumento de la producción y de la productividad, un incremento del beneficio y al mismo tiempo un control del proceso productivo. La mecanización de la hilatura y del tejido y la aplicación del vapor, al posibilitar la concentración del trabajo en la fábrica y al reducir

---

<sup>51</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 12 p. 5791.

los costos, significó altos beneficios a través del irreversible crecimiento de la producción y la productividad.

Paralelamente, en el sector siderúrgico, se introducirían innovaciones que resolverían definitivamente el problema del combustible y del refinamiento, y pondrán a disposición del mercado cantidades crecientes de hierro fundido de buena calidad a precios bajos. El gran salto del sector se produjo cuando se inició la era del ferrocarril, segunda etapa de la revolución industrial, que creó una gran demanda de hierro y carbón y abrió nuevas posibilidades de inversión. Las transformaciones en las industrias algodonera y siderúrgica inauguraron un nuevo modelo de crecimiento, con sus elevadas tasas y con su carácter sostenido, e imprimieron un nuevo dinamismo, perceptible en la economía británica de mediados del s. XIX, cuando se sentaron las bases de las industrias de bienes de equipo.”<sup>52</sup>

Resultado inevitable de estos grandes cambios fue la desaparición de la industria doméstica, la concentración de la mano de obra en las fábricas y el desarrollo de la industria en gran escala, con la consiguiente diferenciación de las clases agrícola e industrial, el crecimiento de los grandes centros industriales, la división del trabajo, la sustitución del peón por el trabajador especializado y la aparición de la clase capitalista. Acompañando a esta transformación en los métodos industriales y estrechamente ligados a ella, tuvieron lugar importantes cambios en la agricultura, producidos por la aplicación del capital al cultivo, la concentración de granjas y la intensificación del cultivo. También mejoraron los medios de transporte y el comercio exterior británico aumentó considerablemente.

El término Revolución Industrial se circunscribe generalmente a Gran Bretaña, ya que los primeros y más drásticos cambios industriales y sociales ocurrieron en dicho país. No podía ocurrir otro tanto en los restantes países por diversas razones políticas y económicas. Aunque más tarde surgieron movimientos similares en Francia, Alemania, Estados Unidos, etc.

Entre los factores que originaron la revolución industrial británica se han señalado la importancia de:

---

<sup>52</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 12 p. 5791.

- La tecnología, los capitales.
- El crecimiento demográfico.
- El liberalismo.
- Los cambios producidos en el sector agrario que activaron la formación de un mercado interior.

–Se puede afirmar que la revolución industrial surgió del efecto conjugado del mercado colonial, el propio y de las nuevas técnicas, posibilitando un desarrollo acelerado de las relaciones capitalistas. El garantizar un aumento continuo de la producción significaba terminar con las catástrofes demográficas. Con la mecanización y utilización de nuevas fuentes de energía desaparecería la dureza de muchos trabajos que requerían gran esfuerzo mientras que las mejoras en los transportes permitían mejorar la distribución de productos. Sin embargo, al descansar todo el sistema en el beneficio, surgieron desigualdades y nuevas formas de explotación del proletariado industrial (prolongadas jornadas de trabajo; acentuado ritmo de trabajo dentro de una organización más despótica de la fábrica; marcada división del trabajo, que desvinculo y deshumanizo la relación del trabajador con lo realizado.”<sup>53</sup>

En los años precedentes a 1789, Francia consiguió mantenerse al mismo nivel que Gran Bretaña en el desarrollo de las nuevas técnicas industriales. A partir de dicho año, fue retrasándose. La Revolución Francesa y las guerras napoleónicas subsiguientes agotaron al país, con pérdida de las colonias, inmovilización del comercio y despilfarro de sus recursos. Además, las normas comerciales restrictivas encaminadas a proteger las industrias nacionales después del periodo de guerra propiciaron el alza los derechos arancelarios que impidieron la importación de maquinaria adecuada. En la primera parte de esta época los grandes inventores habían tratado de aprovechar la fuerza hidráulica, pero los descubrimientos de Colt, Wilkinson, Darby y otros investigadores ingleses reemplazaron repentinamente al agua por el carbón como fuente de fuerza industrial. Los depósitos franceses de carbón eran de mala calidad y muy dispersos, de forma que el desarrollo industrial real se retrasó hasta 1830.

Aunque se construyeron fábricas y aparecieron centros industriales, las consecuencias sociales de la Revolución Industrial no fueron tan grandes en Francia como en Inglaterra. Duró aún bastante la fabricación doméstica y los centros industriales se

---

<sup>53</sup> Gran Enciclopedia Larousse, Edición Planeta, 1991 V. 12 p. 5792.

formaron con mayor lentitud y en menor número. Como resultado de la Revolución Francesa de 1789, que dio a los campesinos propiedad permanente de la tierra, quedó en Francia una clase mayoritariamente agrícola, mientras en Inglaterra la industrialización empujó a la población hacia las ciudades.

# Análisis de la Obra

Gran Solo Op. 14

Fernando Sor

Forma: Allegro de Sonata

Cuadro 7.

| Introducción                              | Exposición |           |            |            |            |      | Desarrollo   | Reexposición |        |            |            |               |
|---|------------|-----------|------------|------------|------------|------|--|--------------|--------|------------|------------|---------------|
| Andante<br>en modo menor<br>poco temática | Tema<br>A  | Puente    | Tema<br>B1 | Tema<br>B2 | Tema<br>B3 | Coda | Modula a tonalidades<br>cercanas utilizando<br>material de la exposición | Tema<br>A    | Puente | Tema<br>B2 | Tema<br>B3 | Coda<br>Final |
|   | I          | Modulante | V          | V          | V          | V    |  | I            | No     | I          | I          | I             |

## I.-Introducción

Movimiento andante con textura de melodía acompañada.

Forma musical: Ternaria.

Cuadro 8.

| A  | B                     | C           |
|----|-----------------------|-------------|
| re | $Vii_{6/5} / V$<br>re | $V=I$<br>La |

La sección –A” está construida con cuatro semifrases, las dos primeras son iguales salvo la armonía, la tercera hace una variación del inicio, la cuarta semifrase utiliza más la cuestión armónica que la melódica con el fin de generar tensión y resolver la sección –A”.

Ejemplo 50.

1ra semifrase:  $i$   $i$   $ii_6$   $i_6$   $Vii$   $V$  (Dynamics:  $P$ ,  $F$ )

2da semifrase:  $iv$   $III$   $ii_6$   $i_6$   $i$  (Dynamics:  $F$ )

3ra semifrase:  $iv_6$  (Dynamics:  $P$ )

4ta semifrase:  $Vii_{6/V}$   $V$  (Dynamics:  $F$ ,  $FF$ )

La sección –B” consta de dos semifrases, la primera es una progresión rítmica, melódica y armónica de cuatro compases, la segunda es la repetición de un mismo patrón durante tres compases utilizando el acorde de  $Vii_{6/5}/V$  para modular.

Ejemplo 51. 1ra semifrase

$V7/i$

$i_6/4$   $V7/i$   $i_6/4$  (Dynamics:  $P$ )

## 2da semifrase

Vii6/5/V      Vii6/5/V      Vii6/5/V      V

La sección –€” utiliza un pedal de tónica de la nueva tonalidad sobre el cual se producen acordes que forman tres semifrases.

## Ejemplo 52.

1ra semifrase

V=I

2da semifrase

II6 (N) V7/iV iV V II6 (N) I Vii I

3ra semifrase

iV V II6 (N) I Vii I VII VII7

## II.-Allegro

## Exposición.

El tema –A” es un tema masculino, por momentos muy rítmico que genera gran impacto, siendo este muy llamativo, el tema tiene dos frases, las cuales son similares en el inicio y varían un poco en los últimos compases.

## Ejemplo 53.

1ra frase

I      I      Vi      V      iii      ii      IV

I      I      V      ii      I      V      ii      I      ii6      ii6

2da frase

I6/4 ii6 V I I Vi V iii ii IV  
 I I V ii I V ii I ii6 V7  
 I ii6 V7 I ii6 V7  
 I

El puente modula a la dominante utilizando el acorde V6/5/V, rítmicamente utiliza con mucha frecuencia el octavo con puntillo y un dieciseisavo para imprimir la sensación de vigor.

Ejemplo 54.

I V7 I V7  
 I Vii7/iV iV V6/5/IV IV V6/5/V V=I V7/IV  
 IV Vii I V7/IV IV Vii I

El tema "B1" está compuesto por cuatro frases las dos primeras son similares, la tercera y cuarta frase tiene un pedal de "mi" en la voz más aguda mientras la melodía son dos notas por intervalo de tercera que se mueven por grado conjunto, este tema es dulce, melódico y femenino.

**Ejemplo 55.** 1ra frase

VII6 I IV6/4

V6/5 I IV I6/4 V6/4

2da frase

I VII6 I IV6/4

3ra frase

V6/5 I V/V V

4ta frase

I V I

V

El tema -B2'' tiene cuatro frases, las primeras dos frases se elaboran con los compases 2, 3 y 4 del tema -A'', las frases tres y cuatro toman material del compás 7 del tema -A'' para la elaboración de los dieciseisavos.

**Ejemplo 56.** 1ra frase

I VIIo I VIIo I V6 IV6/4

2da frase

VII I I VIIo I I VIIo I I V6 IV6

3ra frase

VII I VII ii I I

VII ii I I V7/ii

4ta frase

ii I I6/4 I VII ii  
I I VII ii I  
V7/ii ii I I6/4 V I

El tema -B3'' tiene cuatro frases en las cuales toman del tema -A'' elementos para su elaboración, los compases 2, 3, 4 y 15 del tema -A'' son usados en las primeras dos frases.

Ejemplo 57. 1ra frase

I Vi V IV iii VIIo  
I I V7/IV IV I Vi V IV iii VIIo I  
IV I IV V I IV V

La coda hecha de manera muy monótona en lo rítmico y en lo armónico ayuda a establecer la percepción de final de sección.

Ejemplo 58.

I VII I VII I VII I VII I VII I VII

**Desarrollo.**

El desarrollo se puede dividir en tres partes, la primera parte constituida por arpeggios de cuatro notas en dieciseisavos carente de tema, esta primera parte es usada para modular al cuarto grado menor (-æ'' menor); la segunda parte está en tonalidad de -æ'' menor, la melodía se encuentra en el bajo elaborada a partir de material nuevo, básicamente acompañada del acorde de re menor, hacia el final de la segunda parte vuelve a regresar a la tonalidad de la dominante (la mayor); la tercera parte en la tonalidad de -la'' mayor es una evocación a la sección -€'' de la introducción, con un pedal de tónica en el bajo sobre el cual se generan acordes a manera de progresión, en los últimos cuatro compases de esta sección se presenta el primer compás del tema -A'' a manera de progresión modulando a la tonalidad original (re mayor).

Ejemplo 59.

**1ra parte**

Chord progression for the first part:

- Staff 1: V6, V6, I
- Staff 2: I, Vii4/3/iV, Vii4/3/iV
- Staff 3: iV, iV, Vii6/5/iV

**2da parte**

Chord progression for the second part:

- Staff 4: Vii6/5/iV, iV=i, i6, i6/4, Vi, i6/4, i, i6
- Staff 5: i6/4, Vi, i6/4, Vi, i6, i, Vi, i, i6/4, Vi, i6/4, i6, i, i6, i6/4, i6, i6/4

**3ra parte**

Chord progression for the third part:

- Staff 6: i6/4, Vi, i6/4, Vi, Vii7/V, V=I, I, Vii, V7, iV
- Staff 7: II6 (N), Vii4/3, I, I, Vii, V7/iV, iV, II6 (N), Vii4/3

smorz. poco a poco.

I VII VI V I=V

### Reexposición

El tema -A'' es presentado en la tonalidad original (re mayor) sin ningún cambio sustancial.

Ejemplo 60. 1ra frase

I I Vi V iii ii IV I I

V ii I V ii V ii6 ii6 I6/4 ii V

2da frase

I I Vi V iii ii IV I I

V ii I V ii I ii6 V7 I

ii6 V I ii6 V7 I

El puente se presenta casi sin cambios, el más notorio son los dieciseisavos en la voz superior que ayuda a dinamizar el puente, además no modula.

### Ejemplo 61.

I

V7 I V7 I V6/5/Vi

Vi V7/IV IV V6/5/V V V7  
 I6/4 Vii7/V V V7 I6/4 Vii7/V V

Después del puente, el compositor Fernando Sor se salta el tema –B1” y presenta el tema –B2” la reexposición de este tema se hace en la tónica y el intervalo en la melodía es de tercera en lugar de sexta, al igual que en la exposición cuenta con cuatro frases, las últimas dos frases se vuelven más dinámicas y toma del tema –A” el compás siete el cual lo presenta sin ninguna diferencia.

Ejemplo 62. 1ra frase

I I Viiø I Viiø I V7/IV IV V I I

2da frase

Viiø I Viiø I V7/IV IV V7 I

3ra frase

V6 I V6

4ta frase

I V/VI VI Vii/ii ii6 ii6

ii I V I V6 I

V6 I V/VI VI Vii/ii

ii6 ii6 ii I V I

Después del tema -B2'' presenta el tema -B3'' en tónica, cuenta con cuatro frases como en la exposición, las principales modificaciones se dan en las dos últimas frases donde utiliza dos notas en intervalo de tercera para la melodía.

Ejemplo 63. 1ra frase

Vi V IV iii Vii/iii

2da frase

iii V7/IV IV V7o I Vi V IV iii Vii/iii

3ra frase

4ta frase

iii V7/IV IV V7o I IV V I

IV V7

La coda final se puede dividir en cuatro partes, la primera parte está tomada de la coda de la exposición en sus primeros cuatro compases.

Ejemplo 64.

I VII I

Vii

La segunda parte está compuesta por una melodía cantada por el bajo y acompañada básicamente con el acorde de tónica, esta melodía tiene tres frases y está hecha con material nuevo.

Ejemplo 65. 1ra frase

I Vi Vi I6/4 Vi I Vi Vi Vi I Vi I6/4 I6

**2da frase**

ii6 V7 I Vi Vi I6/4 Vi I Vi Vi Vi I Vi I6/4

**I6**

**3ra frase**

ii6 V7 VI VII7/VI VI

VII7/VI VI i6/4 VII/V V7

En la tercera parte presenta otra melodía en el bajo tomada un poco de la melodía anterior, ahora con un acompañamiento sincopado, y compuesta de dos frases.

**Ejemplo 66.**

**1ra frase** **2da frase**

I I ii VIIo I V I

I I VIIo I V

En la cuarta frase de esta coda, retoma de manera casi literal la coda de la exposición.

**Ejemplo 67.**

I VII I VII I VII I VII I VII I I I6/4 I6 I I I

# Manuel María Ponce

## (1882-1948)



Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar padres de Manuel provenían de Aguascalientes, debido a que don Felipe había servido a Maximiliano en tiempos del imperio, la familia Ponce salió de Aguascalientes para refugiarse en Zacatecas donde nació Manuel María Ponce el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo Zacatecas, tres meses después del nacimiento la familia Ponce tuvo la oportunidad de regresar a Aguascalientes ayudados por el entonces gobernador Francisco Rangel quien le brindó su protección. En San Marcos Aguascalientes la familia Ponce logró recuperar la estabilidad

familiar que habían perdido por los vaivenes, en donde Manuel pasó sus primeros dieciocho años.

–Nací en Fresnillo Zacatecas, aunque prácticamente considero a Aguascalientes mi tierra”.<sup>54</sup>

La vida de Manuel M. Ponce durante su infancia y adolescencia pasaron sin mayores contratiempos, en el seno familiar se cultivó la música de manera muy consciente, de tal manera que Manuel empezó a componer a temprana edad.

–A los ocho años el niño Manuel enfermó de sarampión y al recuperarse de esta enfermedad, escribió lo que se considera su primera creación musical, una Marcha del sarampión cuya sencilla escritura no impide aquilatar la inusual disposición que habría de llevar al joven autor por un camino tan particular y brillante.”<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Miguel Ángel Mendoza, Manuel M. Ponce. La vocación, en el Cartel, 29 de mayo de 1947.

<sup>55</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 14.

Su hermana Josefina llegó a ser maestra de piano, y según el testimonio de Manuel fue ella misma quien lo inició en la música bajo la guía del método de Solfeo de don Hilarión Eslava, texto clásico para aprender solfeo en el México porfiriano. Su hermano José también tocaba el piano y componía, se cuenta con una Polonesa para cuatro manos compuesta en una colaboración fraternal.

Manuel venía de una familia religiosa, uno de sus hermanos de nombre Antonio tomó los hábitos y se convirtió en ministro del templo de San Diego, en Aguascalientes, Manuel encontró en la práctica musical de la iglesia un camino para desarrollar su vocación musical, pues ingresó a dicho templo como niño del coro, posteriormente en 1895 se convirtió en ayudante del organista, y luego como organista titular a partir de 1898.

Por medio de su hermano José, Manuel entró en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano en el México de principios del siglo XX. Manuel acudió al pianista español en busca de consejo y no solo obtuvo la promesa de recibir clases, sino un ofrecimiento de alojarse en la casa de éste.

—Vicente Mañas fue autor de un célebre método para piano publicado por casa Wagner y Levien el método —Mañas para tocar piano—. Su amistad con José Braulio Ponce continuó estrechándose con el paso del tiempo, al grado de que años más tarde el mismo Manuel se enteraba de la vida familiar de su hermano por las noticias que de vez en cuando Mañas le contaba.”<sup>56</sup>

En 1900 Manuel se trasladó a la Ciudad de México donde el maestro Mañas tenía su casa que utilizaba para dar clases particulares además de ser maestro del Conservatorio Nacional, Manuel tuvo la oportunidad de estudiar armonía con otro de los maestros mejor preparados de México, Eduardo Gabrielli, en 1901 Ponce ingresó al Conservatorio pero su paso por esta institución no duró mucho, debido a que tenía que cursar muchas materias que él consideraba innecesarias y una pérdida de tiempo, así que decidió regresar a Aguascalientes.

Los años 1902 y 1903 parecen haber sido de cierta incertidumbre pues Ponce no prosiguió sus estudios musicales con otros maestros, se dedicó básicamente a dar clases

---

<sup>56</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, ríos y raíces, 1998, p. 15

en una academia local y a componer con regularidad obras para piano, estudios, mazurcas, danzas, música de salón de espíritu romántico cuando alguna persona o grupo de personas de aparente importancia llegaba a Aguascalientes, Ponce ofrecía recitales privados interpretando sus composiciones.

Para el año de 1904 Ponce tomó la decisión de emprender una vida de músico profesional, utilizando todos sus recursos a su alcance emprendió una gira de conciertos, primero ofreció un recital en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, seguido de otro en el Degollado de Guadalajara, y un gran paso más, el de ir a Europa concretamente a Italia.

—La idea de ir a Italia se había originado en aquellas clases y conversaciones con Eduardo Gabrielli durante 1901. Fue este músico quien sembró en Ponce la inquietud de estudiar en Europa y quien ofreció darle una carta de representación para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia.”<sup>57</sup>

De camino a Europa, Ponce se detuvo en Saint Louis Missouri, donde ofreció recitales privados, continuo su viaje a Nueva York para embarcarse hacia Italia, llegó a Nápoles, paso por Roma y finalmente llegó a Bolonia presentándose ante el director del Liceo Rossini, avalado por aquella carta de Eduardo Gabrielli.

Cuando Ponce se presentó con el director Bossi tocó para él algunas de sus composiciones como “*Hacia la cima*”, “*Bersagliera*” y una *bagatela*, después de escucharlo dijo lo siguiente:

—Dios le ha dado lo principal, que es la inspiración y la inteligencia (...) Es necesario tener una base sólida y saber las leyes inmutables de la música que están en el contrapunto, (.....) Mis ocupaciones me impiden aceptarte como alumno, pero lo recomendaré con el maestro Dall`Olio que lo fue de Puccini; así tendrá usted, aunque lejano un discípulo ilustre.”<sup>58</sup>

Lamentablemente Dall`Olio solo pudo darle algunas lecciones a Ponce ya que en 1906 falleció y seguramente las clases no eran tan regulares como Ponce hubiera deseado, así que en Noviembre de 1906 Manuel buscó mejores horizontes y emprendió un viaje a

---

<sup>57</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 17

<sup>58</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 20.

Alemania. Manuel María Ponce llegó a Berlín en diciembre de 1905, los últimos días del año los utilizó para preparar su examen de ingreso a la clase de Martin Krause profesor en el Conservatorio Stern de dicha ciudad, célebre alumno de Liszt.

–Marti Krause fue el hijo menor del organista y maestro concertador Johann Carl Friedrich Krause. Siguió estudios de magisterio en Borna y completó sus estudios con las enseñanzas de Franz Liszt. Se estableció en Leipzig como profesor y compositor de piano, y allí fundó el Franz-Liszt-Verein de la ciudad. Desde 1901 fue profesor en la Real Academia de las Artes de Munich, pasando luego al conservatorio de Berlín. Falleció a los 65 años, durante una estancia vacacional. Entre sus alumnos se destaca el pianista chileno Claudio Arrau.<sup>59</sup>

La influencia de Martin Krause en Ponce fue definitiva, Ponce forjó durante aquellos meses de férrea disciplina las herramientas pianísticas necesarias para dominar el instrumento.

–El conocimiento profundo del piano que entonces adquirió, revestiría suma importancia no solo por la carrera como solista y maestro que Ponce desarrolló años más tarde, sino sobre todo porque la herencia del virtuosismo lisztiano se reflejara inexorablemente en gran parte de su obra, sobre todo en las Rapsodias.<sup>60</sup>

Ponce llevó a un buen fin el curso con Krause, algunas de sus obras formaban parte de las audiciones que tenían lugar en el Conservatorio, su relación con Krause le permitió conocer a otros pianistas como Eugene D’Albert y Ferruccio Busoni. Presentado por el propio Krause, Ponce ofreció un recital en el Beethoven Halle de Berlín ocasión que narra Ponce en la siguiente cita.

–Mi más intensa emoción artística la experimente cuando fui presentado por mi maestro Krause en la Beethoven Halle` de Berlín. Es una de las primeras salas de Alemana y sentí que no iba a poder realizar lo que me proponía ante ese gran público imponente..... Pero, felizmente no tuve ningún contratiempo.<sup>61</sup>

Ponce regresó a Aguascalientes en 1907, durante un periodo de año y medio Ponce se dedicó a la enseñanza musical y la composición casi no apareció en recitales.

<sup>59</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Martin\\_Krause](http://es.wikipedia.org/wiki/Martin_Krause)

<sup>60</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 21

<sup>61</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 22

posteriormente Ponce fue invitado a ocupar una plaza de maestro de piano en el Conservatorio Nacional, ya establecido en la ciudad de México. Ponce entabló amistad con algunos colegas como: Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada, Rafael J. Tello, así como de destacados escritores como: Rubén M. Campos y Luis G. Urbina. Los compositores mexicanos al constituirse en una sociedad presidida por Rubén M. Campos y Felipe Villanueva, eligieron a Ponce vicepresidente de la misma, lo cual le ayudó a establecer una posición segura y prestigiosa que le permitiera un mayor desarrollo artístico.

De 1909 a 1912 Ponce ganó un lugar en la escena musical de México, lo mismo como compositor que como pianista y maestro, sin duda debido a las múltiples actividades que tuvo.

- En 1909 emprendió una gira por San Luis Potosí, Zacatecas y Aguascalientes.
- El 3 de Julio de 1909 organizó un recital para una academia de piano que florecía en un domicilio particular.
- En 1910 participó en el homenaje que el Conservatorio Nacional y la comunidad intelectual mexicana rindieron a Frédéric Chopin en ocasión del centenario de su natalicio.
- En octubre de 1910 sus alumnos ofrecieron un recital que incluía algunas de sus composiciones.
- En 1911 presentó de nuevo a sus alumnos en una audición pública en la Sala Wagner.
- En junio de 1912 sus alumnos ofrecieron el primer recital en México dedicado exclusivamente a la obra de Claude Achille Debussy, concierto que marcó un hito en la vida musical de nuestro país. En aquella ocasión un joven alumno de Ponce abrió el concierto interpretando *Claro de luna*, se trataba de Carlos Chávez.
- En 1912 se estrenó su Concierto para piano y orquesta interpretando él la parte solista bajo la dirección de Julián Carrillo.
- En 1912 la casa Wagner y Levien publica un cuadernito que contenía una serie de melodías populares mexicanas arregladas para piano por Ponce.

Hasta cierto punto resulta paradójico constatar que Ponce pudiera desarrollar tantas actividades cuando el país comenzaba a vivir los días agitados de la Revolución.

Ponce se pronunciaba a favor de recuperar al México olvidado, de borrar el desprecio hacia lo vernáculo, acabar con el artificio de buscar identidad al otro lado del océano; compartía su pensamiento artístico con otros destacados intelectuales de esa época como: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Diego Rivera entre otros.

El 13 de diciembre de 1913 Ponce dio una conferencia sobre la música y la canción mexicana, en la cual expresaba su sentir con respecto a la música de estilo nacional y sobre todo de la canción mexicana, en la cual Ponce localizaba un valor moral intrínseco.

—La canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla, y no hace uso de las palabras únicamente porque sólo con la música puede interpretar sus más íntimos sentimientos.....

Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.”<sup>62</sup>

Durante los años 1913 y 1914 Ponce continuó trabajando en diferentes actividades musicales, trabajo que fue interrumpido por el fallecimiento de su padre en 1913. Su trabajo como maestro llegó a dar buenos frutos como: Salvador Ordóñez, Carlos Chávez y Antonio Gomezanda, quienes jugarían un papel importante en la vida musical de México.

A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales que sucedían en México, Ponce no pudo eludir los efectos de la Revolución, Ponce pensó que la presidencia de Victoriano Huerta significaba el fin de la guerra y el regreso a una relativa estabilidad, Ponce cometió el error de recibir un mínimo salario mensual de manos del represivo gobierno huertista para dedicarse a la composición.

---

<sup>62</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 31.

Cuando 1914 llegó, el país estaba envuelto en profundos problemas políticos, Ponce fue perseguido y acosado por la oposición del gobierno huertista, tratando de desprestigiar y calumniar a Ponce con el fin de alejarlo de sus actividades musicales, obligado por estas circunstancias Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió a la Habana Cuba, comenzando así su exilio relativamente voluntario.

La Habana en 1915 era como un refugio natural y cultural, a la llegada de los exiliados se les organizó una de las muchas veladas de poesía y música a cargo de Luis G. Urbina, Pedro Valdés Fraga y el propio Ponce, dichas veladas servían como llamadas de atención sobre el exilio y como difusión de la cultura mexicana.

Algunos intelectuales y artistas cubanos como: Mariano Brull, Luis Baralt, José María Chacón y José Varona ofrecieron a Ponce su amistad y su apoyo, lo mismo hizo José Giralt, propietario de unos salones de estudio donde Ponce pudo reanudar sus labores de docencia, también los músicos de la isla no tardaron en reconocer a Ponce como un buen músico y artista, pudiendo así desarrollar actividades musicales con tranquilidad y cierto éxito, sus composiciones tienen un nuevo aire, un sabor muy antillano dejando atrás el mexicanismo de su producción anterior, esas obras son: Rapsodias cubanas, Suite cubana y Elegía de la ausencia.

Ponce quería mejorar su situación económica con miras de regresar a México, emprendió el proyecto de dar conciertos, ofreció uno en el Conservatorio Falcón de la Habana, para posteriormente partir rumbo a New York a ofrecer un concierto en el Aeolian Hall, Ponce creía que el éxito en aquel país permitiría mejorar su situación, pero no pudo escoger peores momentos, el 9 de marzo de 1915 cuando Ponce acababa de llegar a New York corría la noticia de la famosa afrenta de Francisco Villa y los suyos habían atacado a Columbus, matando a varios estadounidenses. Pese a haberse enterado de la noticia Ponce continuó con su plan y el fracaso no se hizo esperar, las críticas y los ecos de las malas noticias llegaron hasta Cuba.

El viaje a New York fue un fracaso anímico y material, Ponce no contaba con el dinero suficiente para embarcarse de vuelta a la Habana, tuvo que esperar a que uno de sus amigos en la Habana le mandara un pequeño préstamo, de vuelta en la isla Ponce vivió sus peores días, la situación económica lo ahorcaba y tenía miedo de regresar a México sin ningún respaldo. Desesperado por su situación decidió escribir una misiva al cónsul mexicano en la Habana, en la misiva ofrecía sus servicios como líder de un pequeño

contingente personal dispuesto a tomar las armas, pues se temía que las tropas estadounidenses se internaran en territorio mexicano, esta misiva también tenía el objeto de crear un acercamiento con el gobierno constitucionalista del primer jefe Venustiano Carranza y tachar a Huerta de déspota y sanguinario.

El cónsul contestó a Ponce que para el país resultaban más útiles sus tareas artísticas que la fuerza de su improvisado continente, y además le ofreció cierta garantía para regresar al país.

—La crisis que amenaza la paz exterior de México requiere el concurso de todos sus hijos, pero especialmente la presencia de artistas de la talla de usted, que encarna por su reputación, una bandera y un aliento nacional.”<sup>63</sup>

Ponce aprovechó el acercamiento y el ofrecimiento para regresar a México, en diciembre de 1916 pasó el año nuevo cerca de sus familiares en Aguascalientes y posteriormente ofreció un recital en la ciudad de México donde interpretó la *Suite cubana*, la *tercera Rapsodia cubana*, algunas de sus *canciones mexicanas* y la *Barcarola mexicana Xochimilco*. La segunda parte consistió en el *Concierto para piano*, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Jesús M. Acuña.

Si bien el regreso a México resultó muy beneficioso en términos políticos y artísticos, Ponce regresó a la Habana para reanudar sus clases y continuar con el proyecto de buscar una posición estable y segura. Sus antiguos alumnos, Carlos Chávez y Agustín Loera allegados al movimiento carrancista realizaron algunas gestiones para que Ponce recibiera un nombramiento en el Conservatorio. Y así fue, en mayo de 1917 Ponce aceptó el ofrecimiento a pesar de no estar satisfecho.

—Ya le conteste a Lorea y Chávez que acepto la clase que me ofrece en el Conservatorio para tener una base segura aunque sea de cien pesos. Después con algunas lecciones particulares podremos ir viviendo aunque sea pobremente.”<sup>64</sup>

A su regreso Ponce contrajo matrimonio con Clema el 3 de septiembre de 1917, la ceremonia nupcial contó con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, la cual tocó obras de Wagner, Massenet, Grieg y por supuesto de Ponce. Clema y Ponce no

<sup>63</sup> Carta de Antonio Hernández Ferrer a Manuel M. Ponce, La Habana, 26 de junio de 1916.

<sup>64</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 35.

tuvieron hijos, circunstancia que fue determinada por la situación económica y los problemas de salud que ambos padecieron.

Parece ser que Ponce dejó atrás sus problemas políticos, y se hizo presente en la escena musical de México recuperando terreno en el quehacer musical. —Ponce recuperó de inmediato su posición protagónica en la escena musical de México. Sustituyó a Jesús M. Acuña al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y debutó al frente de la misma el 28 de diciembre de 1917, con un programa que incluyó obras de Mendelssohn, Grieg, Liszt y Glazunov. De esta época sobresalen algunos conciertos legendarios en los que Ponce dirigió al violonchelista Pablo Casals y al gran pianista Arthur Rubinstein.”<sup>65</sup>

Ponce también publicó una serie de artículos en las editoriales de Julio Torri, Agustín Loera Y Chávez, dichos artículos enriquecían sus tareas artísticas, Ponce aprovechó los contactos y la situación para promocionar un proyecto ambicioso, *El teponaztle*, una revista musical donde Ponce era el director y contaba con la colaboración de los más distinguidos músicos y literatos.

En 1919 Ponce solicitó licencia sin goce de sueldo para ausentarse de la dirección de la Sinfónica Nacional, decisión que tomó por la falta de presupuesto para mantener funcionando a la orquesta y por las críticas nada favorables. En el año 1920 Ponce tuvo muy poca actividad, debido sobre todo al conflicto revolucionario que se encontraba en su última etapa.

Durante los años siguientes Ponce prosiguió sus actividades docentes en el Conservatorio, compuso asiduamente y ofreció algunos conciertos y conferencias. Para 1924 Ponce se encontraba en uno de los años más grises de su vida profesional donde no compuso ni publicó nada, también intuía la necesidad de renovar su estilo de composición tomando la decisión en los primeros meses de 1925 de partir rumbo a la capital francesa para tener nuevas posibilidades de desarrollo musical.

Al llegar a París de inmediato buscó a Paul Dukas, el reconocido maestro francés, quien ofrecía cursos de composición en la École Normale de Musique y fue ahí donde Ponce se inscribió, iniciando así un periodo de estudio que cambiaría de manera sustancial su evolución artística.

---

<sup>65</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, Ríos y raíces, 1998, p. 49.

–Paul Dukas, compositor francés de la escuela impresionista, nacido en París el 1 de octubre de 1865 y muerto en la misma ciudad el 17 de mayo de 1935. Empezó a tocar el piano a los 5 años pero no sintió verdaderamente su vocación hasta los 14. En 1881 ingresó en el Conservatorio de París en la clase de armonía de Théodore Dubois. De esta época proceden algunas páginas inéditas: un Air de Clytemnestre (1882) y una Ouverture du Roi Lear (1883). En 1884 escuchó por primera vez en la orquesta su Ouverture pour Götz von Berlichingen. Al año siguiente fue admitido como alumno de composición de Ernest Guiraud y en 1886 obtuvo un 1º Premio de contrapunto y fuga. En 1888 consiguió el primer segundo Premio de Roma por su Cantata Velléda, pero le negaron el primer Gran Premio al año siguiente, entonces abandonó el conservatorio y se dedicó seriamente a su trabajo. Escribió también muchos artículos en revistas, que fueron reunidos en 1948 bajo el título *Esrits sur la musique de Paul Dukas*, fue amigo y consejero de Isaac Albéniz. Se suicidó en París y quemó parte de su obra.”<sup>66</sup>

A pesar de las dificultades económicas el viaje fue posible gracias a una comisión con goce de sueldo que le otorgó la Secretaria de Educación Pública, estos son las actividades y sucesos más importantes de Ponce durante su estancia en París.

- Dedicarse casi totalmente a la composición y tomar clase con el maestro Paul Dukas
- Recibo la noticia del fallecimiento de su madre en febrero de 1927
- Tomar clases de armonía con Nadia Boulanger
- Participar en un único recital acompañando a el violonchelista André Huveli
- Sostuvo relación con los siguientes músicos: Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, José Rolón, Lyubmir Pipkov y Alfred Romeo Alexandresco.
- Sus adelantos en la composición se pusieron de manifiesto cuando Paul Dukas lo recomendó para que terminara la partitura de la ópera Merlín de Isaac Albéniz, misma que concluyo en 1928.

A pesar de que Ponce evitaba en lo posible la vida social, las amistades que cultivó en París además de las mencionadas son personalidades como Alfonso Reyes, Ignacio Fernández Esperón, Rubén Montiel, Juan D. Tercero y Edgar Varèse. Muchas personas conocían de Ponce gracias especialmente al guitarrista español Andrés Segovia, la

---

<sup>66</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Dukas](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Dukas)

amistad entre ambos se dio en el año 1923, cuando de gira en México el guitarrista pidió a Ponce que le escribiera una obra para el instrumento. Ponce respondió a la petición con una pequeña pieza que después paso a formar parte de la Sonata Mexicana, la relación entre Ponce y Segovia prolifero y dio más obras al instrumento.

Obra de Ponce para guitarra sola:

- *Sonata mexicana (1925)*
- *Prelúde (1925)*
- *Tres Canciones Populares Mexicanas (1925)*
- *Thème varié et Finale (1926)*
- *Sonata II (1926)*
- *Sonata III (1927)*
- *Sonata clásica Homenaje a Fernando Sor (1928)*
- *Sonata romántica (1929)*
- *24 Preludios (1929)*
- *Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga (1929)*
- *Postludio (1929)*
- *Suite Antigua en Am (1929)*
- *Estudio en Trémolo (1930)*
- *Andantino Variado Sonata de Paganini (1930)*
- *Balleto (1931)*
- *Preludio en Mi Mayor (1931)*
- *Suite en Re Mayor (1931)*
- *Giga (Atribuida a Johann Jakob Froberger) (1931)*
- *Homenaje a Tárrega (1932)*
- *Cuatro piezas para guitarra: Mazurca, Vals, Trópico, Rumba (1932)*
- *Allegretto (1933)*
- *Sonatina meridional (1939)*
- *Vespertina (1946)*
- *Matinal (1946)*
- *Seis Preludios cortos (1947)*
- *Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)*
- *Apéndice: Tres variaciones sobre Cabezón (1948)*

–Segovia se convirtió en promotor incansable de la música de su amigo. Ambos salían ganando de este intercambio, pues mientras la música del mexicano formaba parte regular de los recitales de un gran virtuoso, el español tenía al alcance nuevas obras de excelente manufactura que enriquecían de manera considerable un repertorio hasta entonces escaso y poco atractivo.

Es innegable que para Ponce el apoyo de Segovia representó una serie de ventajas que lo acompañaron durante el resto de su vida. Gracias a él, su música alcanzó a un público internacional de grandes dimensiones, se incorporó al catálogo de grandes casas editoras y se estableció en definitiva como una de las vertientes fundamentales del repertorio de la guitarra.”<sup>67</sup>

Durante la etapa final del curso con Paul Dukas, Ponce se encontraba en una mala situación económica, tanto que decidió abandonar las clases ya que su adeudo con la École Normale ascendía a 1,623 francos, la intervención de Paul Dukas ayudó a negociar la deuda y a que Ponce se presentara como oyente a la clase del maestro, a pesar de la difícil situación Ponce se graduó en el año 1932.

En febrero de 1933, aprovechando la próxima visita de Andrés Segovia a México, ambos artistas viajaron juntos de París a la Coruña y de ahí a Veracruz, dando fin a este periodo de enriquecimiento intelectual y artístico.

Cuando Ponce regreso a México en 1933 contaba con 51 años de edad y tuvo que empezar de cero, la dirección del Conservatorio Nacional de Música quedo vacante debido a que Carlos Chávez dejo el puesto para convertirse en director general del Departamento de Bellas Artes. Muchas personas apoyaban a Ponce e inclusive él mismo creía poder ocupar el lugar bacante en el Conservatorio, pero Chávez impuso a Silvestre Revueltas como director interino, lo cual desato cierto escándalo en el medio, Chávez terminó ofreciendo a Ponce un puesto de consejero, una cátedra de piano y otra de historia de la música en el Conservatorio, Ponce no pudo hacer otra cosa más que aceptar pues su situación era desesperada.

Al poco tiempo Revueltas dejó la dirección del Conservatorio y el 9 de mayo de 1933 Ponce fue nombrado director interino de la institución puesto que desempeño durante un año, también ese mismo año de 1933 Ponce fue nombrado miembro de la Comisión

---

<sup>67</sup> Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra, ríos y raíces, 1998, p. 62.

Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación, organismo que aglutinó a varios de los más importantes artistas e intelectuales de su tiempo.

Durante 1934 se dio un concierto en la École Normale de Musique dedicado únicamente a la música de Ponce, en México ese año se inauguró el Palacio de Bellas Artes y como parte de función inaugural se escenificó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón con música incidental de Ponce.

Como profesor Ponce logró fundar la cátedra de Folklore musical en la Escuela Universitaria de Música (E.N.M), Ponce presento las bases para el estudio sistemático de la música popular en nuestro país.

A finales de 1938, agobiado por su enfermedad, obtuvo de la Secretaria de Educación Pública una licencia con goce de sueldo durante tres meses al año, para dedicarse por entero a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano del Conservatorio Nacional y se hizo cargo de la Academia de Folklore de dicha institución, lo que le permitió viajar por Michoacán para estudiar la música de los purépechas, mientras tanto su música se seguía interpretando por distintos grupos y solistas, como la Orquesta Sinfónica de México.

La fructífera década de actividades de Manuel M. Ponce finalizó en 1939, cuando Ponce interpretó su concierto para piano y orquesta acompañado por Carlos Chávez y la Sinfónica de México, maestro y alumno se reunían pese a las diferencias que existían entre ellos.

En marzo de 1940 Ponce recibió un diploma por la Sociedad de Artes y Letras de la Habana, a esta distinción siguió la orden Maestro Altamirano que la Secretaría de Educación Pública le otorgó en reconocimiento a su labor pedagógica.

Durante febrero de 1940 Andrés Segovia regresó a México para ofrecer una serie de recitales que incluyeron música de Ponce, el encuentro entre estos dos músicos significó para el compositor tener a la mano nuevos horizontes.

Estos nuevos horizontes fueron el acompañar a Andrés Segovia a Sudamérica en donde Ponce ofreció un recital de piano en la Universidad de Uruguay, mientras Segovia y Lorenzo Baldi estrenaron el *Concierto del Sur*, obteniendo una gran aceptación y catalogado por el mismo Segovia como la mejor obra de Ponce.

De Uruguay se trasladó a Argentina, donde dio algunas conferencias y dirigió un programa con sus obras, de Argentina se trasladó a Chile y posteriormente a Perú donde se encontró con Chávez, y en compañía de otros artistas y escritores peruanos visitaron las ruinas de Pachacámac.

Los últimos días de Ponce fueron marcados por los ecos de sus éxitos y por el deterioro de su salud, fue homenajeado por diversas instituciones como el Ateneo Musical Mexicano, por sus alumnos del Conservatorio, y por el gobierno de la URSS, que por medio de su embajador en México le hizo llegar una edición de Estrellita con letra en cuatro idiomas, en 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias con lo cual culminó todos estos homenajes.

En busca de asegurar una futura pensión, Ponce recorrió durante varios años una serie de procedimientos burocráticos, sin que la burocracia le concediera dicha pensión, finalmente el 24 de abril de 1948 falleció el maestro en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México, Rodolfo Halffter habló sobre el sentido fallecimiento del maestro Ponce refiriéndose a este como el padre del nacionalismo mexicano.

## **La Música del Siglo XX** **(1900-1945)**

La música del siglo XX ofrece una multiplicidad de aspectos a estudiar, la complejidad de los fenómenos musicales y la variedad de tendencias y estilos sitúan al historiador del siglo XX, en el más rico sin duda de toda la Historia de la Música, en un dilema constante a la hora de planificar y de interpretar los contenidos musicales.

—Resulta imposible establecer de una forma precisa cuando comenzó la música del siglo XX; como un fenómeno estilístico y estético. Incluso si se considera el año 1900 como punto de partida, a pesar de las ventajas que esto conlleva, no resulta una fecha totalmente satisfactoria. Entre el resto de posibilidades, quizá el año 1907 sea el más atractivo, ya que fue el momento en el que Arnold Schoenberg rompió definitivamente con el sistema tonal tradicional que el nuevo siglo había heredado de los dos anteriores. El derrumbamiento de la tonalidad tradicional, especialmente marcado en Schoenberg pero evidente en la mayoría de los compositores jóvenes de la primera década del siglo,

fue, desde un punto de vista técnico, el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna.”<sup>68</sup>

La inmediatez de los hechos que se tratan de estudiar, clasificar, analizar, no permite la perspectiva histórica necesaria para realizar un estudio profundo de una etapa de la Historia de la Música cuyos protagonistas, en parte, están todavía en activo, lo cual tampoco ayuda a establecer los límites cronológicos o estilísticos de algo que todavía no ha terminado y que, por lo mismo, está abierto a futuras consideraciones si bien es verdad que la cercanía de los hechos estudiados permite una documentación más directa e inmediata que en épocas anteriores.

–Unido a estos problemas del enfoque historiográfico y de la periodización de los contenidos aparece otro no menos importante y que se ha convertido con frecuencia en un punto de confusión entre los musicólogos: el de la terminología musical, es decir, el de la necesidad de fijar con precisión el significado de algunas estructuras de la música del siglo XX y su correcta aplicación y ubicación histórica.”<sup>69</sup>

El empleo indiscriminado de algunos términos históricos como Nueva Música que con tanta frecuencia aparece en la historia musical para referirse por una parte a las vanguardias históricas en torno a la Escuela de Viena, por otra parte a la música a partir de 1945, y que se usa también de forma cruzada aplicado a la música de entreguerras. Lo mismo sucede con el término Música moderna, que se emplea para ilustrar distintas épocas de la música del siglo XX, por no hablar de términos más ambiguos como los conceptos –contemporáneo y vanguardia”.

Los años que abarcan la transición del siglo XIX al XX configuran esa época turbulenta que ha venido en llamarse fin de siglo, en el que diversas tendencias y corrientes confluyen en un momento decisivo de la historia del arte y de la cultura para tratar de dar solución a las inquietudes artísticas del momento. Ese punto de convergencia está caracterizado por el apogeo y declive del romanticismo y por la aparición de nuevas tendencias que, como es normal en la historia del arte, se contraponen a los movimientos anteriores y se afirman como nuevas soluciones regeneracionistas a la evolución del arte: la aparición de las tendencias naturalistas, simbolistas y modernistas, a las que siguieron los movimientos impresionistas, futuristas y expresionistas,

<sup>68</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, AKAL/ Ediciones 1991, P. 20

<sup>69</sup> José María García Laborda, *La Música del siglo XX*, editorial alpuerto S.A. 2000, pp. 7, 8.

ensanchando el horizonte del fin de siglo hacia las primeras vanguardias de la modernidad. Frente a la unidad estética y estilística del XIX, el nuevo siglo que arranca con la modernidad se desmembró en múltiples configuraciones culturales y artísticas que ofrecen un panorama multiforme y complejo al historiador del arte.

—¿Qué ha ocurrido en la historia de la civilización para que puedan suceder cosas así? Para unos, se trata de una explosión de irracionalismo en que la extravagancia de los creadores juega con la mentecatez de quienes tienen que soportarlos. Para otros sucede que la música, como el arte en general, se ha ido despojando de todos los atalajes que la cercan y condicionan, para hacerse más libre y más auténtica...”<sup>70</sup>

Esta idea de modernidad se implanta en el circuito histórico y social del fin de siglo para hacer referencia al nuevo progreso social y cultural y para afirmar la independencia del arte de los esquemas del pasado y la ruptura estética con los valores anticuados, preparando un caldo de cultivo adecuado para la desintegración de los moldes morales y sociales, y de los hábitos artísticos del romanticismo centroeuropeo de rasgo germano.

—Como dice Aaron Copland toda la historia de la música moderna constituye la historia de la evasión gradual de las tradiciones musicales germanas del siglo anterior.”<sup>71</sup>

¿El siglo XX nace por asimilación o por reacción al XIX? Por una parte se pretende romper con el pasado, se nota dicen, un cansancio de las formas establecidas pero por otra parte, los modelos filosóficos y literarios más influyentes del siglo XX tienen lugar en el siglo XIX.

—Los grandes filósofos del norte como A. Schopenhauer y F. Nietzsche siguen siendo los modelos filosóficos y literarios del fin de siglo en toda Europa, incluida España, y los inspiradores mentales de muchos músicos como R. Wagner, R. Strauss, G. Mahler y A. Schönberg...”<sup>72</sup>

—Por lo menos desde fines del siglo XX se echó de ver una especie de cansancio hacia las formas musicales consagradas. Por un lado, se había llegado a una extraordinaria complejidad en la expresión, que hacía sumamente incomodo no superar, sino tan siquiera continuar a Wagner o a Bruckner. Y por otra parte, cundió paralelamente la

<sup>70</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.493.

<sup>71</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.21

<sup>72</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.22

convicción de que se había llegado a un grado extremo de sofisticación. Comenzó a hablarse del exceso de condicionamientos artificiosos impuestos por las normas.”<sup>73</sup>

Los *modelos sinfónicos* para los futuros compositores del siglo XX fueron los grandes representantes de la música del XIX: Brahms y Wagner, del mismo modo que los modelos pianísticos fueron Chopin y Liszt. Desde su asimilación y desde su posterior rechazo nacieron las primeras vanguardias musicales.

Los protagonistas de la transición fueron hijos del XIX: nacieron todos en la década de 1860, como G. Mahler (1860-1911), R. Strauss (1864-1949), F. Busoni (1866-1924), E. Satie (1866-1925), C. Debussy (1862-1918), P. Delius (1862-1934), entre otros.

Los protagonistas del cambio hacia un nuevo estilo que generaría la vanguardia, nacieron una década más tarde, en 1870, como A. Schönberg (1874-1951), A. Scriabin (1872-1915), Ch. Ives (1874-1954), M. Ravel (1875-1937), M. Palla (1876-1946), etc.

Todos estos compositores habrían de atravesar fases estilísticas diversas desde un posromanticismo wagneriano hasta un impresionismo modernista para culminar en la nueva música, mientras intentaban encontrar un estilo propio entre las muchas tendencias que recorrían el fin de siglo; sus raíces, sin embargo, se nutrieron todas de las aspiraciones románticas.

Podemos destacar en resumen algunos puntos fundamentales referidos a determinados hechos musicales y estructuras que configuran el perfil histórico de este período:

- Los grandes géneros musicales del romanticismo (*sinfonía* y *poema sinfónico*) llegan en la época que nos ocupa entre 1890 y 1914 a un apogeo y culminación que harán imposible, a la larga, una continuación y que provocaran la disolución de los mismos y la puesta en entredicho del mismo concepto de género musical en los primeros compositores de la vanguardia.

—Debido a que los compositores del siglo XIX explotaron de forma exagerada los niveles de cromatismo y de ambigüedad tonal, la música se acercó a un estado de cambio continuo, dentro del cual los límites formales se erradicaron totalmente.”<sup>74</sup>

<sup>73</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.494.

<sup>74</sup> Robert P. Morgan, La música del siglo XX, AKAL/ Ediciones 1991, P. 21

- Los compositores comenzaron sus experimentos con una vuelta a la música *camerística* y al *lied* para voz y piano. La falta de sencillez de medios y el gran formato sinfónico recargado de contenido programático filosófico y literario, reflejó del ansia de monumentalidad y grandeza que caracterizó a la época, chocó con el ánimo de simplificación de la música moderna que comenzaba a manifestar un interés por los elementos puramente estructurales y formales.
- Culminación del género *sinfónico* de amplio formato con múltiples movimientos y contenido programático, en el que no falta la incorporación de textos, con un esquema tonal expansivo que incluye, a veces, elementos politonales y pentatónicos.

—En cierta forma, Mahler puede ser visto como el último eslabón importante de la gran cadena de compositores sinfónicos austro-alemanes, que se extiende desde Mozart y Haydn, a través de Beethoven y Schubert, hasta Brahms, Bruckner y, finalmente, Mahler.<sup>75</sup>

- Culminación del *poema sinfónico* y de la música programática, surgidos de la nueva concepción poético-instrumental que inauguran Berlioz y Liszt. En 1889 termina R. Strauss su *Don Juan* y en 1904 culmina su ciclo de *poemas sinfónicos* con la *Sinfonía Domestica*. Todavía a comienzos del siglo XX se realizan incursiones esporádicas de muchos compositores en el género del *poema sinfónico* (Schönberg, Scriabin, Respighi) al que algunos músicos seguirán aferrados posteriormente, pero la desaparición de los condicionamientos románticos que posibilitaron los contenidos programáticos hizo desaparecer un género que chocaba con los intereses puramente internos y formales de la nueva música.
- Culminación del *lied romántico y sinfónico* en Mahler. —Este es quizá el aspecto de la música de Mahler, que en mayor medida, ha llevado a algunos a etiquetar a Mahler como el primer compositor verdaderamente moderno.<sup>76</sup> Poco a poco vuelve el interés por el *lied camerístico* para voz y piano, más apropiado para la nueva experimentación atonal y formal que con la ayuda de textos procedentes de los poetas modernistas, S. George, R. Dehmel, R. M.

<sup>75</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, AKAL/ Ediciones 1991, P. 45

<sup>76</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, AKAL/ Ediciones 1991, P. 45

Rilke, preconizan los compositores de la Escuela de Viena mientras los compositores Franceses se acogen a sus compatriotas simbolistas, Verlaine, Rimbaud, Mallarme, para marcar la huida del romanticismo a través de una estética impresionista, ajena a todo sentimentalismo.

- Paralelamente al abandono gradual de los grandes géneros instrumentales como la *sinfonía* y el *poema sinfónico*, surge un enorme auge de un género que había caído en academicismo poco innovador a lo largo de todo el siglo XIX, el ballet. Gracias a la compañía de los Ballets Rusos de S. Diaghilev que comienzan a aparecer en París en la primera década del siglo XX, se va a fomentar de manera extraordinaria la composición de nuevos ballets musicales con un sentido de renovación y de integración de los diversos componentes en una misma obra de arte, renovando en una nueva concepción la antigua idea wagneriana de la fusión de todas las artes (coreografía, escenografía, texto y música).

En este proceso renovador del ballet participaron los artistas más destacados de la vanguardia pictórica parisina (Picasso, Braque, Chirico, Delaunay, Gris, Matisse, Miró, Utrillo, etc.) y destacados representantes de la escenografía (Michael Fokin, Leonid Mjassim y George Balanchine).

Los grandes ballets de Stravinsky de comienzos del siglo XX: El Pájaro de Fuego (1910) *Petrouschka* (1911) y *La Consagración de la Primavera* (1913) significaron un impulso definitivo al género que fue luego continuado por las obras de diversos compositores del entorno de París desde Debussy (*Jeux* de 1911) hasta Ravel (*Daphnis et Chloé* de 1913) y desde Satie (*Parade* de 1917) hasta el mismo Falla (*Sombrero de Tres picos* de 1917), con la destacada participación de Picasso en las dos ultima obras.

- En este proceso de disolución a que está sometida la cultura del fin de siglo, la crisis del sistema tonal y la emancipación de la disonancia aparecen en la historia de la música como los elementos protagonistas de la descomposición que experimenta el lenguaje musical.

—Liberación ¿de qué? El principal obstáculo visible era la convención. La música era un lenguaje convencional. En realidad, todos los lenguajes son por fuerza convencionales.....Sea lo que fuere, resultaba evidente que en música había muchos elementos artificiosos. Los primeros ataques se dirigieron a la forma, y principalmente a la más compleja y madre de todas, la forma sonata. ¿Por qué es preciso

modular entre dos temas? ¿Qué necesidad hay de desarrollo? ¿Por qué la reexposición ha de aparecer en la misma tonalidad que la exposición? Como ya sabemos, los primeros ataques a la forma, o la búsqueda de formas nuevas, más libres, se producen ya en la segunda mitad del siglo XIX. Pero mucho más importante, por su naturaleza y consecuencias, fue el ataque contra la armonía. ¿Cuántas reglas tiene la armonía? Alguien que ha pretendido contarlas ha dicho que dos mil. En todo caso, demasiadas.”<sup>77</sup>

Esta liberación no solo se da contra las reglas y formas establecidas en la música, sino también es una liberación de uno de los personajes más influyentes el periodo romántico Wagner.

—.....Richard Wagner, su doble cualidad de músico y de poeta las ponía, en gran parte, fuera del alcance de sus contemporáneos, en quienes no se daba esa doble circunstancia, rara en toda la historia de la música. Quienes, comprendiendo el alcance que Wagner quiso dar a sus doctrinas, intentaron escribir poemas que musicaron a continuación, solo lograron exhibir su mediocridad en ambos aspectos.”<sup>78</sup>

- La desintegración del mundo tonal consecuencia del cromatismo de Tristán y de la complejidad que había experimentado la armonía en el romanticismo tardío a través de los acordes alterados, de los sonidos extraños a la armonía y de las dominantes secundarias, trajo consigo la disolución de las formas tradicionales que se asentaban en él y garantizó a la disonancia su carta de naturaleza en la valoración del acorde como valor autónomo en función del color (en el impresionismo) o de la expresión (expresionismo).

A partir de la arribada de Schönberg a la atonalidad en los años de 1908-1909 es el paradigma del choque y distanciamiento que se comenzaba a fraguar entre dos mundos musicales: el del romanticismo tardío y el de la nueva música.

—Desde Debussy, se empezó a buscar la disonancia por la disonancia misma, o por la búsqueda de un efecto especial que no pretendía producir la sensación de algo satisfactoriamente concluido. ¿Por qué esos efectos iban a ser negados por la preceptiva?..... ¿Qué razón prohíbe hacer quintas consecutivas? ¿Qué impide el acorde

<sup>77</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.494.

<sup>78</sup> Adolfo Salazar, La música Moderna Editorial Lasada 1944, P.65.

terminal de segunda? ¿Por qué una séptima de dominante ha de tener una resolución obligada?”<sup>79</sup>

La disonancia se convirtió en signo de todo lo moderno, en una cierta constante de lo moderno. A. Scriabin en su último periodo creativo (1911-1914) escribió sus obras sin armadura de la clave y cambio la estrategia armónica de la estratificación en terceras, que hasta ahora había dominado el sistema de la armonía funcional clásica, por un sistema de cuartas, creando con ellas centros armónicos que generaban toda la estructura de la pieza.

–Pero la desaparición de la armonía conllevaba indirectamente la de la melodía. Nos hemos referido en su lugar, y especialmente al tratar de la música medieval, a como la armonía existió implícitamente en la melodía antes de que apareciese el lenguaje polifónico. La melodía no es, en efecto, una serie de notas elegidas al azar, echando los dados, por ejemplo, sino una construcción en que se tiene en cuenta un tipo de relaciones entre los sonidos de la misma naturaleza que el que sirve para articular la armonía. Y sin armonía ni melodía no tiene sentido la tonalidad, es decir, la música que gira alrededor de una nota fundamental o tónica, que sirve de punto de referencia a las demás.”<sup>80</sup>

Entre 1907 y 1909 se realizó el paso decisivo hacia la emancipación de la disonancia, la suspensión y eliminación de la necesidad de resolver las disonancias, y hacia la disolución tonal en las obras de varios compositores que simultáneamente experimentaron nuevos mundos armónicos por caminos diferentes.

–Si la crisis de la época de fin de siglo se revela en acontecimientos paralelos como el hundimiento del idealismo y el hundimiento del sistema tonal, también podemos ver una coincidencia entre la aparición de la pintura abstracta de Kandinsky con la autonomía del color frente a la línea y lo figurativo y la aparición del proceso definitivo de la emancipación de la disonancia en A. Schönberg como expresión de una nueva autonomía del timbre musical que culminaría en la emancipación del ruido propiciada por los futuristas italianos hacia 1909. Ambos aspectos, la abstracción y la atonalidad,

---

<sup>79</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.495.

<sup>80</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.495.

dan paso al nacimiento de nuevos lenguajes que abrirían el camino a las vanguardias artísticas del siglo XX.”<sup>81</sup>

—La actitud innovadora pone un signo negativo en el sentido de que va —encontra” algo. Si bien miramos, forma parte de esa —filosofía del no” que caracteriza las actitudes estéticas del siglo XX: música no tonal, pintura no figurativa, arquitectura no funcional, escultura no volumétrica, poesía no rimada. La sobreabundancia de —noes” nos puede por lo menos proporcionar una cierta sensación de negatividad.....Las consecuencias para la música de esa —filosofía del no” han sido claras: la música se ha quedado sin gramática (crisis del lenguaje).”<sup>82</sup>

—Todas estas tensiones quedaron englobadas en los trabajos de un importante grupo de artistas e intelectuales radicales que se concentraron en Viena durante el cambio de siglo, y cuyas ideas fueron profundamente influyentes. Entre ellos se encontraban el científico Sigmund Freud, el pensador político Theodor Herzl, los arquitectos Otto Wagner y Adolph Loos, los pintores Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka, los escritores Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal y Karl Kraus, y los compositores Arnold Schoenberg y el mismo Mahler. Todos ellos fueron los encargados de reestructurar las creencias tradicionales, de desarrollar nuevos modos de pensamiento, nuevas formas de expresión verbal, nuevas maneras de ver y de oír. De forma colectiva, ayudaron a establecer las bases intelectuales y artísticas de la era moderna.”<sup>83</sup>

Otros puntos importantes de la música de principios del siglo XX:

- Surge un nuevo interés por los aspectos timbricos de la música que se configuran tanto en la *Klangfarbmelodie*<sup>84</sup> de la Escuela de Viena como en la experimentación sonora provocada por el futurismo italiano, que busca una apertura hacia los ruidos y los instrumentos de percusión que configuraría más tarde la estética musical de E. Varese (1883-1965).
- Tendencia hacia los aspectos místicos, evocadores, estáticos y alucinantemente vaporosos y de arrobamiento que se reflejan en la atmosfera

<sup>81</sup> José María García Laborda, *La Música del siglo XX*, editorial alpuerto S.A. 2000, p.31.

<sup>82</sup> José Luis Comellas, *Nueva Historia de la música E.I.U.* 1995 p.496

<sup>83</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, AKAL/ Ediciones 1991, P. 37

<sup>84</sup> *Klangfarbmelodie*, del alemán, melodía de colores. Técnica compositiva que consiste en dividir una misma línea melódica entre varias combinaciones instrumentales diferentes, que le otorgan una naturaleza tímbrica cambiante. (<http://www.hagaselamusica.com.ar/diccionario/k/>)

decadente del modernismo. Muchas obras del compositor ruso A. Skriabin manifiestan esta estética mística, que el músico asimiló de sus estudios y vivencias teosóficas y que luego vertió en sus poemas repletos de sugerencias y evocaciones psicológicas, y en donde el color orquestal trasciende en símbolo y la armonía de los acordes, el famoso acorde místico de cuartas, en alegoría, recordemos sus grandes obras orquestales *El Poema del Éxtasis* (1908) y el *Poema del Fuego* (Prometeo) de 1911, donde el autor emplea un clavier a luce para proyectar luces y colores que se identifiquen con las armonías de la obra.

—La crisis de la música, no puede ser estudiada como un fenómeno aislado, sino dentro de la crisis del arte en general, y, más aun, del arte contemporáneo. Estudiar el hecho en su conjunto es una idea tan tentadora como arriesgada, e impropia.....la decepción o el desengaño del mundo positivista; y seguramente la idea tiene una alta razón de ser, aunque pueda pensarse que las raíces de la crisis de la cultura occidental son en realidad mucho más profundas.”<sup>85</sup>

## EL IMPRESIONISMO

El Impresionismo fue uno de los movimientos culturales de la modernidad que más amplia difusión tuvo entre los artistas Franceses de finales del siglo XIX y que se aplicó luego a la música para designar una serie de obras que participaban de elementos técnicos parecidos a los que utilizaron los pintores impresionistas y los poetas simbolistas, especialmente las obras de Debussy, Ravel y F. Delius.

La palabra impresionismo es un término que ha tenido su origen en la pintura francesa de finales del siglo XIX. El crítico Louis Leroy, después de ver en París en 1874 un cuadro de Claude Monet (1840-1926) que había pintado en 1872 con el título *—Impression: soleil levant—* y que representaba la salida del sol en Le Havre, escribió un importante artículo en la revista satírica *Le Charivari* calificando a Monet y a sus seguidores, entre ellos Camille Pissarro (1830-1903), Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) y August Renoir (1841-1919), con el calificativo despectivo de impresionistas. Este grupo de pintores había expuesto en 1874 en el Salón del fotógrafo Nadar en París, 165 cuadros de una estética opuesta al academicismo oficial. El crítico Leroy publicó en 15 de abril de 1874 un artículo con el título *—L'Exposition*

---

<sup>85</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.497

*des Impressionistes*” en el que bajo la forma de un diálogo se burlaba del término impresionismo.

Pocos días más tarde el crítico J. Castagne amplió la palabra impresión al término impresionismo. A partir de la tercera exposición del grupo en 1877 se comenzó a popularizar en las revistas especializadas el término impresionistas. Los propios pintores comenzaron a denominarse impresionistas a partir de 1876 y presentaron sus cuadros con este nombre, a pesar del carácter peyorativo que tuvo en un principio.

Fue la pintura francesa, y París como capital de la nación, la que prestó los fundamentos del arte impresionista, que coincide, en muchos momentos, con la postura de los que cultivaron el decadente arte del fin de siglo. El refinamiento artístico, la fuerza de la imagen y el símbolo frente a las ideas propiciadas por el idealismo romántico del siglo anterior, la huida de todo sentimentalismo trágico en favor de la sugerencia y de la evocación fueron comunes a la literatura y a la pintura.

Desde 1879 se habla también de impresionismo en literatura dentro del área Francesa y desde de 1880 aparece documentado el término en Alemania, los autores Franceses G. Flaubert, E. Zola y H. de Balzac aparecen más tarde conectados a esta tendencia. –Si se quiere hablar de una corriente lírica afín a los aspectos estilísticos que caracterizan al impresionismo entonces tenemos que hablar de simbolismo, como la corriente que impregno toda la poesía de la época impresionista.”<sup>86</sup>

La poesía simbolista y la pintura impresionista se alimentaron de un estilo común que marco también las tendencias estilísticas de la música de Debussy. Poetas, pintores y músicos se dejaron influir mutuamente de las mismas imágenes, símbolos y evocaciones para sus respectivas artes. Los poetas simbolistas Stephane Mallarme (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1856-1891), que habían desarrollado su poesía a partir del impacto literario causado por la poesía moderna de Charles Baudelaire (1821-1867) prestaron sus materiales literarios a toda una generación de músicos franceses.

Mientras fenómenos estilísticos como los de Modernismo y fin de siglo, encontraron una aplicación más difícil en el campo de la música, el termino impresionismo no tuvo problemas para pasar de unas manifestaciones artísticas a otras y encontrar también en

---

<sup>86</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.115.

la música una aplicación adecuada, a pesar de la duda de su protagonista principal Debussy, quien consideraba el término poco adecuado para designar su música, a la hora de fijar etiquetas Debussy se sentía más cómodo con el término simbolismo, debido al impacto que tuvo en su música la poesía simbolista y la estética decadentista.

A. Schönberg se ocupó varias veces en su *Tratado de Armonía* (1911) del fenómeno del impresionismo al hablar sobre todo de la escala de tonos enteros y de los acordes de cuartas. Schönberg llama impresionista a todo aquel que busca lo nuevo y se aparta de lo convencional. En este aspecto el que emplea los acordes de cuartas, buscando una nueva planificación armónica y tonal, es impresionista.

–Se dice que esta escala (escala de tonos enteros) fue empleada por primera vez por los compositores rusos o franceses (Debussy y otros). No lo sé con exactitud, pero me parece que el primero en usarla fue Liszt. He escuchado recientemente la Fantasía sobre Don Juan, que no conocía, y, ante mi gran sorpresa, he encontrado allí la escala de tonos enteros.<sup>87</sup>

El período que comprende la música impresionista arranca en 1890, cuando Debussy comienza a componer sus grandes frescos musicales como *El Preludio de la Siesta de un Fauno* (1892-94), *Pelleas et Melisande*<sup>88</sup> (1893-1902) y los *Nocturnes* (1897-1899) y termina prácticamente en 1920, por lo que coincide en su mayor parte con la vida compositiva de Debussy. Después de la muerte de Debussy en 1918 solamente quedan ya vestigios impresionistas y moderados impresionistas, pero ya no surgirá un compositor importante que pueda identificarse totalmente con el impresionismo como es el caso de Debussy.

Debussy era un compositor con grandes inquietudes, que lo llevaron a buscar cosas no convencionales, él mismo nos lo dice en una carta que data de 1902 en donde expresa lo siguiente:

–Desde hacía mucho tiempo intentaba hacer música para el teatro, pero la forma en que yo quería hacerla era poco habitual que, después de varios intentos, casi había renunciado a ello.....Quería, para la música, una libertad que la música atesora más

<sup>87</sup> Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, Real Musical 1992, P.465.

<sup>88</sup> Debussy escribe lo siguiente sobre esta obra: No pretendo haberlo descubierto todo con Pelléas, pero he intentado abrir un camino que otros podrán seguir, ensanchándolo con sus hallazgos personales, que tal vez liberen a la música dramática del férreo corsé que le oprime desde hace tiempo.

que cualquier otro arte, al no limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosa entre la naturaleza y la imaginación.”<sup>89</sup>

En la misma carta, Debussy muestra un rechazo a lo que llama la fórmula wagneriana pero al mismo tiempo reconoce su genio y señala su nueva búsqueda:

–Después de varios años de apasionadas peregrinaciones a Bayreuth, empecé a dudar de la fórmula wagneriana o, más bien, llegó a parecerme que sólo podía servir en el caso particular del genio de Wagner. Este fue un gran coleccionista de fórmulas y las sintetizó en una que pudo parecer personal por un deficiente conocimiento de la música. Y no es negar su genio decir que puso punto final a la música de su tiempo, más o menos como Víctor Hugo, que englobó toda la poesía anterior. Habría, pues, que buscar después de Wagner y no según Wagner.”<sup>90</sup>

Cundo se habla del impresionismo se hace mucho énfasis en la armonía, el tipo de acordes que se usan, en la melodía, el timbre, en la escala de tonos enteros y en general de todos los recursos propios de este estilo, pero Debussy va más allá refiriéndose que el encanto de la música impresionista no solo se basa en la armonía y el timbre, sino como están usados estos elementos dentro de la composición, lo que importa no es –El QUE” sino –El COMO”.

–Debussy explained that this music’s “unexpected charm” came not so much from the chords or timbres themselves (already found in the vocabularies of composers such as Field, Chopin, Liszt, Grieg, Franck, Balakirev, Borodin, and Wagner) but from their “mise en place”, “the rigorous choice of what precedes and what follows”. For Debussy form was the result of a succession of colours and rhythms “de couleurs et de temps rythmés” ..... “a series of sensations rather than the deductions of a musical thought.”<sup>91</sup>

–Debussy explicó que esa música posee “un encanto inesperado” que no proviene de los acordes o los timbres por sí solos (ya encontrados en el vocabulario de los compositores como Field, Chopin, Liszt, Grieg, Franck, Balakirev, Borodin, y Wagner) sino de “ponerlos en su sitio”, “la rigurosa selección de lo que precede y lo que sigue”. Para

<sup>89</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P.7.

<sup>90</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P.7.

<sup>91</sup> Stanley Sadie, The New Grove, Dictionary of Music and Musician, 2001, vol. 12, P.91.

Debussy la forma era el resultado de la sucesión de colores y ritmos —el color y el tiempo del ritmo”.....—una serie de sensaciones más que la deducción del pensamiento musical”.”

La asimilación por la música de procedimientos característicos del impresionismo pictórico como son: el gusto por lo sensual, por el color, por la luz, por la evanescencia y difuminación de las líneas y por la paralización del movimiento, expresado en términos específicamente musicales, facilitó a los críticos e historiadores la aplicación del término impresionismo a la música.

El Impresionismo se desmarca claramente de la época romántica anterior como pasó con el modernismo y al mismo tiempo limita con el expresionismo con el que coincide temporalmente en su última etapa (entre 1908 y 1920). Su aparición marca el umbral hacia una nueva época en la que van a tener lugar cambios fundamentales en el lenguaje musical: la época de la nueva música que comienza a configurarse hacia 1907 de la mano de A. Schönberg, Stravinsky y Bartok.

Muchos de los elementos impresionistas son herencia del pasado romántico, aunque experimentan un cambio sustancial. Por ejemplo la armonía, que estaba sometida más bien a un principio dinámico, adquiere en el impresionismo un papel de mayor estatismo, al someterse a una función de ilustración pictórica externa, el impresionismo como de una pasividad creadora como contrapuesto a la actividad que caracteriza al expresionismo.

La organización de los acordes en tercetas cede el paso a una estratificación de acordes paralelos que rompe el basamento de la armonía funcional clásica. Sin embargo, en el impresionismo no se rompe definitivamente con la tonalidad, sino que esta permanece latente en la mayoría de las obras impresionistas.

La música puede pretender, por medio de una mínima concesión al movimiento temporal que este arte lleva implícito, causar cierta sensación de monotonía y de paralización y generar una asociación con la ausencia de dinamismo hasta conseguir cierto estatismo tan peculiar de la música que llamamos impresionista nos provoca esta sensación debido a recursos musicales muy propios del impresionismo musical como son la ausencia de direccionalidad armónica cadencial, la constante repetición de un motivo, y una textura tímbrica muy colorista que cambia constantemente de piano

armónico sin evolución o desarrollo alguno. Estos tres componentes pueden llegar a provocar eso que llaman la más alta pasividad del impresionismo.

Otra característica del impresionismo es la difuminación de las líneas y de los contornos en la pintura y la pérdida de la simetría formal y de la proporción clásica, que dificulta la precisión de los límites del cuadro. En la música se han venido gestando desde el romanticismo tendencias hacia esta misma difuminación lineal en los arranques y terminaciones de temas y motivos. En el impresionismo la difuminación de los contornos alcanzó un punto álgido al tratar los compositores impresionistas de reproducir intencionadamente una plasmación asimétrica de la melodía. También la música impresionista tiene en común con la difuminación lineal, la ausencia de desarrollo motivico y temático que pretende reflejar aquí lo que los pintores impresionistas buscaban al atacar los claros contornos del clasicismo: líneas sin fin del agua, de la niebla, del cielo y de las nubes.

El afán y la búsqueda de lo no académico y lejano siempre ha sido una característica de todas las culturas musicales y cobró especial relevancia en el romanticismo, gracias a los múltiples viajes realizados por numerosos interesados en las culturas extrañas que luego anotaron sus experiencias en sus relatos de viajes con los que surtieron de inspiraciones diversas a músicos y pintores.

Con el impresionismo, impulsado por el intercambio cultural de una época colonialista, vuelve a aparecer el interés por lo no académico y lejano, como medio para huir del academicismo local, rutinario y caduco, y de las grandes formas de desarrollo heredadas de la música clásico-romántica. En la música no académica intuyó el músico impresionista la posibilidad de dar un colorido nuevo a sus obras, ajeno al sinfonismo centroeuropeo. En el impresionismo musical las tendencias hacia la música no occidental o académica transcurrieron en cuatro vertientes:

- Asimilación de la música folklórica europea (especialmente de España}.
- Asimilación de las culturas del Lejano Oriente (Indonesia y Asia Oriental).
- Asimilación de culturas Americanas
- Vuelta al arte antiguo.

-Debussy's melodies were often derived from folksongs.....Reflecting the return of traditional values.....This is also case in music imitating or incorporating Spanish

popular song (such as that of Ravel, Albéniz, and Falla), or the Celtic traditions of Brittany or western Ireland.”<sup>92</sup>

—Las melodías de Debussy se derivan frecuentemente de la canción popular.....Reflejando un retorno a los valores tradicionales.....Esto es también el caso cuando la música imita o incorpora la canción popular española (como lo hace Ravel, Albéniz, y Falla), o la tradición celta de Bretaña o Irlanda del este.”

Especial atracción ejerció en los compositores impresionistas la cultura y música del Lejano Oriente y de los pueblos lejanos, exportada a París y otras ciudades europeas gracias a las Exposiciones Universales de fin de siglo. Los nuevos sistemas de organización musical traídos por el gamelán<sup>93</sup> de Java y escuchados por los compositores europeos fomentaron un acercamiento nuevo a la composición musical que se refleja en la imitación de escalas pentatónicas y de tonos enteros como se puede observar en *—Pagodes—*, la primera de las *—Trois Estampe—*s para piano (1903) de Debussy.

Por otra parte el mundo antiguo fue una constante fuente de inspiración para los impresionistas como se puede ver en las *Chanson de Bilitis*, en las que Debussy recrea la antigua poesía griega vertida en la traducción de P. Louys en un ambiente de erotismo propio del decadentismo literario, o en los *Six epigraphes antiques* de 1914.

No es difícil comprender que muchos seguidores del impresionismo se cansaron pronto del refinamiento y novedad del arte nuevo y buscaron de nuevo volver a las raíces de la música antigua que aseguraba la estabilidad de la forma y de los contornos melódicos, negados por el impresionismo. La herencia de Rameau y de Couperin comenzó a pesar de nuevo *Homage a Rameau* y *el Rummage à J. Haydn* (1909) de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel (1917) fueron los primeros síntomas de una tendencia que había de perfilarse claramente en el Neoclasicismo.

—El impresionismo se convirtió en enseña de la lucha contra el wagnerismo y el sufrimiento romántico, que con su exaltación del sentimiento y de la filosofía idealista, simbolizaba todo aquello que los músicos modernos franceses querían erradicar de su música. La contrapartida al drama wagneriano apareció en la opera de Debussy *Pelleas*

<sup>92</sup> Stanley Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musician*, 2001, vol. 12, P.92.

<sup>93</sup> Es una orquesta tradicional de indonesia, está compuesta de instrumentos como: xilófonos, metalófonos, gongs, cítara, vihuela, flautas y tambores de percusión de diversas formas.

et Melisanck (1902), aunque el contenido simbólico que manifiesta la obra podía tener cierta relación con el simbolismo del drama wagneriano, la sintaxis musical impresionista de la composición apuntaba a un nuevo lenguaje musical, en el que la música, al servicio de un recitado estático continuo que trataba de potenciar la típica dicción de la lengua francesa, y rehusando el trabajo de desarrollo temático-motivito característico del sinfonismo operístico de Wagner, consiguió una obra totalmente distinta y original, un islote estético imposible de agrandar y de continuar.”<sup>94</sup>

Parámetros musicales y recursos que configuraron lo que se hace llamar el estilo musical impresionista.

Se ha considerado siempre al aspecto armónico como la aportación más destacada del estilo compositivo de Debussy y como el elemento que mejor define el estilo impresionista. La armonía del impresionismo musical se corresponde con la luz y el color del impresionismo pictórico y a través de este componente se consiguió elementos fundamentales del estilo impresionista en la música como fueron:

- La desfuncionalización de la armonía.
- La emancipación del acorde y la disonancia en función de su color y timbre.
- La eliminación de los contornos bien delimitados.
- La destrucción de esquemas basados en la cadencialidad tonal.
- La suspensión de configuraciones melódicas y rítmicas cerradas.

Pero no hay que olvidar que la armonía de Debussy precede básicamente del período romántico, que fue el que nos legó los materiales fundamentales que luego desarrollo Debussy, como fueron:

- La sucesión paralela de acordes desprovistos de funcionalidad y de conexión tonal entre sí.
- La tendencia hacia un parentesco cromático de las armonías.
- La estratificación de acordes por terceras y más tarde por cuartas.
- La importancia del tritono como medio de unión entre acordes al ocupar una posición intermedia en la escala.

---

<sup>94</sup> José María García Laborda, *La Música del siglo XX*, editorial alpuerto S.A. 2000, p.125

- El gradual debilitamiento del carácter de disonancia en los acordes hasta llegar a la plena emancipación de los mismos, como superación de la necesidad de resolver las notas disonantes.
- El empleo de armonías modales fue un recurso muy utilizado por los impresionistas franceses y españoles y por otros compositores de comienzos de siglo como Bartok y Hindemith entre otros, para intentar salir del esquema convencional de los modos mayores y menores en que estaba preso nuestro sistema tonal europeo de la época clásico-romántica.
- La constante ampliación de la armonía con acordes alterados, entre dominantes, y notas secundarias.

–El empleo de la antigua modalidad frigia fue también una feliz aportación de la música española al panorama impresionista y nacionalista del siglo XX.”<sup>95</sup>

Todos estos recursos provienen del romanticismo Alemán y Francés. A este desarrollo se sumó luego la explotación de la armonía paralela, como nota característica del impresionismo, que rompía definitivamente con el convencionalismo académico del movimiento contrario como ideal de la polifonía clásica, cuya estructura estaba basada principalmente en el contrapunto. La armonía paralela utilizó todos los recursos que le suministraba el desplazamiento de acordes:

- Movimiento paralelo de acordes de terceras en diversas mixturas, como en el famoso Preludio de Debussy “La Cathedrale engloutie” (La Catedral sumergida), que manifiesta sucesión simultánea de quintas paralelas y de cuartas.
- Movimiento paralelo de acordes de múltiples sonidos hasta configurar sucesiones de acordes de séptima de dominante y de novena, como se puede apreciar en el primer Nocturno de Debussy Nubes.
- Movimiento paralelo de cuartas y de quintas sin terceras, que producen un efecto arcaico y nos remite a la antigua técnica modal del organum medieval.
- La ausencia de las terceras y sextas, contrarrestadas por las huecas sonoridades de las cuartas y quintas, fue un recurso muy empleado por los impresionistas.

---

<sup>95</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.125

Los acordes por cuartas encontraron rápida aplicación en las armonías impresionistas y fueron utilizados en una misma época simultáneamente por compositores como Mahler, Strauss, Debussy, Skriabin y Schönberg como medio expresivo impresionista y por la necesidad de expresar lo nuevo y lo inaudito. Su uso cada vez más exclusivo dio al traste con la armonía tonal fundamentada en la estratificación por terceras.

—La escala de tonos enteros es un medio artístico de estupendo efecto colorista. Debussy está perfectamente en su derecho de servirse de los acordes de tonos enteros en tal sentido, pues su obra es eficaz y bella.”<sup>96</sup>

La estratificación de acordes paralelos es, el medio armónico más popular de la música impresionista. La tendencia a la estratificación y secuencia de acordes paralelos sin consideración hacia su progresión funcional, llevo poco a poco hacia una ampliación del concepto de tonalidad, consistente en una valoración de las armonías y acordes en función de sí mismos y de la potencia tímbrica y colorista que podían prestar a la obra.

El acorde se independiza y se aísla de su contexto tonal para prestar un determinado colorido musical a la composición. Lo mismo podemos decir de otros complejos armónicos como la armonía por segundas, la agrupación de racimos de segundas (klosters) y de tritonos que están también usados en función de su efecto tímbrico.

—Debussy evito, a menudo, las formas tradicionales de establecer un centro tonal por medio de las relaciones armónicas dominante-tónica. Para reemplazarlas, tuvo que inventar nuevos métodos, de naturaleza esencialmente melódica y rítmica en lugar de armónica, para crear centros tonales.”<sup>97</sup>

Determinadas constelaciones sonoras típicas del impresionismo no provienen del sistema armónico occidental, sino que se han copiado de los sistemas orientales que comenzaron a aparecer en París con motivo de las Exposiciones Universales. El influjo de la música de Indonesia se hace patente en las formaciones pentatónicas, hexafónicas y en armonías basadas en grandes pedales sonoros y notas tenidas que se mantienen mientras suenan determinadas melodías fluctuantes.

---

<sup>96</sup> Arnold Schönberg, Tratado de armonía, Real Musical 1992, P.473.

<sup>97</sup> Robert P. Morgan, La música del siglo XX, AKAL/ Ediciones 1991, P. 63

La escala de tonos enteros generó múltiples secuencias y progresiones de acordes de terceras mayores que se emplean también en el impresionismo dando un carácter muy exótico a esta clase de armonía.

Hay que anotar finalmente que en la armonía impresionista se va realizando gradualmente un cambio desde unas obras más comprensiblemente tonales, como las que encontramos en la década de 1890, hacia otras obras más radicales que aparecen en la primera década del siglo XX.

«La opinión de que el impresionismo musical es un arte preferentemente basado en estructuras armónicas y de que la melodía es algo secundario es un error. Ambos aspectos son inseparables y constituyen juntos la esencia de la música impresionista.»

Las principales características de la melodía en la música impresionista son las siguientes:

- Melodías o motivos sin desarrollo o sentido de estructuración.
- Melodías etéreas, difuminadas a manera de sugerencia y evocación.
- Muchas melodías como retazos y diseños sin desarrollo alguno que dan la sensación de improvisación.
- Muchas melodías que surgen del entramado armónico.
- Uso de la escala de tonos enteros y pentatónicas.

«Es comprensible que se haya tenido una visión algo pesimista de las melodías impresionistas, a veces tan fragmentarias y cortas, ya que los oídos europeos estaban acostumbrados al trabajo temático-motívico propio del sinfonismo germano, que exigía grandes desarrollos y una restructuración periódica de las frases perfectamente constituida, los célebres ocho compases»<sup>98</sup>

Existen también efectos melódicos modales y melodías de tonos enteros, que al carecer de semitonos, confieren a la música, a la que sirven de base, cierta configuración carente del movimiento cadencia que le es peculiar a la música tonal.

Aunque la escala de tonos enteros se considera una peculiaridad de la música impresionista por influencia de los pueblos exóticos, de hecho procede del sistema

---

<sup>98</sup> José María García Laborda, *La Música del siglo XX*, editorial alpuerto S.A. 2000, p.126

armónico occidental y se ha manifestado especialmente en la época moderna como recurso para salirse del sistema tonal tradicional.

En ninguna otra época de la historia de la música el timbre ha cumplido una función tan primordial como en el Impresionismo. Todos los demás parámetros musicales, como la armonía, la melodía o el ritmo han quedado subordinados a la planificación del timbre y a la organización de las texturas tímbrica de la orquesta. La utilización de registros extremos, que ya se comenzó a explotar en anteriores épocas, alcanza en el impresionismo un momento culminante. No es difícil encontrar, por ejemplo, texturas tímbrica que combinan pedales muy bajos con posiciones de registro agudo extremo. Es sobre todo la orquesta el instrumento adecuado para la utilización de timbres y texturas muy diversificadas.

La música impresionista tiende a destacar los distintos timbres de la orquesta en orden a planificar los colores y pinturas de forma muy diferenciada o busca por otra parte combinaciones inusuales. Para buscar un efecto sonoro más inusual se echa mano de efectos especiales como sordinas, posiciones extremas de los instrumentos, etc. La frecuente utilización de la flauta, del clarinete o del corno inglés en pasajes solistas acompañados de la orquesta proporciona un efecto típico del impresionismo. Igualmente los metales han recibido un tratamiento refinado al ser empleados en efectos tapados y al descubierto. Y la percusión comienza a utilizarse en razón del color y del timbre, desligada de la función estructuralista y formal que tenía anteriormente. La potenciación de los diversos instrumentos de percusión comienza a tener un despliegue tan considerable que estos se convertirán a lo largo de todo el siglo XX en los instrumentos preferidos de los compositores de la modernidad.

–Debussy extended the orchestral palette with harp harmonics, muted cymbals and a wordless chorus singing with closed lips.”<sup>99</sup>

–Debussy extendió la paleta orquestal con los harmónicos de arpa, platillos con sordina y un coro sin palabras que canta con los labios cerrados”

A pesar de la tendencia que existe en el impresionismo hacia la disolución de los esquemas armónicos propios de la armonía funcional, que provocó un cierto desmoronamiento de las estructuras rígidas del período clásico, la música impresionista

---

<sup>99</sup> Stanley Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musician*, 2001, vol. 12, P.91.

se mantuvo aferrada a las estructuras formales de épocas anteriores y a la tonalidad que las sustentaba. En la mayoría de las obras del impresionismo podemos encontrar una organización formal clara y el ejemplo del nocturno “Nuages” nos puede revelar esa disposición ternaria característica de la mayoría de las piezas pianísticas en un solo movimiento que nos ha legado el romanticismo, la forma Lied: ABA, estructura fundamental de tantas obras del pasado tonal.

## **EL EXPRESIONISMO**

El movimiento artístico que mejor significó la revuelta contra las normas del pasado cultural inmediato fue el expresionismo, un movimiento que surgió en oposición al espíritu positivista y optimista que había caracterizado el siglo anterior y que aportó a la música elementos y técnicas compositivas que, por estar basadas en una fuerte necesidad de expresión, provocaron la descomposición del sistema tonal y la desaparición del concepto tradicional de forma. Junto con el futurismo, el expresionismo significó hacia 1909 el arribo definitivo a la modernidad musical. En la interpretación del expresionismo conviene tener en cuenta cuatro aspectos generales que afectan a todos los componentes artísticos que participaron por igual de la estética expresionista:

- 1.- El aspecto de reacción y contracorriente que significa el movimiento expresionista hacia el impresionismo, con el que coincide en la última fase de éste. El expresionismo busca un rechazo del objeto en favor de la vuelta hacia la interioridad. No interesa ya al expresionista imitar la naturaleza, sino crearla. Al mismo tiempo el expresionismo significa un rechazo hacia el simbolismo.
- 2.- El expresionismo, como tendencia que busca poner de relieve los aspectos más destacados de la expresión y de la expresividad humana.
- 3.- El expresionismo, como movimiento artístico de una época determinada, aparece unos años antes de la Primera Guerra Mundial como manifestación de las naturalezas artísticas aisladas contra la falsedad del orden existente y parece concluido hacia 1920, con un momento de cierta productividad en el Berlín de la posguerra que se prolonga en el cine expresionista.
- 4.- El Expresionismo manifiesta la crisis personal del hombre moderno, cuyo exponente es el psicoanálisis de S. Freud, símbolo en la Viena de fin de siglo y de todos los

trastornos a los que estará expuesto el hombre expresionista. El expresionismo significó el despertar psicológico de todos los jóvenes artistas alrededor de 1910.

Con respecto al punto número cuatro, anteriormente mencionado, es importante señalar que la gran mayoría de los libros consultados para hacer esta reseña histórica de la música del siglo XX, mencionan la crisis como un factor que influye en el arte musical y en el arte en general, aunque anterior mente he citado algo quiero hacer hincapié sobre ello.

El positivismo, sobre todo en el último tercio del siglo pasado (XIX), provocó uno de los movimientos de optimismo más vigorosos y esperanzadores de la historia del hombre: el progreso de la ciencia, de la técnica, de la civilización, enriquecido por la exploración integral del planeta y de sus recursos, hizo pensar en una próxima y sobre todo segura edad de oro. La victoria sobre la pobreza, sobre la enfermedad, sobre la guerra, sobre la ignorancia estaba garantizada a no muy largo plazo. La ciencia se convertía en la nueva religión de la humanidad, y sus avances espectaculares auguraban el logro de todas las aspiraciones para una humanidad que tendría más y más resueltos sus problemas.

En este sentido del progreso, la ciencia y la tecnología se vuelven, al parecer algo muy importante en la percepción, y en el ánimo de la sociedad, la siguiente cita da la impresión que realmente la gente confiaba en que todos sus problemas serían resueltos.

—El —progreso” se convierte en el lema del periodo. El novelista vienés Stefan Zweig, en sus reminiscencias de los años precedentes a la primera guerra mundial, describió la actitud general que existía en aquellos momentos: La creencia en un —progreso” ininterrumpido e irresistible tenía la fuerza de la religión para esta generación. La gente empezaba a creer más en este —progreso” que en la Biblia, y su evangelio parecía el definitivo debido a las nuevas maravillas que diariamente presentaban la ciencia y la tecnología. De hecho, al final de este siglo de paz, el progreso generalizado pasó a ser más marcado, más rápido, más variado... La comodidad comenzó a extenderse desde las casas de los ricos hacia las de las personas de clase media. No volvió a ser necesario sacar el agua con una bomba, o tener que hacer fuego en la chimenea. La higiene se extendió y la suciedad desapareció. La gente pasó a ser más guapa, fuerte, sana, robusta... Pequeñas maravillas que este siglo supo sacar a la luz por medio de sus éxitos y que miraban a cada década finalizada como el preludio de un tiempo aún mejor.

Estaban convencidos de que las desgracias, como las guerras entre las naciones, se terminarían algún día. Nuestros padres se hallaban cómodamente asentados en la creencia de que el poder de la tolerancia y la reconciliación lo envolvían todo y eran infalibles. Ellos creían realmente en que las diferencias y límites entre las naciones y sectas podrían, de una forma gradual, disolverse dentro de la humanidad y que la paz y la seguridad, los mayores tesoros imaginables, serían compartidos por todos los mortales.”<sup>100</sup>

Toda esta ciencia, tecnología trae consigo un nuevo término que estará en boca de todos, “el confort”, aparatos mecánicos harán oír música, la pianola, el fonógrafo, después la radio, la fotografía pretenderá desplazar al dibujo y a la pintura, reproducciones cada vez más perfectas de las obras maestras de la pintura se pondrán a disposición de las familias adineradas, el arte tiende a una clase de adorno para la gente de buena sociedad, parte de esto se aprecia en la siguiente cita:

“Este cambio en las costumbres, al final del siglo XIX, se verifica merced a una ventaja nueva: su accesibilidad. Desde la cultura hecha fácil a través de los manuales y de la “vulgarización”, hasta los viajes a países remotos facilitados por el turismo, todo se pone al alcance de la mano, al alcance del bolsillo de los pequeños burgueses. Comodidad, “confort” son palabras que suenan con un tono amable..... Todo se simplifica...”<sup>101</sup>

Siguiendo esta línea se argumenta que la tecnología satisface los anhelos que se buscaban en el arte y que a su vez el arte pierde su carácter simbólico.

“En las últimas décadas del siglo los altos ideales de los artistas románticos habían descendido considerablemente de nivel. La aureola que los rodeaba como representantes de la espiritualidad en aquel medio social estaba a punto de apagarse, y el prestigio del artista se trasladaba a otras áreas menos consideradas hasta hacia poco: el hombre de ciencia, el ingeniero, doctores y profesores asumían la categoría casi profética con que el romanticismo había rodeado al artista. El santo y seña de la nueva época se cifra en el vocablo “técnica”. Las invenciones mecánicas satisfacen los anhelos de una pequeña

<sup>100</sup> Robert P. Morgan, La música del siglo XX, AKAL/ Ediciones 1991, P. 28.

<sup>101</sup> Adolfo Salazar, La música Moderna Editorial Lasada 1944, P.157

burguesía que antes buscaba en la pintura y en la música sus satisfacciones espirituales más acreditadas.”<sup>102</sup>

—La música de fines del siglo ha perdido su carácter simbólico en el que se concentraba el espíritu de la sociedad, en sus más altos vuelos. Ni la heroicidad de Beethoven, ni el lirismo de Schubert, ni la intensidad dolorosa de Schumann, ni el dramatismo creciente en términos instrumentales desde Berlioz a Wagner, ni la virtuosidad ricamente musical de Chopin a Liszt ocupan vacante en estos tiempos nuevos de facilidad, comodidad y baratura crecientes.”<sup>103</sup>

A diferencia del optimismo del siglo XIX, el siglo XX se inicia en una crisis general militar y de valores, un ejemplo de las diferentes manifestaciones sociales de la crisis es el miedo, las siguientes citas da muestra de ello:

—Movimientos políticos independentistas y nacionalistas retaron a la autoridad del gobierno central, presagiando así la desintegración final del imperio que se produjo al final de la primera guerra mundial. La incertidumbre acerca del futuro se convirtió en una preocupación constante.”<sup>104</sup>

Una reflexión que nos enlaza como pocas a la crisis de la música con la crisis del mundo del siglo XX es la que nos ofrece Aaron Copland: —La falta de una filosofía positiva es lo que resulta un poco aterrador en el mundo, tal como yo lo veo. No puede crearse una obra de arte como producto del temor o suspicacia; sólo se puede engendrar merced a creencias afirmativas.”<sup>105</sup>

Todo el —enfort” todo el optimismo mostrado por los nuevos y variados avances de la ciencia desaparecería con los conflictos bélicos, la primera guerra mundial afectó a más de 20 millones de personas, entre muertos, heridos, prisioneros desaparecidos, etcétera.

—La primera guerra mundial marco el final de todo este optimismo. Sus efectos fueron devastadores, trayendo consigo una enorme cantidad de destrucciones físicas y de miseria humana, desconocidas en la anterior historia de la humanidad. Para la mayoría, resultaba imposible pensar que este tipo de desastres pudieran haberse producido en el

---

<sup>102</sup> Adolfo Salazar, La música Moderna Editorial Lasada 1944, P.157.

<sup>103</sup> Adolfo Salazar, La música Moderna Editorial Lasada 1944, P.158.

<sup>104</sup> Robert P. Morgan, La música del siglo XX, AKAL/ Ediciones 1991, P. 37

<sup>105</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 p.498.

marco de las modernas naciones civilizadas. Sin embargo, aunque aún hoy en día se continúa discutiendo acerca de los entresijos políticos y las causas estratégicas que condujeron a Europa a la guerra, desde una visión retrospectiva, parece evidente que las semillas del conflicto fueron plantadas mucho antes de que estallaran las hostilidades en 1914.”<sup>106</sup>

–Cada época se mueve impulsada por una ilusión....Sin esa ilusión, el arte dejaría de serlo; dejaría a lo menos de ser una entidad profundamente arraigada en el espíritu, y la técnica en que se basa no pasaría de ser un arte manual, como la carpintería o la forja.”<sup>107</sup>

Leo Brouwer toma una postura escontra de las expresiones de críticos e historiadores con respecto a este tema de la crisis del hombre moderno, diciendo que sí existe una ilusión, la ilusión de transformar al mundo: –No estamos de acuerdo con que nuestra época sea de crisis, sí miramos con perspectiva revolucionaria y a la vez con la ilusión de transformar al mundo.”<sup>108</sup>

A lo expresado anteriormente por Brouwer se le puede agregar lo siguiente: –El revolucionario rompe con las costumbres que había establecido y aniquila todas las certezas que había confirmado e instituido. Pretende examinar aquello de que se habla. La disciplina pretende conocerse. Esas revoluciones son socráticas y cartesianas, y hacen avanzar al espíritu humano.”<sup>109</sup>

La crisis del hombre moderno ha causado en la música, un distanciamiento con el público, que ha ido perdiendo ese gusto por asistir a las salas a escuchar música contemporánea, que experimentan un rechazo, una falta de empatía y de entendimiento que termina por provocar una falta de comunicación.

–La gran música o música selecta de hoy, heredera de la gran música de antaño, es vivida, disfrutada y comprendida (cuando está expresamente destinada a comprenderse, que no lo está siempre) por una minoría de gentes cultas, atentas a las vanguardias del arte; pero una mayoría de aficionados a la música (en la que pueden existir personas tan cultas y refinadas como las pertenecientes a la minoría anterior) no soporta con gusto las

---

<sup>106</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, AKAL/ Ediciones 1991, P. 28.

<sup>107</sup> Adolfo Salazar, *La música Moderna* Editorial Lasada 1944, P.26

<sup>108</sup> Leo Brouwer, *Gajes del oficio*, Letras cubanas, 2004, P. 63.

<sup>109</sup> Alfred H. Barr Jr, *La definición de arte moderno*, Alianza Forma, P.21.

nuevas corrientes, o las soporta en parte, o las escucha con curiosidad, pero sin placer estético, y no siente excesivo interés en repetir la suerte. Así se crea un círculo vicioso difícil de romper: esa falta de interés del oyente medio por frecuentar la oferta sonora contemporánea le impide familiarizarse con ella, y la falta de familiaridad no produce el deseo de frecuentar esa oferta. Si las raíces de ese fenómeno son más objetivas que subjetivas o viceversa (que tienen algo de ambas cosas parece indudable) es un tema tremendamente comprometido para el que sería tal vez imposible una respuesta categórica y honesta al mismo tiempo.”<sup>110</sup>

Y por último, solo queda citar a dos personajes, Aaron Coplan quien manifiesta y proclama la necesidad de reflexión, —en este momento los compositores tenemos la grave obligación de preguntar a nuestras conciencias por qué, para qué y para quién seguimos escribiendo música”<sup>111</sup> y Cristóbal Halffter que clasifica toda esta diversidad de tendencias estéticas y técnicas como una característica de la música del siglo XX, —el hecho de que no exista hoy en la creación musical ni una estética, ni una técnica, ni un lenguaje unitario es un signo de identidad de este momento”.<sup>112</sup>

Entre 1911 y 1918 el término expresionismo aparece referido a la pintura y a la literatura. Pero en ésta época se comienza a emplear también la palabra expresión para designar el fuerte carácter expresivo de la nueva música. En 1912 A. Webern emplea la palabra expresión para calificar el contenido musical de las obras de Schönberg, que a partir de este momento se convierte en el paradigma del expresionismo musical.

—(Expressionism) A term applied to prominent artistic trends before, during and after World War I, especially in the visual arts and literature in Austria and Germany. By analogy it may apply to music of that time, or more generally to any music, in which an extravagant and apparently chaotic surface conveys turbulence in the composer’s psyche.”<sup>113</sup>

—(Expresionismo) Un término aplicado a destacadas tendencias artísticas antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), especialmente en las artes visuales y la literatura de Australia y Alemania. Por analogía se aplica a la música de

<sup>110</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 P. 499.

<sup>111</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 P. 500.

<sup>112</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 P. 498.

<sup>113</sup> Stanley Sadie, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second edition, vol. 8, P. 472.

ese tiempo, o más general a cualquier música, que tenga un toque extravagante y una aparente superficie caótica que expresa la turbulencia en la psique del compositor.”

La relación de Schönberg para con el arte se basa exclusivamente en la necesidad expresiva. Su sensibilidad está llena de ardiente efervescencia, que crea valores expresivos totalmente nuevos y por lo mismo, nuevos medios de expresión.

Como diría Kandinsky en sus propias palabras: —...el arte nuevo y las formas de etapas pasadas, son radicalmente diferentes. El primero es externo y, por lo tanto, no tiene porvenir. El segundo es espiritual y por eso lleva en sí la semilla del futuro.”<sup>114</sup>

A partir de 1918 se habla ya sistemáticamente del expresionismo musical sobre todo en relación con la famosa división entre impresionismo y expresionismo, se comienza a llamar la atención a partir de 1920 de la necesidad de concretar el significado y la importancia del expresionismo en la nueva música.

La nueva música expresionista se manifiesta en las obras de Skriabin y Schönberg, hay que valorarla como intento de una anarquía armónica, en un primer momento sin la intención del aspecto constructivo, siendo conscientes poco a poco de los nuevos objetivos: la estructura interna se hace más rígida y se aplica una nueva arquitectura, lo armónico desaparece y en su lugar aparece el contrapunto.

Los propios compositores expresionistas, como A. Schönberg, comienzan a usar el término expresionista en un sentido negativo al principio, para aceptarlo luego positivamente. En 1932 Schönberg emplea el término en una emisión de radio publicada con sus obras completas, llamando expresionismo cuando una obra musical produce su forma no desde la lógica de su propio material, sino llevada por el sentimiento hacia los acontecimientos internos y externos, llevándolos a expresión sobre su propia lógica y construcción.

—Si la esencia del impresionismo se halla en una corriente artística puntillista que parte principalmente de lo armónico y que intenta el mayor grado de sensación en el refinamiento de los impulsos, el expresionismo que le siguió está en contraposición al mismo, En el expresionismo se trata de la más impetuosa fuerza del sentimiento, que procede, por lo que se refiere a la música, de una temática novedosa, es decir de lo

---

<sup>114</sup> Wassily Kandinsky, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, P.9.

melódico y que aplica a la armonía (en cuanto simultaneidad casual de diversas voces) un factor secundario.”<sup>115</sup>

A partir de la Segunda Guerra Mundial el concepto Expresionismo como período histórico queda finalmente establecido, en parte gracias a la difusión teórica y estética que realiza Adorno sobre la fase expresionista de Schönberg en su fundamental tratado *–Filosofía de la nueva Música*” publicado en Tübingen en 1949.

Etapas del Expresionismo:

1. Un expresionismo temprano aparece al comienzo del siglo XX en obras como *–Pelleas y Melisande*” op. 5 (1903) de Schönberg, la *–Sonata cuarta*” de Scriabin o las composiciones polirítmicas de 1904 de Charles Ives.
2. El expresionismo pleno arrancaríase hacia 1907-1908, con la llamada fase expresionista de Schönberg.
3. La última fase o expresionismo tardío correspondería a la etapa dodecafónica de la Escuela de Viena y coincide con elementos del teatro expresionista de postguerra que encontramos en *“Ernst Toller, Hombre-masa”*, 1921 y con el cine expresionista, *“El gabinete del doctor Caligari”*, 1920 de Robert Wiene y los filmes de P. W. Murnau y F. Lang.

Los compositores de la Escuela de Viena, como sus colegas de las otras artes, trataron de reflejar en sus obras categorías estéticas comunes al espíritu de la época. Una de esas categorías estéticas fundamentales que se manifestó sobre todo en la pintura y en la música fue *–la necesidad interior*” que sirvió de puente para la evolución estilística de autores como Kandinsky y Schönberg.

Ambos artistas (Kandinsky y Schönberg) comulgaron de idénticas ideas, fueron amigos durante toda su vida y trataron de fundir en una misma estética los progresos estilísticos de sus respectivas artes, a la vez que practicaron simultáneamente la música y la pintura.

Las concepciones pictóricas de Kandinsky corrieron paralelas con las musicales de Schönberg, el librito de Kandinsky *–De lo Espiritual en el arte*” está a un año de distancia del *–Tratado de Armonía*” de Schönberg.

*–El slogan de Kandinsky: todos los medios son santos si son interiormente necesarios se corresponde perfectamente con las ideas de Schönberg, para el que la composición*

---

<sup>115</sup> José María García Laborda, *La Música del siglo XX*, editorial alpuerto S.A. 2000, P. 166.

surge solo de la necesidad interior: “Yo muchas veces no supe inmediatamente si lo que había escrito era bello o no, pero supe que era necesario.” Schönberg manifiesta repetidamente que el arte surge en el deber y no en el poder.”<sup>116</sup>

Kandinsky en su libro “De lo espiritual en el arte” expresa lo siguiente con relación a Schönberg y su música: “El compositor vienés Arnold Schönberg es el único que, actualmente va por el camino de renuncia total a la belleza convencional y defiende cualquier medio que conduzca al fin de la autoexpresión.....Schönberg presiente claramente que la libertad total, medio necesario en el que ha de desenvolverse el arte no puede ser absoluta.... Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas.”<sup>117</sup>

Otra característica fundamental de la estética musical expresionista unida a la necesidad interior es la expresión, la lógica de la expresión, que diría el filósofo E. Bloch. En los escritos de Schönberg se hace continua referencia a la necesidad de expresarse, de interiorizarse, de reflejar los propios sentimientos internos, de mostrar una parte de la sufriente y profética biografía interior del artista.

Esa necesidad interior escribe Kandinsky tiene su origen en y está determinada por tres necesidades místicas:

1. El artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad)
2. El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país mientras este exista como tal).
3. El artista, como servidor del arte ha de expresar lo que es propio de ella (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte es ajeno al espacio y al tiempo).

---

<sup>116</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, P. 173.

<sup>117</sup> Wassily Kandinsky, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, Pp. 32,33.

En las primeras obras de mi nuevo estilo, escribe Schönberg, me han guiado especialmente las fuerzas de la expresión. Esta necesidad de expresión surge de la intuición directa, sin intermediarios, del subconsciente sometido a análisis. Es una expresión espontánea, vital, inmediata que tiene mucho en común con la visión bergsoniana<sup>118</sup> de la intuición creadora propiciada por los filósofos existencialistas. Esta expresión produce un sentimiento innato de la forma que impulsa a la creación artística casi inconscientemente, Schönberg habla continuamente de ese sentimiento de la forma -Formgefühl<sup>119</sup> - que impulsa su actividad musical.

Un elemento común a Kandinsky y Schönberg, además de la categoría estética fundamental para comprender el estilo musical de la Escuela de Viena, es la negación de la repetibilidad, en su doble aspecto: como resultado de la caída de los parámetros sustentados en una tonalidad basada en la jerarquía y repetición de unos sonidos sobre otros y como exigencia categórica de la novedad en el arte. Tanto para Schönberg como para Kandinsky el arte es siempre algo nuevo y no repetido.

El arte es para mí, dice Schönberg, arte nuevo. Aquello que nunca se ha dicho ni se ha hecho antes. En la pintura conviene no repetir nada de lo ya existente, decía Kandinsky. La tendencia estética del expresionismo musical hacia la negación de la repetición y hacia la mutación permanente del material, que encuentra su contrapartida en el principio compositivo de la variación desarrollada tan peculiar en la Escuela de Viena, es uno de los recursos musicales más importantes del expresionismo vienes. Como escribe Schönberg: la música debe ser siempre nueva porque se trata de arte. Solo lo nuevo, lo nunca dicho, es digno de ser proclamado en el arte.

La repetición, convertida en paradigma de la música clásico-romántica a través de la reexposición de los materiales de la forma sonata, determinó la música de las épocas anteriores a través de los elementos tonales. En un estilo musical volcado hacia la negación de la tonalidad, la variación constante de los medios musicales se convirtió en protocolo del nerviosismo vital que caracteriza al expresionismo musical.

Hay que señalar, por último, que la mayoría de las implicaciones estéticas que son sugeridas por el expresionismo en general, coinciden en su mayor parte con los recursos

---

<sup>118</sup> Se refiere al intuicionismo bergsoniano desarrollado por Henri Bergson, en el cual se contraponen dos fuentes del conocimiento, la inteligencia y la intuición la cual puede introducirnos a la esencia del ser.

<sup>119</sup> Formgefühl, el sentido de la forma.

estéticos propios que genero el expresionismo musical y que se resumen especialmente en todos aquellos componentes estilísticos que llevaron a la disolución de la tonalidad y a la renuncia de una sintaxis apoyada en ella. Estos componentes de ruptura fueron sobre todo la emancipación de la disonancia, la tendencia hacia una prosa musical emancipada también de la estructura métrica tradicional y la disolución formal.

Las constantes estéticas del expresionismo aplicadas a la música determinaron los rasgos estilísticos que caracterizan a la composición musical de las obras que se adscriben a este movimiento y que se pueden resumir en estos puntos:

1.-Irritación. La irritación que caracteriza a la estética expresionista produjo una activación de las fuerzas cinéticas de la música que se manifiesta en el vitalismo y agudeza de los elementos musicales, sobre todo en la primera fase del expresionismo. Los recursos musicales aportados por la composición para el reflejo de este estilo vitalista de la irritación son:

- Cambio rápido en la dirección melódica, con una configuración en forma de sierra y muy angulosa.
- Aglomeración inesperada de armonías con fuertes disonancias de segundas y séptimas.
- Nerviosismo de los motivos musicales, plasmados en figuraciones rítmicas rápidas y complejas que reflejan excitación y exaltación.
- Constantes cambio y contrastes entre partes lineales y homófonas.
- Intensificación de la línea melódica con intervalos aumentados y muy desplazados en el registro vocal o instrumental.
- Búsqueda de registros y tesituras extremos.
- Tendencia hacia la llamada prosa musical sobre un ritmo libre y asimétrico y una tendencia muy angulosa para evita toda repetición.
- Impulsos dinámicos constantemente variados.
- Permanente rubato con una tendencia hacia la improvisación.

En una atmosfera febril y excitante, la irritación expresionista lleva a la exaltación por la acumulación de intervalos disonantes en registros extremos y con una dinámica cambiante. El gran aliento melódico que caracterizaba a los temas de la época romántica queda ahora estancado y disociado como reflejo de la crisis psicológica que padece el hombre expresionista. Este proceso de disociación alcanza su punto álgido en el

aforismo de Webern, en el que cada nota condensa toda la riqueza melódica y armónica del material musical.

Especial importancia reviste la armonía a la hora de plasmar los aspectos expresionistas de la irritación. Las disonancias prestan a las armonías expresionistas un tono colorista de desajuste y provocación, de deformación del sistema tonal, por su valor de emancipación de todos los esquemas formales anteriormente establecidos. La función armónica de los acordes y su progresión está al servicio de la fuerte expresión que se desea plasmar en la música.

2.- Expresión. El expresionismo ha tornado su término definitivo de la expresión que caracteriza a su música, del subjetivismo extremo que irradia todos los elementos musicales. La necesidad interior de expresarse es la razón para empezar el nuevo estilo musical inaugurado por el expresionismo. Como decía Schönberg en su Tratado de Armonía: el artista no hace nada para agrandar a los demás, sino solo porque es necesario. La necesidad de expresarse de una manera inmediata, pasionalmente lógica, genero los nuevos medios estilísticos:

a) En el campo de la armonía.

- Saturación del cromatismo proveniente de Wagner con disolución de los elementos tonales y con una potenciación de la disonancia para aumentar la capacidad de expresión.
- Tendencia hacia los acordes de cuarta.
- Disposición en racimo de acordes de múltiples sonidos sin organización funcional.
- Potenciación del timbre y del acorde en sí mismo.
- Planificación simultanea de diversas constelaciones tonales hasta llegar a la bitonalidad y politonalidad.
- Tendencias hacia constelaciones exóticas, tendencia que parte ya de Debussy y sigue hasta Bartók, pasando por Mahler y refleja un expresionismo algo alejado de la Escuela de Viena.

b) En el campo de la melodía

- Fragmentación de la melodía, tendencia hacia la disociación de la frase melódica y concentración en el sonido individual.

- Formación de un nuevo estilo recitativo caracterizado como prosa musical.

c) En el campo del ritmo

- Simultaneidad de diversos estratos rítmicos (polirritmia).
- Tendencia hacia una métrica y rítmica oscilante al margen de la barra del compás con disolución de la periodicidad clásica.
- Tendencia hacia la complementariedad de los planos rítmicos.
- Fuerte impulso rítmico constante sobre grandes bloques en ostinato y carácter percusivo.

d) En el campo de la instrumentación y textura

- Tendencia hacia lo camerístico, sinfonías de cámara, conciertos de cámara, teatro de cámara.
- Tendencia hacia el tratamiento camerístico de las texturas orquestales hasta llegar hacia un estilo puntillista.
- Predominio de la polifonía y de las formas contrapuntísticas en el ordenamiento de las texturas.
- Preferencia por el color y por el timbre cambiante hasta llegar a la Klangfarbenmelodie.

3.- Reducción. En el expresionismo musical se tiende a evitar todo lo que sea superfluo en aras de la mayor concentración del material musical. El proceso de la reducción y con-contracción cristaliza en la estilización de todos medios musicales que desemboca como paradigma estético en el aforismo de Webern: una sola nota se convierte en expresión de todo el contenido de una idea musical, del mismo modo que el grito manifiesta en el lenguaje hablado, como en el cuadro de E. Munch, la expresión inmediata de todos los sentimientos. La concentración de todos los elementos estilísticos cobra también especial relevancia en la obra *“Erwartung”* de Schönberg, donde un solo personaje, la mujer, en forma monodramática y en un solo acto expresa en un solo grito angustioso toda la temática del expresionismo.

4.-Abstracción. La última fase del expresionismo se caracteriza por una vuelta hacia la objetivación y búsqueda de materiales formales nuevos que desemboca como consecuencia en la sistematización dodecafónica que Schönberg alcanza definitivamente en 1923. Los aspectos rabiosamente subjetivos de la primera fase

expresionista (1908-1923), donde lo irracional y lo emotivo habían alcanzado su máximo auge, ceden el puesto a lo constructivo y lo racional, a fuerzas más abstracta constructivas que adquieren con frecuencia el revestimiento de las viejas formas a las que alude el naciente neoclasicismo de la época.

La desarticulación musical provocada por el expresionismo atonal no excluyó la necesidad de plantear nuevas estructuras formales que garantizaran la estabilidad y la lógica musicales, una vez suspendidos los principios formales establecidos sobre la tonalidad.

Los principales medios constructivos del nuevo estilo expresionista fueron:

- 1.- En el aspecto armónico
- 2.- En el aspecto melódico
- 3.- En el aspecto formal (Schönberg habla de forma de momentos)

Por último se establece que la música de Schönberg, después de la primera guerra mundial, perdió su carácter intuitivo, y únicamente se abocó a su lado lógico, al establecimiento de un orden en la música, creando así el sistema dodecafónico, que sería utilizado por sus alumnos, las operas de A. Berg serán la culminación de este proceso de abstracción y asimilación de las formas del pasado en un nuevo lenguaje atonal y dodecafónico.

## **EL FUTURISMO**

El Futurismo es el movimiento literario, artístico y musical de vanguardia que arranca en Italia a partir del manifiesto escrito por Filippo Tommaso Marinetti en 1909. Si el impresionismo se había generado alrededor de los movimientos culturales de París y el expresionismo surgió de la revuelta que sentía el hombre de las grandes ciudades como Berlín y Viena, el futurismo tuvo su centro en Milán, en el norte industrial de Italia, en torno a una región que promovía los nuevos adelantos de la industrialización y de la máquina que los futuristas intentaban incorporar a su poética artística.

Sin embargo, este movimiento no tuvo en lo musical la repercusión cultural que tuvieron los otros movimientos. Su aparición efímera y anecdótica, que tuvo puntos de contacto con el movimiento dadaísta y cubista, apenas dejó secuelas en la creación

musical posterior, aunque sus componentes ideológicos y el interés por la máquina, por el ruido y el dinamismo habían de resurgir más consecuentemente unos años más tarde con la aparición de la música concreta y del experimentalismo tímbrico de compositores como E. Varese o J. Cage.

Siguiendo las ideas expresadas por Marinetti en su Manifiesto futurista, dos músicos italianos trataron de reflejar en sus manifiestos y composiciones la idea de modernidad y de revuelta propiciada por sus colegas pintores y escultores. El primero de ellos fue Francesco Balilla Pratella (1880-1955).

En su *–Manifiesto dei musicisti futuristi*” (11-10-1910) Pratella arremete contra:

- Los conservatorios.
- Los potentados de la crítica.
- El editorialismo,
- Definitivamente contra la Italia melodramática anclada en la ópera y en el bel canto que impide abrirse a la vanguardia europea.

En su segundo escrito, el *“Manifiesto técnico della música futurista”* (11-3-1911) Pratella defiende:

- el atonalismo.
- la enarmonía.
- la disonancia.
- el ritmo libre.
- la polifonía absoluta.

Acercándose a la estética de la vanguardia expresionista que preconizaba los mismos elementos compositivos por esa misma época.

Un tercer escrito *“La distruzione della quadratura”* (18-7-1912) presenta un catálogo de posibilidades musicales a emplear en la música como:

- La escala de tonos enteros.
- Aglomeración de triadas sin interrelacionarse entre sí.
- Momentos disonantes arbitrarios, etc.

Pratella compuso varias obras en las que intento llevar a cabo los medios expuestos en sus manifiestos, como “*L’aviatore Dro*” (1912-1914), una ópera que pretendía escenificar el nuevo tipo de hombre futurista personificado en el aviador. De relevancia anecdótica fue su “*Música futurista per orchestra op. 30*” en la que hace uso repetido de la escala de tonos enteros y otros mecanismos secuenciales. La falta de una técnica adecuada impidió a Pratella avanzar más consecuente en sus realizaciones musicales, por lo cual su aventura futurista se quedó en mero convencionalismo, destacando más en las pequeñas realizaciones líricas.

La posición futurista más avanzada le correspondió al pintor y compositor Luigi Russolo (1885-1947), que escribió su propio manifiesto titulado “*L’Arte dei rumori*” (1913), desarrollado en un libro más amplio en 1916, un escrito en el que rechaza los instrumentos tradicionales en favor de la búsqueda de nuevas fuentes sonoras que hacen predecir la música concreta posterior: los ruidos de la técnica, de la gran ciudad y el ruido de las guerras modernas se elevan a categorías estéticas y convertidos en fundamento de una nueva música.

En este manifiesto, Russolo quiere convertir la inarmonía en un sistema musical total con ayuda de los ruidos. Para ello Russolo desarrollo, en unión con su amigo Ugo Piatti, una orquesta propia con 18 aparatos llamados “*Intonarumori*” subdividida en:

- *Gorglogliatori.*
- *Crepitatori.*
- *Ululatori.*
- *Rombatori.*
- *Scopiatori.*
- *Sibilatori.*
- *Ronzatori.*
- *Stropicciatori.*
- *Scrosciatori.*

El propio compositor presentó, dirigió y utilizo sus aparatos en un “*Grande concerto futurista d’intonarumori*” en Milán, la capital del futurismo, el 21 de abril de 1914, con gran escándalo del público, y que culminó con la presentación de Paris en 1919.

Las composiciones que Russolo escribió para sus aparatos llevan títulos como “*Combattimento nell’oasi*” (1913), “*Convegno d’automobili e d’aeroplani*” (1913-1914), “*Il risveglio di una grande città*” (1913-1914), algunas estrenadas en Milán y Londres en 1914. Estas obras, escritas con una especial grafía, se han perdido, por lo que resulta difícil hacerse una idea de cómo sonaban.

El futurismo musical se agotó en los manifiestos, por lo que no resulta extraño la expresión un tanto despreciativa de Goffredo Petrassi: “No hablemos del futurismo musical; ha sido algo tan banal y provinciano que apenas se lo puede uno imaginar”. Las experiencias teatrales que tuvieron lugar dentro del futurismo, en común a veces con la experimentación dadaísta, fueron lo más positivo del futurismo e impulsaron posteriormente la ideología de fondo de la música concreta y del brutísimo americano de Varese o Cage, una vez que estos lograron superar las contradicciones y ambigüedades que llevaba consigo el futurismo musical.

La aportación más original al futurismo musical vino de la mano de L. Russolo con la invención de los “*Intonarumori*”. La idea de crear con su amigo Ugo Piatti unos instrumentos propios para el desarrollo de toda clase de ruidos le colocó en la vanguardia de su tiempo.

Lo más característico de estos dos inventores fue el catalogar y sistematizar todos los ruidos en diversos grupos para organizar de manera lógica su ruidismo. Así organizó seis familias de ruidos en los siguientes grupos:

- 1.- Tonos, estrépitos, explosiones, etc.
- 2.- Silbidos y siseos.
- 3.- Murmullos, gorgoteos y susurros.
- 4.- Estridencias y crepitaciones.
- 5.- Sonidos de percusión en diversos materiales, como maderas, piedras, etc.
- 6.- Voces de animales y de hombres, risas, gemidos, gritos, etc.

En la imposibilidad de transportar el pesado material que debía reproducir en los conciertos todo este arsenal de ruidos con los *–Antonarumori–*, Russolo invento más tarde una especie de sintetizador llamado *–Rumorarmonio–* para producir microinterválica y diversos ruidos.

Aunque el futurismo fue el movimiento con el que Italia se incorporó a la vanguardia musical, sus componentes ideológicos y estéticos irradiaron más allá de sus fronteras y quedaron reflejados en la obras de varios compositores que, tanto en Europa como en Estados Unidos, estaban experimentando su propia vía de renovación vanguardista. Compositores americanos como J. Cage, Charles Ives, Henry Cowell continuaron y elaboraron las tendencias futuristas con la incorporación de elementos sonoros que estaban presentes en la vida real y cotidiana y con la incorporación de los *–tone clusters–* y de los ruidos a la composición musical.

También en Latinoamérica el espíritu futurista de la revolución industrial se dejó sentir en las obras de varios compositores iberoamericanos, especialmente en las composiciones del compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978), que en 1932 escribió su famoso ballet titulado *–Cavalli vapore–* y más tarde la no menos famosa *–Foccata–* (1942), para 9 instrumentos de percusión. Dentro de la amplia producción del género ballet que caracteriza la primera mitad del siglo XX destacan en este contexto el ballet de H. Villa-Lobos (1887-1959) *–Sviluppo degli aeroplani–* (1933) y el del argentino Juan José Castro (1895-1968), *–Mechano–* (1937).

Todas estas obras ponen de relieve el interés de los compositores por representar el espíritu de las modernas máquinas y sus aspectos dinámicos. El papel que representa Satie en la revolución parisina vanguardista con su ballet *–Réaliste Parade–* (1917), donde incorpora todos los elementos propios de un lenguaje cercano a la vida real urbana y al ambiente del circo y del cabaret, así como ruidos diversos. También D. Milhaud (1892-1974) y A. Honegger (1892-1955) rindieron homenaje al nuevo espíritu de la maquinaria moderna y de la sociedad industrial, el primero con su obra *–Machines agricoles–* (1919), donde se alaban las excelencias de los tractores y otras máquinas, extraídas de un folleto comercial, y el segundo con su famosa obra *–Pacific 231–* (1923), en la que se *ensalza* la velocidad de una gran locomotora de 300 toneladas del tipo que anuncia el título y que avanza en medio de la noche a 120 kilometres por hora en un proceso de aceleración muy bien realizado por medios rítmicos musicales.

## NACIONALISMO DEL SIGLO XX

Las corrientes nacionalistas que irrumpieron en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX tuvieron una especial incidencia en la música, ya que esta se prestaba a impulsar los sentimientos de independencia y autonomía, más y mejor que cualquier otra manifestación artística.

—Las campañas de Napoleón espolearon el nacionalismo, porque al llevar la guerra a los pueblos, la invasión a los hogares, al sobresaltar los corazones no siempre en tonos iracundos, sino incluso romancescos a las veces, se acentuaba un amor a la patria que antes se sentía en tonos blandos y ahora en tonos vivos.”<sup>120</sup>

El movimiento nacionalista en música sirvió para destacar las peculiaridades locales a través de un nuevo lenguaje más colorista y por medio de formas más libres que sirvieron para afirmar la independencia de los modelos sinfónicos alemanes.

Este nacionalismo del siglo XIX estaba coloreado del mito y de la leyenda heredados de las epopeyas nacionales, de los relatos de viajes y de las novelas románticas siguiendo el pose estético del exotismo pintoresco tan querido del siglo pasado.

El nuevo nacionalismo musical, que se manifiesta como tendencia propia dentro de la modernidad musical alrededor de 1910, surge de otras premisas totalmente distintas, propiciadas por el interés científico y musicológico de la investigación del folklore nacional, que arranca en los primeros años del siglo XX, y por la presencia inmediata en Europa de culturas ajenas, representadas en las Exposiciones Universales y que propiciaron un interés general por las músicas no académicas alejadas de Centroeuropa.

Esta investigación, llevada a cabo de un modo sistemático con los nuevos aparatos y medios de grabación y reproducción que proporcionaba la Etnomusicología, fue aplicada a las melodías originales de los campesinos y sirvió de cauce a la realización de una nueva sintaxis musical basada en la asimilación de los nuevos medios que proporcionaba el estudio del folklore, tal como la plasmaron compositores como Leos Janacek en la antigua Checoslovaquia, Bartok y Kodaly en Hungría, R. V. Williams y G. Hoist en Inglaterra o Falla en España. Así como los primeros etnomusicólogos sistemáticos C. Brailiou en Rumania, Cecil Sharp en Inglaterra, Mario de Andrade en Brasil, Manuel M Ponce en México.

---

<sup>120</sup> Adolfo Salazar, La música Moderna Editorial Lasada 1944, P.95

Estas melodías originales proporcionaron nuevos componentes musicales que, fusionados a la música seria, posibilitaron crear un lenguaje nuevo y moderno como alternativa al sistema tonal mayor-menor, por una parte, o a la atonalidad expresionista por otra. Este cambio de función del folklore, desde una misión de identificación nacional, a la de asimilación y fusión de elementos genuinos de la música popular en el siglo XX, para crear un lenguaje moderno alternativo a las tendencias impresionistas y a las vanguardias futuristas y atonales que surgieron alrededor de 1910, generó un movimiento propio que ocupó gran parte del neoclasicismo de entreguerras.

Felipe Pedrell, el fundador de la moderna escuela nacionalista española, en una fecha tan temprana como 1891 había establecido las bases para la creación de una música nacional, basada en el folklore y en el patrimonio artístico heredado de los grandes compositores del pasado.

Manuel de Falla da mayor importancia al proceso de asimilar el espíritu y no la melodía del canto popular, como base para crear una música artística, extrayendo del folklore los componentes específicos que puedan integrarse en la música seria. Falla está más interesado en la asimilación del folklore, crear una música de acuerdo con la sustancia que emana de la música popular, eludiendo la cita directa y las imitaciones más o menos veladas:

–Hay que tomar las inspiraciones, dice Falla, directamente del pueblo, y quien no lo entienda así sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga hacer.”<sup>121</sup>

En distintas conferencias y escritos nos dejó plasmados también B. Bartók sus puntos de vista sobre la importancia que ha tenido el folklore para la música artística y sobre el modo de investigar la música popular, estableciendo al mismo tiempo los tres grados posibles de elaboración de la música popular para integrarla en la música artística. En una conferencia dada por Bartók en Budapest en 1931 sobre El influjo de la música campesina en la música actual, decía el compositor que la música folklórica tiene una gran fuerza expresiva, que está libre de toda superficialidad, que contiene un alto grado de primitivismo pero nunca una simpleza ya que contiene una gran variedad de formas.

---

<sup>121</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.237.

–Sólo cuando el compositor, dice Bartók, conoce la esencia de la música campesina de su país tan afondo como conoce su propia lengua materna puede ser plenamente efectiva la música campesina.”<sup>122</sup>

Para Bartók la influencia de la música campesina se puede dar en tres niveles:

1. Tomando la melodía original que se mantiene sin cambios.
2. El compositor crea una imitación de la melodía original.
3. Sin emplear melodías originales ni imitaciones, crear una atmósfera que reproduzca el mismo efecto popular.

Los principales componentes que derivaron del nuevo folklorismo hacia la música artística y que permitieron esta asimilación interna de la música popular hasta crear un lenguaje moderno propio fueron:

- Liberación y exaltación de los aspectos rítmicos, aderezados con múltiples efectos de ostinatos, notas repetitivas, pedales y efectos polirrítmicos complejos.
- La potenciación del ritmo fue una consecuencia del interés por la música no académica, y de la corriente primitivista que desde África inundó el continente en todos los estratos del arte. Este primitivismo, que tan importante papel jugó ya en el movimiento expresionista, impulsó ahora a los compositores folkloristas a reaccionar contra el refinamiento de la estética impresionista que había degenerado en cierto amaneramiento por el abultamiento de medios estáticos y decorativos.
- La aparición de los ritmos búlgaros y de diversas combinaciones de ritmos compuestos que tanto proliferan en las obras de B. Bartók y en la música española respectivamente, es un reflejo de este interés nuevo por el ritmo.
- El deseo de potenciar el componente tímbrico y percusivo de los instrumentos que fue provocado por esta exaltación rítmica, el piano de Bartok o de Stravinsky en el *–Allegro Bárbaro–* o en *–Petrouschka–* funciona más como instrumento de percusión, con fuertes conglomerados rítmico-acórdicos, que como instrumento melódico o polifónico.
- Descubrimiento de nuevos marcos tonales alejados de la tonalidad mayor-menor y de la armonía funcional, estos nuevos marcos fueron la

---

<sup>122</sup> José María García Laborda, La Música del siglo XX, editorial alpuerto S.A. 2000, p.238.

bimodalidad y bitonalidad, polimodalidad y politonalidad, pentatonalismo, escalas de tonos enteros, etc.

- El uso frecuente de algunas escalas modales, como el tan peculiar modo frigio, no solo fue una adquisición propia de algunas escuelas nacionales como la española, sino que está presente en distintos compositores.
- Utilización de los elementos populares y folklóricos para crear una nueva pedagogía y didáctica de la instrucción musical en las escuelas. Esto dio origen a recopilación de cantos y música popular y a estudios folklóricos como los de Bartók y Kodaly en Hungría, Vaughan Williams en Inglaterra o Pedrell en España y a las composiciones y métodos de Z. Kodaly o de C. Orff
- El empleo en la orquesta de instrumentos característicos de la música popular con su peculiar tímbrica y articulación, por ejemplo el címbalo en la música húngara o la guitarra en la música española, favorecen la creación de esa atmosfera de la que hablaba Bartók para recrear el espíritu y el alma de la música del pueblo.

Uno de los primeros interesados en sacar provecho del estudio del folklore fue el compositor de Moravia Leos Janáček (1854-1928), que dedico parte de su vida a investigar los cantos populares de Moravia y de Eslovaquia, de los que saco para su música las armonías modales, los ritmos irregulares y las formas alejadas de los patrones convencionales. Veinte años antes que Bela Bartók, Janáček reconoció la importancia del folklore como base para crear una música autentica y derivó para sus creaciones operísticas y vocales las investigaciones realizadas sobre la base de la lengua materna. Las inflexiones que Janáček creyó encontrar en el lenguaje de la vida diaria, sus curvas melódico-rítmicas, los motivos lingüísticos y la tipología natural del lenguaje checo fueron incorporados a la escena dramática y vocal para intentar recrear el mismo ambiente realista popular que describían sus obras.

Igualmente el compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) llevo a cabo en su país una labor muy meritoria dentro del campo de la música popular a la que dedico su trabajo compositivo, pedagógico e investigador, se doctoro ya en Budapest en 1906 con una tesis dedicada a la estructura de la canción popular húngara, y trabajo a partir de esa fecha con B. Bartók en la recopilación de materiales folklóricos, ambos publicaron un libro en 1913 con el título “Plan de una nueva colección completa de canciones populares”.

La labor musicológica de Kodály fue fundamental ya que sentó las bases, junto con el musicólogo rumano Constantin Brailoiu (1893-1958), de la moderna etnomusicología, recopilando materiales con los nuevos recursos científicos, aparatos como el primitivo fonógrafo ayudaron a sistematizar los resultados con una nueva metodología de la investigación. Su ingente labor investigadora apareció en el libro “Corpus musicae popularis hungaricae”. Los conocimientos heredados del estudio de la música popular facilitó a Kodály la tarea de crear una nueva conciencia cultural sobre la educación de la sociedad a través de la música vocal, elaborada sobre los cimientos del folklore y apoyada con instrumentos musicales sencillos que permitían una fácil manipulación por parte de niños y jóvenes aun sin conocimientos musicales.

El deseo de buscar los propios orígenes y la investigación del folklore, por una parte, y los contactos con París o Berlín y otros centros culturales europeos, por otra, propiciaron por primera vez el desarrollo de un patrimonio musical importante y colocaron a muchos países iberoamericanos, especialmente Brasil, México y Argentina, en la vanguardia de la cultura musical occidental, sobre todo gracias a sus grandes compositores, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Alberto Ginastera respectivamente.

El gran compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) realizó en su país un trabajo semejante al de Z. Kodály en Hungría. Con 18 años Villa-Lobos emprendió una gran labor de recopilación de materiales folklóricos que acrecentó su espíritu nacionalista y le sirvió para sentar las bases de su futuro lenguaje musical y para realizar una gran labor educativa de la sociedad brasileña a través de coros y enseñanza musical en las escuelas. Su experiencia folklórica, acrecentada más tarde por los estudios de eminentes etnomusicólogos de su país como Mario de Andrade que en 1928 publicó su “*Ensaio sobre a música brasileira*”, y los contactos con músicos europeos fueron decisivos para la plasmación de su ingente obra que abarca todos los géneros. Sus famosos Choros para diversos instrumentos, escritos en la década de los años 20, y sus célebres nueve “*Bachianas brasileiras*” entre 1930 y 1945, son un testimonio de esta síntesis cultural entre valores autóctonos y europeos. Junto a estas obras más conocidas, Villa-Lobos escribió multitud de conciertos para toda clase de instrumentos, hasta para armónica, 1955, 12 *sinfonías* y diversas operas, entre ellas, “*Yerma*” (1956) sobre la obra homónima de García Lorca.

# Análisis de la Obra

Sonata Clásica  
Manuel M. Ponce  
(Hommage a Fernando Sor)

**I.-Allegro.**

Forma musical: Forma Sonata.

Textura: Melodía acompañada.

Cuadro 9.

| Exposición |           |                                  |      | Desarrollo  |      |      |      |      | Reexposición |              |        |      |
|------------|-----------|----------------------------------|------|---|------|------|------|------|--------------|--------------|--------|------|
| Tema A     | Puente    | Tema B                           | Coda | Modula a tonalidades no cercanas utilizando material de la exposición |      |      |      |      | Tema A       | Puente       | Tema B | Coda |
| i          | Modulante | Vii <sup>7</sup> /VII<br>VII=V/I | I    |   |      |      |      |      | i            | No Modulante | i      | I    |
| la m       |           | Do M                             | Do M | La <sup>b</sup> M   | re m | Si M | fa m | la m | la m         |              | la m   | La M |

## Exposición

El tema –A” compuesta de tres frases, es un tema muy intenso que lleva un marcado acento cada dos compases en las primeras dos frases, la tercera frase es una progresión que puede ser detectada fácilmente por el movimiento intervalito del bajo y la soprano, utiliza los últimos cuatro compases para marcar la cadencia final.

Ejemplo 68.

**Allegro**

**1ra frase**

*p*

**2da frase**

*p*

**3ra frase**

*cresc.*

**V6/4/V**

**V i6 V6/4 Vo/V V V**

Detailed description: This block contains the musical score for Example 68, titled 'Allegro'. It is divided into three phrases and a bridge. The first phrase (1ra frase) consists of 8 measures, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. It features a strong accent every two measures. The second phrase (2da frase) also has 8 measures, with a similar melodic and bass line structure. The third phrase (3ra frase) has 8 measures, including a 'cresc.' (crescendo) marking. The bridge (V6/4/V) has 6 measures, with a different melodic and bass line structure. Chord symbols are provided below the notation for each measure.

El puente que en una primera instancia pareciera ser la repetición del tema –A” por utilizar los primeros cuatro compases de dicho tema, posteriormente se transforma en una progresión con la cual modula a –Sol mayor” que es utilizado como quinto de –Do mayor”.

Ejemplo 69.

*f*

**i Vii6/4**

**i V Vo/V V i**

Detailed description: This block contains the musical score for Example 69. It consists of a main phrase and a bridge. The main phrase has 8 measures, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. It features a strong accent every two measures. The bridge has 5 measures, with a different melodic and bass line structure. Chord symbols are provided below the notation for each measure.



I IV I I6/4 ii6 V I  
 V6/5/Vi V6/5/Vi=I

### Desarrollo

En el desarrollo se presentan diferentes materiales temáticos tomados todos de la exposición, todos ellos son desarrollados y manipulados formando una unidad, que se puede dividir en partes según de donde provengan.

Los primeros cuatros compases en tonalidad de "La mayor" son tomados de la cabeza del tema "A" (el primer compás y el primer tiempo del segundo).

#### Ejemplo 72.

I VII I I VII I

Posterior mente toma la progresión rítmica y melódica del puente para modular a "re menor".

#### Ejemplo 73.

V7/iii iii VII/IV  
 V/IV iV-1=i i

La progresión anterior se une con la tercera frase tomada del tema "B" que también es una progresión en esta ocasión en tonalidad de "re menor" con el fin de modular a "Si mayor".

Ejemplo 74.

I      iv7  
 VI6/4   V6/5/III      III9      III2      Vii6/5/Vii      III6/4      V4/3/V      V4  
*cresc. ed animando*

Después de la progresión anterior, utiliza tres compases con material variado de la progresión del puente.

Ejemplo 75.

V6/5/V      V4/3/VI+1      VI+1=I      V      I

Después presenta el tema -B” completo con sus tres frases, las dos primeras en tonalidad de -Si mayor”, y la última en tonalidad de -fa menor” que también utiliza para regresar a la tonalidad original de -fa menor”.

Ejemplo 76.

**1ra frase**  
 I      I      ii7  
**2da frase**  
 I6      IV      Vi      VII-1      Vii/VII-1      VII-1      V4/3/V-1=i  
*cresc. ed animando sempre*  
 iv6/4      V6/5      i      i2      i      i      Vii7/V      V  
**3ra frase**  
 Vii2/VI+1      V7/VI+1      VI+1=iV      iV      ii7      iv6/4      Vii7      i  
 VI7      Vii/V      V

Posterior mente viene un gran parte caracterizada por un pedal en el bajo del quinto grado, en las voces superiores se presenta la cabeza del tema –A” (el primer compás y el primer tiempo del segundo) de forma repetida y en diferentes grados de la –escala de la menor” como un anuncio de la reexposición.

Ejemplo 77.

V i6/4 ii III iv ii  
 III iv V VI iv V i ii III V i V VI  
 V VII7/V V VII/V V VII/V V

**Reexposición.**

Tema –A” no presenta cambios significativos.

Ejemplo 78. 1ra frase

*a tempo*  
 2da frase VII4/3 i V VII4/3/V V  
 i ii i i ii III i  
 3ra frase  
 i iv i6 VI III6 i V V6/4/V  
 V I6 V6/4 V/V V VII/V V

Puente presenta la misma temática sin modular.

Ejemplo 79.

i VII i  
 V VII6/4/V V i6 VII/III  
 V I iV6 ii  
 I6 iV V7 VII/V V7 VII/V V  
 V V V

Tema "B" construido sobre el quinto grado de "la menor" presenta sus tres frases musicales sin modificaciones.

Ejemplo 80. 1ra frase

V  
 VII i VII VII2/iii iii V V7 V Vi  
 V7 i ii4/3 i4/3 V4/3/III VI4/3 ii7 ii2  
 V6/5



**Ejemplo 82.**      **1ra frase**      **2da frase**

$\frac{1}{2}$  C. VII    C. V  
 I    Vii7/Vi    Vi    ii    ii6    I6    I6/4    V2    V4    I  
 V2    I6    Vii6/4/Vi    Vi6    ii6  
 I6/4    V    I    Vii6    Vii7/iii    Vi    V/Vi    Vi    II  
 V    Vii2/V    V=I    iV    I    Vii7    I    Vii    I=IV

La sección -B” está compuesta de cuatro frases musicales, las dos primeras frases son iguales en la temática, la principal variante o diferencia es la tonalidad, la primera está en tonalidad de -re menor” y la segunda en tonalidad de -do menor”, las frases tres y cuatro carecen de material temático y enfatizan más las armonías la tercera frase está en tonalidad de -lab mayor” y la cuarta frase en -do menor” siendo esta última una clara progresión.

**Ejemplo 83.**

**1ra frase**

$\frac{1}{2}$  C. V  
 V6/5 i    Vii2    Vii    i    Vii    i    iii=iV    V2 i  
 Vii2    Vii    i    V    i    VI=I    IV    I    ii2  
 I    IV    ii2    I    Vi6    Vii/Vii    Vii=I    Vii    I=V    i    i2    VI7

$iV7$        $VII$   $VII2$   $III6/5$        $VI$   $Vii6/5/V$   $V7$

*ritard.*

La sección –A” está constituida de cuatro frases musicales, la primera frase utiliza el primer compás de la sección –A” como inicio, con dieciseisavos varía y dinamiza la frase, la segunda frase se muestra sin cambios como en la sección –A”, la tercera frase la construye utilizando elementos de la primera frase y la segunda, la cuarta frase es usada para bajar la velocidad a la sección ya que utiliza en su mayoría puros cuartos, además de ser una frase muy delicada ya que utiliza armónicos en los últimos tres compases la temática de esta frase es tomada del primer compás de la sección –A.

Ejemplo 84.

1ra frase

$I$        $V7$   $Vii7/Vi$   $Vi$        $ii$        $I6/4$        $V7$

2da frase

$I$        $V2$   $I6$        $Vii/Vi$   $Vi6$

3ra frase

$ii6$        $I6/4$        $V7$        $I$        $I$

$V7$        $V7$        $Vii$        $I$

*rit.*

4ta frase

$I$        $iii$        $I$        $V7$        $iii$        $I$        $V7$        $I$        $I$        $I$        $I$



coda  
*ff* *p*  
 Vii6/5/V V a' Vii2-V-Vii6/4/V V ii I  
 1ra frase *pizz.*  
*tempo f* *p*  
 2da frase  
 V7 I VI I I ii iii V6/5  
 3ra frase C. III.  
 4ta frase *rit.* *Fine*  
 V7 I6 IV I6/4 V7 I V  
 V7 I6/4 I6/4 ii6 I6/4 V7 I I6

La sección -B'' consta de tres partes, -e'', -d'', y -e'', la parte -e'' formada por dos frases musicales de cuatro compases cada una, son frases similares en sus motivos, la diferencia principal es el inicio, la primera empieza en tónica mientras la segunda en la dominante, la parte -d'' es una sola frase musical de ocho compases que le da gran colorido armónico ya que está en -Mib mayor'', la repetición de -e'' tiene muy pocas variantes, la más importante es la cadencia final en la segunda frase.

Ejemplo 86.

C 1ra frase 2da frase  
*p* C. III. C. V.  
 I I6/4 d I V V6/5 I  
 ii V7/V V=iii ii IV V6/5 I I6 Vii ii6/4 V/Vi Vi  
 Vi6 1ra frase  
 IV6 Vi Vii/iii iii=I I6 V I=V I V6/5  
 2da frase *tempo* *D. C. al Fine*  
 I I V V6/5 I ii6 I6/4 V7 Vii I



Ejemplo 88. 1ra parte

I ii V6 I IV

2da parte

V I IV I6/4 V7 I Vi V/IV V4/3/Vi

V7/Vi Vi Vi V6/5/IV V2/Vi V2/Vi Vi

Vi I V6/5/V V7/V V V V2/V V2/V

V6 I6 Vi Vii6/V Vii/V V Vi Vii6/V

Vii7/iii iii I Vii7/V V7/iii iii

El estribillo -A''' repite las primeras tres frases sin variantes.

Ejemplo 89. 1ra frase

V I

2da frase

ii V7 I IV V I Vii/V V I V6/5

V V2/ii ii6 V2 I6 IV I6 V

La copla 2 –C” es una de las secciones más largas de este movimiento, está hecho a manera de desarrollo en modo menor, utilizando elementos del estribillo y de la copla 1 –B”.

Ejemplo 90. 1ra parte, construida con el inicio del estribillo.

i i ii i V7

Vi Vii/Vii Vii i

i I Vii4/3/iV Progresión melódica. iV Vii

iV i II V6/5/V V

V2/III III6 V4/3/III III V7/III III 2da parte, construida

con la copla 1 “B”.

IV IV i Vii/Vii iV ii6 V7 VI Vii/VII

V4/3/VI V7/VI VI VI6 Vii/VII V2/VI V2/VI

VI VI V6/5/V V7/V V V III

III2 IV VI VII *3ra parte, construida con el inicio del estribillo.* III V7/II

II Vii i Vii6/5/V V I6/4 V7

I6/4 V7 I6/4 V7 Vii III

III III III V

Estribillo –A” se presenta nuevamente, sin cambios.  
Ejemplo 91.

I ii V6 I IV V

I Vii6/V I V7/V V V2/ii ii6 V2

I6 ii III Vi III ii I Vi III Vii7/V



III

Copla 3 -B” presenta modificaciones y variantes en la armonía sobre todo en la segunda parte y crea una nueva tercera parte a manera de final que se enlaza con la coda.

Ejemplo 92.

**1ra parte**

V I ii V6 I IV

**2da parte**

V I IV I6/4 V7 I Vii/ii V4/3 V7

**3ra parte**

I I6 Vii/ii V2 V2 I Vii/ii ii

IV6/4

V6/5 I Vii/V iii Vii/V iii I6/4 ii V

La coda creada a partir de la cabeza del estribillo que se repite en diferentes grados de la escala.

Ejemplo 93.

I Vii

I Vii Vii4/3 V6/5 I IV I6/4 V I

V7 I V7 I V7 IV6/4 Vii I I

*rit. molto*

# Leo Brouwer Mezquida

## (1939)



Sus primeros años de vida transcurrieron en un ambiente de músicos; su madre actuó como solista junto a su tío-abuelo Ernesto Lecuona, mientras que su padre, de origen franco-holandés, muy aficionado y hábil en el manejo de la guitarra, llegó a interpretar obras de los clásicos.

Los primeros estudios musicales los realizó con su tía Caridad Mezquida, e ingresó posteriormente en el Conservatorio Peyrellade, donde se graduó en 1956. A partir de 1953, con catorce años de edad, recibió clases de guitarra

de Isaac Nicola, iniciador de la Escuela Cubana de Guitarra.

Sus primeros conciertos se realizaron en el Lyceum Lawn Tennis Club y en el Cine Club Visión hacia el año 1955, momento en el que se inició de forma autodidacta en la composición y escribió sus primeras obras: Música (para guitarra, cuerdas y percusión) y Suite no 1 (para guitarra sola).

Tenía ya varias obras en su catálogo cuando en 1959 le otorgaron una beca para realizar estudios superiores de guitarra en el departamento de música de la Universidad de Hartford y de composición integral en la Juilliard School of Music de Nueva York, en cuyos centros recibió clases de Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isadore Freed, J. Diemente y Joseph Iadone.

Inició su labor en el cine en 1960 al frente del departamento de música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde ha colaborado en la composición de música para casi un centenar de películas de larga, media y corta duración, tanto cubanas como extranjeras.

En 1969 participó en la formación y dirección del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, convirtiéndose en profesor y guía de sus miembros, entre los que se

encontraban Silvio Rodríguez, Pablo Milanes, Noel Nicola, Sergio Vitier, Emiliano Salvador, Eduardo Ramos, Sara González, Leonardo Acosta y otras importantes figuras del quehacer musical cubano contemporáneo.

De 1960 a 1968 fue además asesor musical de Radio Habana Cuba, donde realizó alrededor de 180 grabaciones en vivo de música culta cubana y latinoamericana. Ejerció como asesor musical en 1973 en la Escuela Lenin y de 1973 a 1975 en el Ejército Juvenil del Trabajo.

En 1972 la televisión de Colonia (Alemania) filmó un documental de 45 minutos de duración sobre Leo Brouwer. El pintor y cineasta Dieter Jung filmó un cortometraje sobre este compositor y su música experimental y ha musicalizado otros con obras suyas; varios realizadores cubanos también han filmado sobre su vida y obra; destaca el cortometraje Sencillamente Leo de Zenobio Faget, realizado con motivo de sus treinta años de vida artística. Entonces fue nombrado compositor huésped de la Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) en Berlín junto a Morton Feldman, Earle Brown, Silvano Bussoti y otros compositores.

Junto al compositor Juan Blanco y al director Manuel Duchesne Cuzán inauguró en la década de 1960 el movimiento de la música de vanguardia en Cuba. Desde 1960 a 1967 destacó como profesor de Contrapunto, Armonía y Composición en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana Amadeo Roldan, donde graduó a un gran número de reconocidos músicos cubanos como Frank Fernández, Gonzalo Romeu, Digna Guerra, Güido López Gavilán, Jorge Berroa, Roberto Valera, Héctor Angulo, Calixto Álvarez, Ninowska Fernández-Brito, Enrique Jorrín y Sergio Fernández Barroso, entre otros.

Ha impartido seminarios, cursos y clases magistrales en las universidades de Toronto, Autónoma de México, Sydney, Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Brasil y Estados Unidos, entre otros países.

Como intérprete, director y compositor ha participado en numerosas giras y festivales interaccionales, entre los que se cuentan: Otoño Varsoviano, Edimburgo, Avignon, Primavera de Praga, Aldeburgo, Spoleto, Pestwochen de Berlín, Aries, Martinica, Toronto, Amiens, Angers, Sofía y otros.

Casi todos los guitarristas de prestigio internacional tienen en sus repertorios sus obras, incluyéndolas en sus discos y presentaciones. Brouwer cuenta con una amplia discografía y grabaciones en varios países de Europa y de América. Varias de sus obras han sido compuestas por encargo de la American Wind Symphony de Pittsburgh, el Festival de Lieja (Bélgica), el Festival de Maracaibo (Venezuela) y el Festival de Estergom (Hungría), entre otros.

Ha participado como jurado en el Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz de Venezuela y como presidente en el jurado del Concurso Nacional de Guitarra de Japón en 1980, el cual lleva su nombre. Ha sido el mayor promotor y presidente del Concurso y Festival de Guitarra que cada dos años se celebra en La Habana.

En 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, donde desarrolló una meritoria labor en la concepción de los programas y en la labor de extensión que vincula, cada vez más, esta institución con la sociedad cubana contemporánea. En 1992 fue nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España). Ha dirigido las orquestas Filarmónica de Berlín, Nacional de Escocia, de Cámara de la BBC, Sinfónica de Bochum, Sinfónica Nacional de México, de Cámara de Finlandia, Filarmónica de Bruselas, Filarmónica de Lieja y otras.

Ha recibido numerosas distinciones a lo largo de su carrera artística y reconocimientos nacionales e internacionales. Su aporte a la música cubana y universal le ha hecho merecedor de la más alta distinción que otorga el estado cubano a las personalidades de la cultura, la Orden Félix Varela. Por su labor como intérprete y compositor está considerado por la crítica internacional entre los más destacados guitarristas del mundo y como uno de los más prolíficos y sobresalientes compositores del siglo XX.

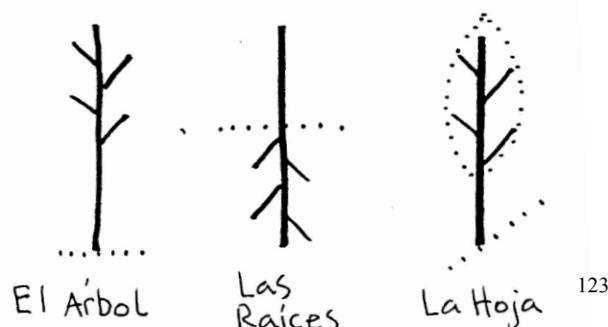
Las técnicas compositivas que Brouwer ha utilizado a lo largo de su obra como sustento de sus formulaciones artísticas y estéticas caracterizan sus distintas etapas de creación.

En primer lugar, existe un marcado interés por la utilización de una visión sensorial del sonido, opuesta a lo que se define como la concepción formalista o estructuralista; mantiene un rigor formal que se expresa desde distintas concepciones de espacialidad y simetría. Debe entenderse que el sonido genera *per se* su propio camino o caminos, que el compositor desarrolla y después selecciona, desecha o utiliza para conducir simultánea y paralelamente los rumbos múltiples de una sonoridad.

La visión lúdica, la visión sensorial compositiva del sonido, tiene su propio devenir, es decir, sus propias leyes evolutivas o de desarrollo, y este camino no puede ser mutilado, cercenado o dirigido por la visión estructuralista de las décadas de 1950 y 1960 que tanto influyo en toda la música (entiéndase la Escuela de Darmstadt, y la Escuela de París, unidas en filosofía a la Escuela de Frankfurt con Theodor Adorno). Todo ello explica por qué el compositor asume una gran diversidad de concepciones formales que van desde las formas tradicionales puras hasta las formas extra musicales, ocupando un lugar predominante las denominadas formas abiertas, basadas en estructuras geométricas, en la visión lineal, en la utilización de la plástica como línea y como vector inicial de impulsos.

Esqueleto de un árbol, como el diseño típico de Paul Klee (utilizado por Brouwer con sus alumnos como primera lección de composición), que significa que el todo y las partes son comunes. También se basa en las variaciones de Picasso: por ejemplo, en las meninas, el toro, la cabra, o el saltimbanqui, imágenes que están más cerca de la cosmovisión estética del compositor que las relaciones formales puras.

### Ej. 3 Paul Klee



—Es fenómenos teóricos se quedan cortos tratando de explicar hechos totales que parten de una visión unívoca del mundo. Yo compongo a partir de la relación entre el todo y las partes, entre el pequeño elemento sonoro y la obra completa. Esa relación es y depende de la teoría de contrarios.»<sup>124</sup>

En este sentido Leo Brouwer ha dicho: —Yo he enseñado siempre por métodos tornados de la plástica, como son las experiencias del pintor Paul Klee en el Bauhaus. Siempre me ayudo de cualquier otra forma para llegar a las musicales: la de una hoja, la de un árbol, las de simbologías geométricas. Todo ello es también forma musical”, a lo cual

<sup>123</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 74.

<sup>124</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 92.

agrega: —Aunque mis obras son aparentemente muy estructuradas, lo que me interesa es el sonido.”

Otro de los recursos técnicos que funciona como principio compositivo en su obra es el uso riguroso de la observación del espectro sonoro o fenómeno físico-armónico para la superposición del sonido, principio que muchas veces ha sido ignorado en la segunda mitad del siglo XX. Esto significa componer observando las relaciones vibratorias del fenómeno físico-armónico en su espectro integral, es decir, desde el sub-grave hasta el sobreagudo. Esta relación sonora la observaban sobre todo Ravel y Falla y, por supuesto, Debussy, lo que no quiere decir que esté asociada necesariamente con el impresionismo como tendencia estética, sino que es solo una visión física del sonido.

El tercer recurso compositivo o principio rector utilizado, en este caso como técnica "interior", es el análisis interválico no convencional, es decir, el análisis del intervalo no en abstracto como la segunda menor o la cuarta justa, o la quinta justa o la tercera mayor (consonante una, disonante la otra), sino por asociación, lo que quiere decir, por ejemplo, que el comportamiento de una quinta de hecho está condicionado por su relación con otros intervalos en un contexto sonoro determinado, de tal modo que, para el compositor, una quinta no sería justa sino neutra, puesto que la asociación de una segunda menor convierte la quinta en disonante y la asociación de una tercera mayor la convierte en consonante. Este principio es característico de una buena parte de la obra de Brouwer, principalmente en su segunda y tercera etapas de creación.

El cuarto recurso compositivo (que no se abandona y que alcanza notoriedad en cuanto a su aplicación) es el uso de la métrica por expansión o por contracción; y por supuesto, no solo métrica sino también rítmica, lo cual no es otra cosa que desarrollo. En este caso, para Brouwer, los materiales son susceptibles o no de desarrollo en un sentido u otro, lo que no significa siempre que este sea evolutivo, pues puede ser perfectamente involutivo, seccionado, recordado, etc.

Vale decir que, como compositor, Brouwer se distingue por hacer música funcional, es decir, por llenar con ella determinadas funciones y no por hacer música para que sea el centro. Su música no es como la de Stravinski, que tiene una óptica puramente musical, sino que tiene connotaciones sociales por sus funciones; música didáctica como la que hicieron Hindemith, el propio Schoenberg, Anton Webern en su primera época, Paul

Dessau, Hans Eisler y otros, antes de que las tendencias políticas se definieran a causa de la segunda guerra mundial.

“Los patrones o esquemas que identifican la contemporaneidad han variado en los últimos veinte años unas cuantas veces. Primero intensificando y desarrollando los esquemas de la novedad y más tarde negándola con los elementos de estilo más contradictorios. El serialismo se opuso al tonalismo, el aleatorismo a la escritura determinada y finalmente vemos nacer una especie de supratonalismo, minimalista unas veces, hiperromántico otras, que se opone a la vanguardia que imperó rigurosamente por más de veinte años” (Brouwer, 1982, 53).

La pasada reflexión del propio compositor en la que describe en apretada síntesis el acontecer de la música de concierto contemporánea, permite una aproximación a la periodización de su obra según etapas evolutivas de desarrollo en las cuales se detectan rasgos caracterizadores, coincidentes con el empleo de los recursos técnicos compositivos antes señalados.

Se pueden distinguir tres grandes etapas, la tercera de las cuales se subdivide en dos periodos bien delimitados, quedando definidas así: una primera etapa nacionalista que abarca de 1955 a 1962; una segunda etapa de vanguardia que se desarrolla entre 1962 y 1967, y una tercera etapa posmodernista cuyo inicio se delimita alrededor de los años 1967-1969 y que presenta un segundo período de creación muy definido a partir de 1980, basado en un nuevo fenómeno creativo que el propio compositor prefiere llamar nueva simplicidad.

La primera etapa (1955-1962) se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales (*sonatas, variaciones y otras formas clásicas*) y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales. A este período pertenecen obras como “*Ritual*”, “*Sonoridades*”, “*Auto sacramental*”, “*Tres danzas concertantes*”, “*Elegía a Jesús Menéndez*”, “*Música*”, “*Quinteto*”, “*Homenaje a Manuel de Falla*”, “*Micro-piezas*” (*homenaje a Milhaud*), “*Suite no 1*”, “*Preludios para guitarra*”, “*Fuga no 1*”, “*Danza característica*”, “*Tres apuntes*”, “*Dos bocetos*”, “*Piezas sin título no 1 y no 2*”, “*Sonata para violonchelo*”. “*Sonata para violín o viola*” y “*Sonata para flauta*”, entre otras.

En relación con el aspecto armónico debe señalarse que en esta etapa, no obstante prevalecer el uso de la tonalidad, ya se percibe una tendencia al rompimiento con la armadura de clave manteniendo uno o varios centros tonales, recurso que luego se convierte en un rasgo común a toda su obra.

A principios de la década de 1960, el lenguaje se va desarticulando, lo que configura una segunda etapa o etapa de vanguardia, que comienza en 1962 con las *“Variantes para percusión sola”* y el *“Sonograma I”* para piano preparado y sigue con *“Sonograma”* para orquesta y *“Trío para viento”*.

Es precisamente con la *“Sonata para violonchelo”* de 1960 cuando comienza a desarticularse y a romperse el lenguaje empleado (aunque esta obra pertenezca en realidad a la etapa anterior). Una obra que define este período es, según el propio compositor, el *“Sonograma I”* para piano preparado. Esta etapa paso por un breve período serial, con *“Trío de viento”*, *“Sonograma de orquesta no 2”*, *“Arioso. Homenaje a Charles Mingus”* para combo de jazz y orquesta, y *Tropos* para orquesta, donde está todo el repertorio de ideas que seguirán existiendo en muchas de sus obras.

Entre los rasgos caracterizadores de esta segunda etapa, teniendo como marco de referencia predominante concepciones de tipo serial, se evidencia el uso frecuente de formas extramusicales y la mezcla de estas con formas musicales puras. Utiliza como fundamento estético-creativo elementos de la geometría y de la plástica, así como imágenes a lo Paul Klee o Picasso.

A pesar de su renuncia a la tonalidad y la armadura de clave, en esta etapa se mantiene la recurrencia a uno o más centros tonales, lo que se percibe, no al estilo de los románticos y los clásicos, sino por las atracciones y énfasis en determinados puntos de entonación. En este momento, la línea melódica está compuesta por diferentes planos independientes que conforman no un tema, sino una idea musical.

Respecto a la composición interválica de los acordes, se puede apreciar que las segundas, cuartas y séptimas son utilizadas muy frecuentemente y en ocasiones cumplen diversas funciones, como la de impulso de determinados desplazamientos, como ejes. Asimismo, otros acordes, como sextas superpuestas, acordes de novena, oncenaria y trecena, están presentes en este período.

En cuanto a la composición armónica general, se configura a partir de un pensamiento polifónico por planos que llega a conformar lo que se ha denominado polifonía contrastante, no ya a partir de los procedimientos tradicionales, sino como resultado de la polifonización de la factura por planos. Esta puede darse mediante diferentes procedimientos: por medio de un plano melódico unido a acordes que persisten en su unidad lineal; a través de bloques de acordes simultáneos; como reiteración de una nota en una voz y desplazamiento en la otra, o mediante la utilización de un contrapunto de gran complejidad, rico en realizaciones rítmicas, donde las distintas voces conservan su independencia temática. Otros procedimientos polifónicos tradicionales que también son trabajados por el compositor, no sólo en esta etapa sino en muchos otros momentos de su creación, son notas pedales, ostinatos, secuencias e imitaciones melódicas y rítmicas.

Por otra parte, el elemento reiterado constituye un rasgo caracterizador de su creación, tanto de un salto interválico en un sentido u otro con repetición de una nota determinada, como de la reiteración de una nota a manera de ostinato. Todos estos son rasgos definatorios que se mantienen a lo largo de su producción con mayor o menor énfasis, sobre todo en sus últimas etapas.

Una de las obras más importantes del segundo período es "*Elogio de la danza*", para guitarra, convertida en una importante obra de concierto para los más prestigiosos guitarristas contemporáneos.

El musicólogo cubano Danilo Orozco, ha comentado: "En la obra *Elogio de la danza*, para guitarra sola, de Leo Brouwer, el motivo inicial general, de doble componente (acorde-bajo en desplazamiento), así como las pequeñas estructuras de su entorno, muestran principios constructivos que irán a regir en toda la obra: referencia en desplazamiento y en simetría, intervalos cruzados (o iguales superpuestos) a partir de intervalos que hacen de eje (segundos ejes), bajo de referencia, gravitación y simetría, grupos secuenciales donde aparecen intervalos ejes y/o intervalos de cruzamiento, puntos que hacen de suspensión, puntos o ejes de simetría inestable, puntos de suspensión doble... Todos estos llegan a constituir una gran unidad estructural con diferentes niveles de significados que son vitales para toda la obra, donde se funden los significados objetivos de los comportamientos estructurales con una serie de connotaciones que se pueden resumir en categorías de movimiento potencial que se

inicia, reposo tenso, mímica y pasos sugeridos, entre otras. A lo largo del discurso de la obra, se conforman zonas de estabilidad relativa y carácter climático donde se conjugan e interaccionan algunos de los principios constructivos descritos, así como otras zonas de contraste y definición" (1989).

Esta obra, estructurada en dos movimientos: *I-Lento* y *II-Ostinato* y compuesta para una coreografía de Luis Trápaga, remite a las danzas primitivas en el sentido ancestral de lo místico, transmitiendo una imagen más o menos aproximada del repertorio de pasos golpeados en el suelo, giros y otros elementos de danza.

A partir del período comprendido entre 1967 y 1969, en el que el compositor trabaja el Cuarteto para cuerdas, "*Las Cantigas del tiempo nuevo*", "*La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*" y otras obras, lo que se anuncia es una etapa que cabe perfectamente en lo que se ha denominado posmodernismo, tendencia estilística que no es otra cosa que la suma de diversas formaciones, estructuras, texturas, citas, superposiciones de diversas épocas históricas, contenidos formales, etc. En términos musicales, superponer diversas tonalidades, citas de los clásicos, o ponerlas, contraponerlas, interpolarlas. En este caso, no es, claro está, un collage que se base fundamentalmente en la cita insertada, sino la resultante de superponer la vivencia de diversos momentos históricos y culturales, que en cierto modo es la esencia o fundamento de lo que se ha denominado posmodernismo.

Brouwer comenta: "El Concierto de Lieja ... lo hice pensando en Brahms, en Chaikovski... No quiero decir que se parezca a ellos en la temática, pero sí en la estructura y el propósito. Es una obra grande, brillante, ligera, sin complicaciones de lenguaje. La complicación es otra, justamente lo que hoy se llama posmodernismo, que es reírse del modernismo. En síntesis, lo que vengo practicando desde *La tradición se rompe...*" (1989).

En esta obra para orquesta, el compositor se propone, como bien enuncia su título, cambiar el statu quo que había imperado en él como compositor, y en los oyentes de este tipo de música. Para lograr este propósito, Brouwer hace participar al público desde el mismo inicio de la obra, cómo manera de integrarlo al proceso de transformación que el le sugiere y del cual se convierte automáticamente en un protagonista más.

Así expone varios fragmentos de grandes clásicos de la música, como el "Presto" de la "Sonata" en Sol de Bach, para continuar casi en *stretto* (interpretado por un segundo ejecutante) con la "Gran fuga" de Beethoven, formando una heterofonía que transforma el nuevo resultado sonoro. En este momento se introduce la sonoridad del autor que logra desplazar a los clásicos y se sugiere al público emitir suavemente "ssscchh" con el director para reforzar esta idea. De esta manera, Brouwer va convirtiendo la heterofonía de los clásicos superpuestos en un fenómeno aleatorio parcialmente controlado que llega a entronizarse en su propio mundo sonoro.

Esta tercera etapa se inicia hacia 1980, abarca el período que se denomina nueva simplicidad y, como afirma el mismo Brouwer, se inserta en el posmodernismo. En cuanto al manejo de recursos expresivos, se presenta en dos vertientes en cuanto al enfoque compositivo (una minimalista y la otra hiperromántica) dentro de un remarcado supratonalismo, etapa de creación que no solo delimita el acontecer creativo en la obra del compositor, sino que alcanza a la mayoría de los compositores cubanos contemporáneos.

Algunas de las obras representativas de este periodo son:

- *Canciones remotas.*
- *El trío Manuscrito antiguo encontrado en una botella.*
- *La región más transparente.*
- *La Colección de paisajes cubanos.*
- *Preludios epigramáticos.*
- *Las baladas de El Decamerón negro*
- *El Concierto de Lieja, entre otras.*

En esta etapa se mantienen los principios de los que parte el compositor para concebir sus obras y muchos de los rasgos ya utilizados desde la segunda etapa. Sin embargo, en este momento el compositor asume concepciones que se ubican dentro del post-serialismo hasta llegar a trabajar bajo influencias aleatorias. En este caso se encuentran obras como Canticum y La espiral eterna, por sólo citar dos de las más representativas.

Algunas de las características más sobresalientes de las obras que pertenecen al período denominado nueva simplicidad, en el que prevalece un remarcado lirismo propio de la música que precedió a las corrientes atonales, son: la recurrencia a sus intervalos

característicos como segundas, cuartas y séptimas, las formas tripartitas reexpositivas, el uso de variantes como procedimiento fundamental de desarrollo y la utilización de una célula fundamental como núcleo generador de la obra. *“El Concierto de Lieja”* es quizás una de las obras más importantes y representativas de este período, no ya como expresión minimalista, sino como ejemplo del hiperromanticismo, pues como plantea el propio compositor: "No consiste en una caricatura, pero sobrepasa los límites -tratando de no llegar al ridículo- de un ismo cualquiera; en este caso el romanticismo o, por qué no, el tonalismo".

## La música después de 1945

El método de composición con doce sonidos relacionados entre sí llamado dodecafónico, fue desarrollado por Schönberg a comienzos de los años veinte y aplicado a todas sus composiciones posteriores (salvo excepciones con obras tonales durante su exilio en Estados Unidos). Este método que puede ser considerado como el último gran sistema de organización musical de occidente, fue rápidamente asumido por sus principales discípulos: Berg y Webern. El sistema fue imitado más o menos conforme a la doctrina por multitud de compositores de todas las naciones incluso llegando a influenciar a el propio Stravinsky.

Webern fue quien extrajo del método dodecafónico las últimas consecuencias para el futuro desarrollo de un lenguaje serial, al ampliar el concepto temático de la serie de Schönberg a una configuración abstracta de los doce sonidos y a una expansión de los principios interválicos a los demás parámetros musicales, como el timbre, el ritmo, la articulación, la dinámica, el registro, creándose así el serialismo integral. Después de Webern fue Olivier Messiaen quien se encargó de convertir al serialismo integral en un método obligado de estudio para cualquier compositor.

—El serialismo integral fue llevado a sus últimas consecuencias por el compositor francés Olivier Messiaen, que en 1949 plasmó en su obra *—Modos de valores y de intensidad—* un modelo definitivo de realización serial sistemática. A partir de aquí, y por la difusión que de este método hicieron numerosos analistas como René Leibowitz,

el serialismo se convirtió en un método obligado de experimentación para todo los compositores europeos y americanos.”<sup>125</sup>

El compositor italiano Luigi Nono en su escrito de “El desarrollo de la técnica serial” nos da su postura sobre la composición serial: “La idea de Schönberg sobre la composición serial se ha ampliado en nuestra época, al tomar en consideración cada uno de los elementos musicales y someterlos al ordenamiento serial. Así a lo largo del desarrollo histórico, la dodecafonía, limitada en un principio a lo temático, se amplió poco a poco a todo el campo de la composición musical, a todos sus factores: altura, ritmo dinámica, timbre y forma, y finalmente el elemento tiempo, en cuyas funciones aparecen todos los demás factores anteriormente citados.”<sup>126</sup>

Un hecho sustancial es el empleo de la electrónica en la música, la televisión, el cine, el magnetófono, el tocadiscos, van a dejar sus huellas definitivas en el arte musical; así los dos primeros movimientos que podemos señalar están marcados por la electrónica y son la Música concreta y la Música electrónica.

La música concreta es la producida partiendo de sonidos existentes en el mundo, es decir, por cualquier objeto. La música concreta parte, pues del ruido como lo plantea el Futurismo; se llama concreta porque según Schaeffer, su inventor, está producida por objetos concretos (cualquier objeto) y no por los abstractos que serían los instrumentos tradicionales, como el violín, órgano, etc.

“Lo importante del Futurismo no son las obras sino el haber dado a la música moderna una nueva materia, el ruido..... que desembocará en la música concreta.”<sup>127</sup>

Debemos comprender perfectamente el sistema de que se vale el compositor para elaborar la música concreta. Una vez recogidos los sonidos del mundo real, en cintas magnetofónicas, los elabora radiofónicamente cambiándolos de velocidad, sobreponiendo grabaciones, poniéndolas al revés, aumentándole intensidades, etc., etc., es decir, con todo tipo de trucos, de tal forma que se desnaturalicen y no sean como se dice, ni un recuerdo de lo que fueron, entonces es como una música de laboratorio. El compositor mira a cada sonido del mundo como un ente con vida independiente y trata

<sup>125</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P. 159.

<sup>126</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P. 166.

<sup>127</sup> Emilio Casares Rodicio, Música y actividades musicales, Bup Everest, P. 169.

de formar con miles de ellos, un mundo sonoro nuevo, desaparecen así los intérpretes en la música, esta queda grabada en una cinta magnetofónica y a partir de ahí se servirá al público.

El primer concierto tuvo lugar en la Radiodifusión Francesa, en 1948 con estas obras: “*Estudio sobre locomotoras*”, “*Estudio sobre cazuelas*”. Posteriormente van a surgir dos compositores importantes dentro de esta estética musical Pierre Schaeffer y Pierre Henry con obras como “*Sinfonía para un hombre solo*”, “*Orfeo o Sinfonía para una puerta y un suspiro*”. La música concreta crea un mundo realmente surrealista, como de ensueño y desde luego hay que verla como un fruto de la Segunda Guerra Mundial, que había dejado a Europa realmente deshecha; esto hace que el mundo parezca algo sin sentido y que artísticamente se cree un lenguaje sonoro que participe de estas características de lo absurdo.

La música electrónica es aquella en que se utiliza solamente sonidos producidos electrónicamente, por tanto la diferencia con la concreta es clara; en esta el sonido son ruidos naturales que se elaboran electrónicamente. En la electrónica, el propio sonido de que se parte, es producido por: equipos propios de una estación de radio como onduladores equipos de Am y Fm y posteriormente por sintetizadores o aparatos electrónicos. El punto de partida de esta música es lo que se llama tono sinusoidal, es decir, el sonido puro, sin armónicos que es físicamente desagradable y que hay que elaborar con aparatos electrónicos, la diferencia con la música concreta es pues clara y grande.

La música electrónica tiene también un antecedente en el futurismo, recordemos que los instrumentos creados por Russolo eran muy difíciles de transportar, por lo que más tarde inventó un sintetizador llamado “*Rumorarmonio*” para producir microinterválica y diversos ruidos.

—La experimentación sonora, que alentaron los primeros futuristas italianos con la incorporación del ruido y la invención de máquinas para producirlos, experimento un impulso decisivo gracias a la aparición de los primeros instrumentos eléctricos de los años veinte y treinta (como el theremin, el trautonium, el órgano Hammond y las ondas

martenot) y a las manipulaciones tímbricas de Varèse y Cage durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado.<sup>128</sup>»

La música electrónica como la concreta, se elabora en un laboratorio, por ello fue muy importante la aparición del magnetófono<sup>129</sup> y la cinta de grabación para que los compositores pudieran hacer la manipulación del sonido y conjuntarlo con los instrumentos acústicos convencionales.

Stockhausen nos dice en la siguiente cita, que prácticamente deja de existir una diferencia entre la música electrónica y la música concreta, «En la música concreta todos los sonidos y ruidos posibles son grabados en el magnetófono a través de un micrófono y luego manipulados por medio de aparatos electroacústicos. En el transcurso de los últimos años (1964) resulto que cada vez se comenzó a utilizar menos el nombre de música concreta y se aplicó el nombre de música electrónica para designar toda la música que existe en cinta y que se produce con ayuda de generadores electrónicos y manipulaciones electrónicas y que por lo tanto puede ser escuchada a través de altavoces.»<sup>130</sup>

El primer concierto de música electrónica tendrá lugar en Darmstadt en 1951 y en el intervienen el doctor Herbert Eimer y Meyer Eppler. Va a surgir inmediatamente un compositor de gran importancia, el judío-alemán Karl Stockhausen que compone en 1953 el “*Estudio I*” y otras muchas obras como “*Estudio II*”, el “*Canto de los adolescentes*” o “*Telemúsica*”.

–Ramón Barce establece tres premisas fundamentales de la música electrónica:

- Acabar con la dependencia a una forma más o menos natural, creando por entero una materia prima fónica continua y elástica.
- Superar limitaciones en altura, velocidad, ritmo, esquemas y timbres puestos por la ejecución vocal o instrumental.

---

<sup>128</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P. 214.

<sup>129</sup> Fue inventado en la década de los treinta. Los sonidos se graban en forma de señales magnéticas en una cinta. La información así conservada puede recuperarse y convertirse de nuevo en sonido, a través de señales eléctricas. La cinta está dentro de un recipiente llamado casete.

<sup>130</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P. 216.

- Como consecuencia ineludible, el intérprete queda suprimido.”<sup>131</sup>

Pronto se van a mezclar la música electrónica y la concreta surgiendo con ello un nuevo tipo que conocemos con el nombre de Música electroacústica. En esta técnica van a componer casi todos los autores reseñados, dado que al unir ambos sistemas se aumentan las posibilidades de creación. Se destacan así el italiano Luciano Berio con *Mutazioni* y Bruno Maderna con *Notturmo*, además de una serie de compositores japoneses importantes como Moroi, Mayuzumi.

Evidentemente todas estas variadas opciones de la música electrónica, hay que entenderlas dentro de la historia de la cultura como un fruto de la sociedad súper industrializada que nos ha tocado vivir. Igualmente conviene tener en cuenta que esta música no surgió de repente, sino que durante gran parte de este siglo fueron apareciendo toda una serie de instrumentos electrónicos como el *Dinamófono*, el *Esferófono*, las *Ondas Martenot* y el *Trautonio*, entre otros que prepararan el camino de la música electrónica.

La aparición de la música electrónica ha cambiado el panorama de la música contemporánea, ha hecho replantearse los elementos tradicionales de la estética musical y el concepto de obra de arte, ya que este tipo de música no necesita de un intérprete.

–Para producir una obra de música electrónica, dice Stockhausen, el compositor no emplea las notas tradicionales, sino que se sirve de un lenguaje de signos que reflejan sus intenciones compositivas, a fin de que el ingeniero de sonido pueda traducirlas lo más fielmente posible. En la mayoría de las obras hasta ahora producidas, el compositor ha trabajado personalmente las obras en colaboración con el técnico de sonido. Las cintas son grabadas y pueden ser escuchadas luego en salas de audición o en la radio, a través de magnetofones y altavoces.”<sup>132</sup>

La música aleatoria es una forma de componer música, que surge como una reacción contra de la música serial que era una música totalmente organizada. Esta reacción se produce en la década de los sesenta, con este nuevo sistema que llamamos música aleatoria, que es aquella en que el autor no escribe o determina totalmente la música que

<sup>131</sup> José Luis Comellas, Nueva Historia de la música E.I.U. 1995 P. 551.

<sup>132</sup> José María García, La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas, colección de cultura moderna, P. 217.

hay que tocar, sino que los músicos en el momento de ejecutarla, tienen que inventar cosas nuevas, o completar la partitura; en este sentido, efectivamente, esta música no está totalmente organizada y tiene un claro carácter antirracionalista y depende un poco del azar. Precisamente el nombre de aleatoria, viene de la palabra latina *alea*, que significa dados, haciendo alusión a que en ella, parte de la música se compone al azar, es decir, según lo que en aquel momento le salga al intérprete.

Los conceptos de aleatoriedad, indeterminación y obra abierta tienen que ver, fundamentalmente con lo siguiente: *“El compositor ha querido hacer partícipe al intérprete del proceso compositivo, a fin de producir una obra abierta a un conjunto de posibles casualidades e interpretaciones siempre diversas y cambiantes, con lo que el concepto de obra cerrada e inalterable, que había dominado durante toda la historia de la música hasta ahora, ha quedado en entredicho.”*<sup>133</sup>

La música aleatoria que surge como una contraparte al hiperestructuralismo pos-Webern suele tener varias clases de indeterminación:

- Forma general cerrada con partes móviles internas variables.
- Forma general abierta con partes internas fijas e invariables.
- Música flexible con un ordenamiento temporal que permite cierta variabilidad de desarrollo.
- Música abierta y gráfica.
- Forma abierta (Improvisación)

El desarrollo del serialismo y sus combinaciones, obra del ingenio, pero para el cual se precisa también de una alta dosis de técnica, tenía que derivar hacia la aplicación de fórmulas matemáticas.

—La música estocástica o matemática, surge como reacción al serialismo integral y es una forma de componer basada en el uso del computador electrónico, y de la estadística a la hora de realizar la obra sonora; el gran cerebro de esta música es el griego afincado en París, Yannis Xenakis, que trabajara doce años con el arquitecto Le Corbusier y estudiaba música con Messiaen.”<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> José María García, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, colección de cultura moderna, P. 204.

<sup>134</sup> Emilio Casares Rodicio, *Música y actividades musicales*, Bup Everest, P. 179.

Xenakis ha realizado una labor exclusivamente técnica, pero de gran importancia teórica, en el perfeccionamiento del lenguaje tonal, al buscar relaciones matemáticas estrechamente calculadas, de los tonos a emplear. Pero su ambición fue más lejos, ya que ha pretendido una interpretación musical del Universo, no a la manera filosófica y mística de Mahler, sino aplicando a la música la formulación válida para expresar leyes universales, como la de la cinética de los gases con lo cual Xenakis le da a su música una expresión meramente física.

En *Metástasis*, de 1953, Xenakis empieza a aplicar la teoría de la probabilidad matemática y surgen obras como *Pithoprakta* y *Achorripsis* y más tarde *ST/10-1,080262* y *Eonta*. Otro músico importante en esta línea es el húngaro Gyorgy Ligeti, con obras como *Apariciones*, *Articulación*, *Atmósferas*, *Réquiem*. Se mueven también en este sistema Pousseur, Bussotti y el argentino Kagel.

Después de todas estas experiencias, la tendencia de los músicos más recientes es la búsqueda de un lenguaje propio, para expresar sus experiencias y concepciones, por lo que es sumamente difícil dentro de la música actual aventurarse a hacer divisiones concretas.

Ha surgido una escuela en Polonia con mucha fuerza en la que destacan Witold Lutoslawski y Krystof Penderecki; son famosas las obras del primero tituladas *Música fúnebre*, sus *Tres poemas de Henry Michaux* y sobre todo en *El gran combate*.

Krystof Penderecki (1933) surge como un músico comprometido políticamente con obras como *A las víctimas de Hiroshima*. Penderecki tiene una tendencia a la religiosidad, y en esta línea va a componer toda una serie de obras como el *Stabat Mater* y sobre todo la famosa *Pasión según San Lucas* de una importancia trascendental, estrenada en 1963.

En Italia se ha dado una transformación en una serie de músicos como Luigi Nono que se convierte en un músico comprometido políticamente con las izquierdas, con obras como *La fábrica iluminada*, otras obras importantes son *Canciones a Guiomar* sobre textos de Antonio Machado, lo mismo sucede a Luciano Berio con nuevas obras como *Laberinto* o *Sinfonía*.

Finalmente presento estos últimos datos que creo relevantes para entender la música hacia finales del siglo XX.

- Por los años setenta (1960) se desarrolló una nueva corriente llamada minimalismo, basada en el concepto de una música sistemática en que la repetición desempeña un papel fundamental, sus principales exponentes son: Steve Reich Young, Glass, Hobbs, Cardew. Solo Glass ha podido perdurar hasta nuestros días.
- Alfred Schnittke ha capitaneado por los años ochenta (1980) el “poliestilicismo”, que procura alejarse de todo tipo de escuela por el procedimiento de tomar de todas ellas cuanto se estime conveniente.
- En 1992 Stockhausen se proclama el único compositor de música electroacústica en el mundo (cosa que no es del todo cierto), pero que demuestra que esta tendencia no se encuentra en auge.
- Olivier Messiaen (1908-1992), que vivió todas las corrientes, incluyendo el serialismo integral, regreso a la música orquestal, haciendo una música serena, original, de enorme dignidad sin buscar lo estrafalario o lo agresivo, lo que se puede clasificar dentro de la corriente Nueva simplicidad.

# LEO BROUWER

*El artista creador,*

*ha de expresar lo que le es propio de él,*

*de su tiempo y del arte.<sup>135</sup>*

Leo Brouwer ha tenido para bien, aparte de componer, ser maestro, ser solista y director de orquesta, tomar papel y lápiz para plasmar sus pensamientos, un poco para explicar los procedimientos técnicos y expresivos que se mueven en nuestro tiempo, así como su contexto histórico-social, esta faceta de Brouwer como investigador, escritor, teórico es muy poco conocida, y la intención de este apartado es mostrar esta faceta sobre diferentes temas relacionados con la música, desde aspectos sociales, históricos, de la composición, etcétera.

Para Leo Brouwer está claro que existe una cultura musical de masas, en la cual interviene: la música en serie, autor-interprete-ídolo, el distribuidor-promotor-difusor y el público, cito a Brouwer –Cuando este engranaje (casi siempre diabólico) se echa a andar, se crea una relación entre el público consumidor-masificado y el producto artístico-comercializado, produciéndose la consabida adoración del objeto-música, arte-pueblo, fetiche de masas-ídolo.”<sup>136</sup>

Se da una manipulación en el sentido de que los grandes consorcios, invaden los mercados con sus música (con ganas de imponerla), hecha como de molde y con contenidos que se cataloga como lastimosos ó lamentables, también reconoce su origen, que según él (Brouwer) se encuentra en la Europa anglosajona del siglo XIX con la pujante industrialización.

–El sistema capitalista y su desarrollo a partir de la Revolución Industrial del siglo XVIII, comprendió la importancia de una ideología de dominación acompañada por productos artísticos de la más alta calidad. Hoy en día, el 85% de la difusión es música norteamericana....”<sup>137</sup>

Los artistas-fetiches nacen en una fábrica de talentos que tiene una formula bien determinada: –se escoge una docena de jóvenes bien atractivos de ambos sexos y se les

---

<sup>135</sup> Waissily Kandinsky.

<sup>136</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 11.

<sup>137</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 15.

entrena salvajemente durante un tiempo breve; se les ~~monta~~” un repertorio alrededor de la ~~“canción-espectáculo”~~ y son lanzados por TV y en gira de conciertos, donde se venden paralelamente el CD, las fotos, el video ya grabado, los autógrafos, la camiseta, etc.”<sup>138</sup> Cualquier parecido con los ~~“reality-shows”~~ ha de ser mera coincidencia.

La creación de un ídolo y en general la intención del mercado es crear un solo producto de consumo, con la intención de acaparar la atención, con la intención de tener el control de una moda, crear la idolatría entre las masa, Leo Brouwer explica que en la música de concierto sucede lo contrario; ~~“En la música de concierto nos encontramos una diversidad del quehacer compositivo enorme: pluralísimo, nuevas tecnologías, estilos, incluso modas que cambian con las décadas, lustros y hasta en meses.”~~<sup>139</sup>

Siguiendo esta línea de crítica y decepción, se hace notar que los medios masivos de comunicación son los maestros del nuevo mundo, como dice Leo la televisión es un nuevo profesor sensacional y terrible, pero no solo se queda en la crítica sino muy propositivamente dice lo siguiente ~~“Debemos hacer una televisión inteligente, empezando por no ser repetitivos. No estaría mal remendar sistemas y programaciones, renovar a directores o buscarles asesores cultos...Démosle al niño la cultura atractiva y no la aburrida, que lea por placer y no por castigo...Demos diversidad para escoger unidad. Vivamos la moda pero sospechemos de ella. En fin, quizás falte algo más, ¿Imaginación? ¿Sensibilidad? en suma yo diría Cultura.”~~<sup>140</sup>

La clasificación que generalmente se hace de la música es la de música popular y música culta con sus respectivas subdivisiones, clasificación no muy gustada por Brouwer, pero nos establece ciertas premisas de esta clasificación desde dos puntos de vista.

Desde una perspectiva a partir de los medios, Brouwer cuestiona lo siguiente:

- Música culta: aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de conciertos.....

<sup>138</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 16.

<sup>139</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 17.

<sup>140</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 20.

- Música popular: aquella que se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento como para no turbar la capacidad intelectual o para no preocuparla ~~inútilmente~~”.

Desde una perspectiva a partir de los fines, Brouwer propone lo siguiente:

- La música culta es aquella que reúne complejidades con el fin de oír-pensar (definición discutible porque excluye buena parte de lo contemporáneo)
- La música popular es aquella que ha tenido siempre la función de entretenimiento (definición también discutible si nos preguntamos ¿Quién piensa no disfruta? y viceversa)

La música se analiza generalmente desde sus componentes técnicos, lo cual, nos asegura Leo Brouwer es un análisis parcial olvidando casi siempre las circunstancias que rodean al creador. ~~El~~ mundo interior del compositor, por una parte, es la complejísima armazón de mundos teóricos, de academia, de disciplina formativa, de información; todo esto rechazado en la consciencia para dar paso a la magia, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía.”<sup>141</sup>

Sin tratar de historiar a profundidad Leo Brouwer identifica los elementos que han definido su estilo cubano musical:

- El ritmo, fundamentalmente tambores, de raíz africana.
- El instrumento la guitarra y sus variantes de raíz española.
- La voz, lengua española para la guajira, la canción de salón, la ópera importada pero ~~e~~ubanizada” y la canción amorosa, la lengua africana para cantos rituales religiosos.
- La forma musical o estructura primordialmente de danzas.

Una de las acciones más difíciles de llevar acabo es la innovación, este siglo lleno de riqueza de medios y tecnologías impulsadas a la dispersión que proporciona la globalización crean un medio poco propicio de la innovación, algo que según Brouwer es una condición de las revoluciones.

Para poder transformar y posteriormente innovar es necesario cambiar partes o mecanismos, esto en la música puede ser de la siguiente manera:

---

<sup>141</sup> Leo Brouwer, La música, lo cubano y la innovación, Letras cubanas, 1989, P. 11.

- ~~Transformar~~ la intención o significado de la obra creadora en sí; los medios que se disponen para comunicarla, o los elementos de que consta la obra.
- Encontrar nuevas formas como por ejemplo, intercambiar fases de un arte con otro...
- Hallar nuevos significados para los mismos medios.”<sup>142</sup>

Los factores que impiden la innovación de carácter técnico como los denomina Brouwer son los que tienen relación con la tradición, esta tradición que neutraliza la transformación e innovación pueden ser ejemplificados en:

- Elementos estilísticos rigurosos del pasado, representados por el gusto afín del intérprete.
- Estructuras formales regulares que basadas en el concepto de belleza buscan el equilibrio, impiden, la expansión o contracción de las estructura.
- La supeditación, subordinación o dependencia de diversos parámetros a uno fundamental, como ejemplo las cadencias armónicas en la armonía de la música del período clásico.
- Concebir, percibir o comprender que los parámetros fundamentales no pueden ser sustituidos.
- La mentalidad colonizadora como factor de tipo cultural que impide la innovación, siendo la solución a esto, suprimir los rasgos definidores de la cultura opresora y no los rasgos comunes a la cultura universal.

El hombre controlado por la civilización regido por las leyes, sociales, las leyes físico-matemáticas, aplastado por el peso de la tradición y la ciencia, busca liberarse y no solo eso sino como dice Leo Brouwer negar la época anterior, ~~Los~~ tiempos cambian. Todos sabemos que una época naciente niega a la inmediata anterior por reafirmarse, sobre todo si la anterior se hipertrofia.”<sup>143</sup> Esta búsqueda del camino a la libertad se puede encontrar en las ~~formas~~ abiertas” de la música aleatoria o de la improvisación.

~~Es~~ lógico que el arte de la improvisación perezca en los momentos en que la técnica musical encuentra sus máximos codificadores, donde no escapa ningún detalle a la metodización, a la clasificación musicográfica, Así Bach retornó al arte de la improvisación en el momento en que la erudición musical llegaba a ser clímax de enquistamiento, de ahogo. De igual manera los contemporáneos encuentran una senda

<sup>142</sup> Leo Brouwer, La música, lo cubano y la innovación, Letras cubanas, 1989, P. 19.

<sup>143</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 36.

común cuando la acumulación de sutilezas instrumentales y de arquitectura minuciosa en lo formal llega a su último punto de saturación mediante el postimpresionismo a la Ravel, las estructuras formales bartokianas o el serialismo a Anton Weber.”<sup>144</sup>

A continuación Brouwer nos propone una lista básica de parámetros elementales para la ejecución de la música aleatoria, donde la improvisación juega un factor esencial.

1.-Sonidos dados:

- Duraciones a elegir.
- Matices a elegir.

2.-Duraciones dadas:

- Sonidos a elegir.
- Matices a elegir.

3.-Matices dados:

- Sonidos a elegir.
- Duraciones a elegir.

4.-Secuencias múltiples:

- En orden libre y continuo.
- Para seleccionar una o algunas de ellas.
- Para simultanear por varios ejecutantes.

5.-Explotación tímbrica instrumental:

- Métodos no ortodoxos cuyo propósito es la ampliación del recurso del instrumento.
- Métodos no ortodoxos cuyo propósito es trasmutación de su funcionalidad en dimensiones sonoras inexploradas.

6.-Tiempo:

- Aperiódico; sin ritmicidad fija. Anulación del concepto periodicidad, como resultante de la división casual y determinista del universo.
- Politemporal; diversos tiempos sonoros simultáneos.

7.-Incorporación de factores extramusicales, de tipo sensorial y psicológico:

---

<sup>144</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 58, 59.

- Actitud física como acción creadora.
- Estados de ánimo prefijados que generan en la ejecución resultados expresivos.
- Movimiento y desplazamiento del ejecutante, como recurso de especialidad sonora.

8.-Juegos de ordenamiento matemático, para la forma prefija de la improvisación aleatoria (control parcial de la improvisación).

–El acontecer sonoro –probabilístico” ligado a las leyes del azar, fusionan los conceptos del creador con la práctica del interprete, quien pone su caudal expresivo a funcionar, convirtiendo muchas veces el hecho mecánico de –tocar”, en el hecho vivo de –recrear”.”<sup>145</sup>

La vida se vive por momentos, momentos que aunque se repiten tienen sus variantes de distintos órdenes (psicológicos, anímicos, físicos, etc.), el instante irreplicable, le concede a la improvisación y a la forma abierta el derecho de ser considerada como el medio condensado de más intensa comunicación en el arte de la música de concierto.

–En los años cincuenta y sesenta, había todo un clima de enfoque estructuralista, seco y matemático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música de total sentimiento seriado y aleatorio. Fue la descomposición de las estructuras y esto también lo use en mi música. En un determinado momento este lenguaje se –atomizó” y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavice un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad [...]”<sup>146</sup>

La corriente musical de la que habla Leo Brouwer, es conocida con varios nombres se le suele decir, Nueva Simplicidad, Nueva tonalidad, Nuevo clasicismo Nueva esencia o Nueva sensualidad, el objetivo de esta corriente es crear una manera más directa y sencilla de comunicarse con las audiencias, lo que generó en algunos casos, volver a lo tonal y a las formas (*sinfonías, sonatas* etc.), y combinaciones instrumentales tradicionales, que habían sido evitadas por la vanguardia musical.

<sup>145</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 62.

<sup>146</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 86.

—Hay muchos compositores que comparten este compromiso general de nueva simplicidad, como Phillip Glass, W. Kilar, Steve Reich, Gorecki, Jo Kondo, Yoji Juasa y Toshi Ichianagi. Describiría solamente como música minimalista no le haría justicia. Algunos de ellos hicieron este tipo de música antes de que el término se inventara, de hecho la base de esta música está en los llamados países del Tercer Mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa Occidental. De cualquier forma, el concepto de música minimalista es demasiado estrecho para explicar este movimiento. Mi nueva manera es parte de un movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.”<sup>147</sup>

Sobre técnica guitarrística Leo Brouwer nos ofrece sus consejos que a mi parecer están llenos de sensatez y coherencia, sin que signifique que deben de ser aplicados al pie de la letra, las habilidades como las aptitudes son factores importantes a la hora del estudio de un instrumento.

1.-Los problemas (fallos o errores) están siempre en el mismo lugar y por igual razón. Pongámosle nombre al problema y desaparecerá. (Es mejor hacer esto, que repetir el pasaje exhaustivamente sin visión crítica).

2.-Ningún gran profesional toca al 100 % de su capacidad técnica. Si toca a un 80 % le queda reserva y jamás se equivocara.

3.-Articulación y respiración son los secretos de la interpretación.

4.-Hablemos del modo de producción del sonido, localizado en la mano derecha. Generalmente tocamos cerca de la boca, porque suena bien. ¿Por qué hacemos esto? En esta parte están las tres zonas de armónicos donde se generan sonidos de calidad. La zona centro de la boca produce sonidos resonantes y redondos. La zona tangente (el borde de la boca hacia el puente) genera sonidos claros y resonantes. La tercera zona de armónicos (ligeramente separada del borde de la boca hacia el puente) produce sonidos claros —sin” resonancia. Estas son las tres calidades de sonido óptimas. Tocar más hacia el puente o sobre la trastera o brazo, es —olor”, que no quiere decir sonido.

5.-No todas las notas tienen el mismo valor y por lo tanto no tienen la misma intensidad.

---

<sup>147</sup> Leo Brouwer, Gajes del oficio, Letras cubanas, 2004, P. 86.

6.-Los estudiantes avanzados se concentran en el programa curricular de sus cursos, olvidando todo lo que han tocado de valor hasta el momento, despreciando así un repertorio potencial.

7.-Un fallo engendra los siguientes, pues desencadena los nervios. Se evita concentrándose nota por nota, gustando de lo que se interpreta y tocando al 75 % u 80 % de la capacidad.

8.-Un programa de concierto no debe estar conformado de obras “atléticas”, plagadas de difícil técnica (recordar que no se toca al 100 %). Es más, una obra que nos cause problemas, no debe estar en repertorio. Significa que no estamos preparados para ella.

9.-Relación de los problemas más comunes de la técnica guitarrística universal:

- El guitarrista no oye “referencias”: si toca Giuliani debe oír a Rossini, si interpreta a Tárrega debe escuchar a Chopin, si toca a Scarlatti debe oír el original en clavicémbalo.
- Necesidad de emparejar los toques (apoyando y tirando) para buscar igual calidad de sonido y color.
- El estudio mecánico de la técnica es ineficaz. Por ejemplo, se acostumbra a realizar las escalas rutinariamente, lo cual no añade desarrollo. Cuando más, se acelera el estudio de la misma para buscar velocidad con metrónomo. Se desechan las posibilidades dinámicas (crescendo-decrescendo), el cambio de ritmo que obliga a la mano izquierda a estar atenta, etcétera.
- Los ligados de mano izquierda se efectúan usualmente sin la presión adecuada, todo lo contrario de lo que se piensa, generalmente se “excede” esta. De la misma manera, el ligado descendente se hace “tirando” de la cuerda en exceso. Recordemos que en este caso no aprovechamos la vibración de la cuerda “a favor” (con levantar el dedo sin tirar, basta).
- Se puede estudiar con metrónomo, pero no interpretar.
- Los temas y las armonías son importantes, los “efectos”, no. Estos son como el maquillaje o la ropa, no determinan la personalidad de quien los lleva.
- La belleza del sonido no debe abandonarse. Fabriquemos nuestros fortissimo y pianissimo en un rango de calidad sonora. Los sonidos duros, ásperos o inaudibles, deben usarse por excepción como efectos más cercanos a

la percusión que a los componentes sonoros importantes. Es lamentable oír el forte-duro y el piano-inaudible.

- El guitarrista debe cantar interiormente, así se dará cuenta de la direccionalidad melódica (no hay nada más aburrido que una melodía plana y una obra sin colores).
- ¿Qué es el vibrato? El guitarrista vibra pensando en la belleza, lo cual es un error (prueben a vibrar cada nota del Preludio No. 3 de Villa-Lobos y se hará el ridículo). “El vibrato no es belleza, es intensidad”. El vibrato lento, se usa, generalmente, en notas largas o pasajes tranquilos. Tiene la función de extender la resonancia.
- El equilibrio de los bloques sonoros: acordes, rasgueado, etc., sufre de la desigualdad de las cuerdas. Las crónicas son la tercera (de sonido oscuro) y la segunda (de sonido débil, casi metálico). Al poner atención y resaltar estas cuerdas intermedias se balancea el sonido integral del acorde. (Recordemos que los potentes bajos tampoco ayudan a estas cuerdas débiles). El rasgueado clásico no llega a la belleza del toque flamenco por una sencilla razón, el guitarrista clásico deja caer la mano y hace resonar con su toque indiscriminado las cuerdas graves y medias, produciendo más percusión que sonido claro. El flamenco “dirige” el toque hacia las cuerdas primas buscando claridad, que es lo que necesita el instrumento.

# Análisis de la Obra

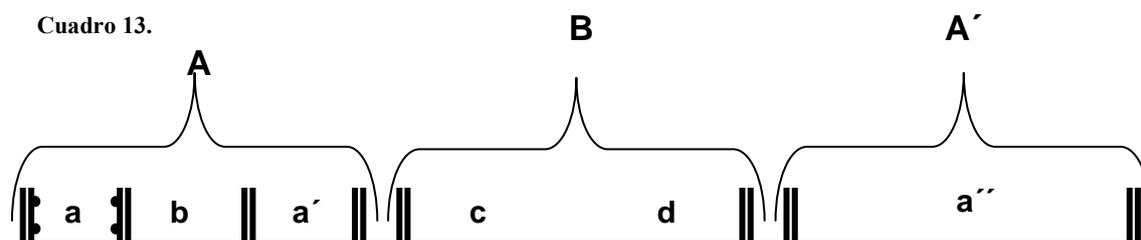
## Elogio de la Danza

Leo Brouwer

### I.-Lento

Forma musical: Ternaria.

Textura: Melodía acompañada.



En éste movimiento Lento con carácter pasivo y pausado se pone en evidencia el aprovechamiento de los colores y timbres que se generan con las cualidades propias del instrumento, la generación de color, cambios súbitos de volumen y de tempo así como las contrastantes dinámicas generan una masa sonora asemejando a la sonoridad de una orquesta que a su vez se contrapone a líneas melódicas propias de un instrumento solista.

Si bien esta obra (constituida por dos movimientos) no tiene una concepción atonal el análisis armónico no se puede realizar con facilidad desde la óptica tradicional, la constante en la obra es la gestualidad, el motivo, generador de movimiento y las sensaciones motoras de la danza.

La sección –A'' compuesta de tres partes (a, b, a') basa su construcción en una idea básica y germinal, el pulso, las tres notas en el bajo marcan esa idea básica del pulso que es utilizada en las siguientes partes y secciones del movimiento, lo mismo que el acorde quebrado que utiliza hacia el final del primer compás que es usado en las tres secciones como medio de unidad.

Ejemplo 94. **a** Motivo 2 Motivo 2 Motivo 1variado

Lento (♩ ca. 60) p i m p 3 2 0 1 (lasciare vibrare) mf f

Motivo 1 Motivo 1

Motivo 1variado

a tempo mp cresc. 3 p i m p 3 2 0 1 mf

Motivo 1variado

**b** Motivo 1 en contrapunto con tresillos

Motivo 1 p legato p i m p 3 2 0 1 p stacc. f sub. p stacc.

metálico p eguale f sub. p p i m p 3 2 0 1 mf

**a'** Motivo 1variado

Tempo I p i m p 3 2 0 1 mf

Motivo 1variado

Motivo 1variado Motivo 1variado

sui tasto pp nat. p i m p 3 2 0 1 mf

Motivo 1variado Motivo 1variado

metálico ff rit.

La sección –B” allegro moderato, esta compuesta de dos partes (c y d) la elaboración de estas dos partes esta basada en el –motivo 1” de la sección anterior, en esta ocasión lo presenta en primer nivel de subdivisión de un compás compuesto, creando nuevo material temático y dándole mayor dinamismo a toda esta sección,

**C**  
Ejemplo 95. **Material temático 1**

*moderato*

Motivo 1 en tresillo

Motivo 2

Motivo 2

Motivo 1

Material temático 1

Motivo 2

Motivo 2 variado

**d**

Motivo 1 variado

Motivo 1

Motivo 2 variado

Motivo 1 variado

Motivo 1

Motivo 2 variado

Motivo 1

Motivo 1 variado

Motivo 1 variado

Motivo 1

p

pp

ppp

La sección —A' solo consta de una parte (a''), utiliza para su elaboración el —motivo 2'' que en su última nota se liga al —motivo 1'' en sus diferentes variantes hasta llegar a un —morendo ppp''.

**a'' Motivo 2** **Motivo 1 variado**

Ejemplo 96.

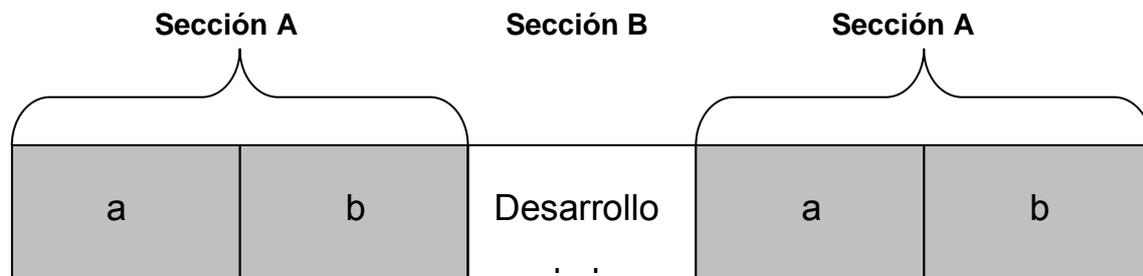
The musical score for Example 96 is written in 2/4 time. It begins with a first ending bracket labeled 'tempo I'. The first section, 'Motivo 2', consists of a melodic line with a bass line, marked with a first ending bracket and a '1' below it. The second section, 'Motivo 1 variado', is marked 'più accel.' and features a more complex melodic line with triplets and a '3' below it. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, as well as articulations like *sonoro*, *morendo*, and *attacca*. The piece concludes with a first ending bracket and a '1' below it.

## II.-Obstinato.

Forma musical: Ternaria.

Textura: Melodía acompañada.

Cuadro 14.



El segundo movimiento mucho más extenso que el primero tiene un carácter más vivaz, en lo rítmico persiste lo sincopado como motor del movimiento, también el compositor echa mano de los rasgueos y el golpeteo en el puente de la guitarra como medios representativos de la danza.

La sección –A” está compuesta por dos partes –a” y b”, la primera parte –a” presenta en el bajo ciertas evocaciones del inicio del primer movimiento tanto en notas de octavo como de cuarto, en las voces superiores vuelve a poner evidencia la importancia de el gesto, el cual inicial con dos intervalos de sexta que posterior mente aumenta a tres y cinco, esta primera parte –a” puede subdividirse claramente en dos partes una de seis compases y la otra de diez la cual es mayor por el énfasis del final.

Ejemplo 97. 1ra Parte



2da Parte



La parte –b” expone dos motivos principales, el primero de ellos tiene la extensión de un compás e inicia con un golpe en la tapa en tiempo débil seguido de cuatro dieciseisavos en semitono que resuelven a una quinta descendente, el segundo motivo tiene la extensión de dos compases y tiene mucha simplicidad en su construcción, inicia en tiempo débil y solo ocupa tres grados de la escala (sol, mi y la), esta parte –b” se puede subdividir en dos partes, la primera de 21 compases y la segunda de quince.

1ra Parte

Motivo 2

Motivo 1

Ejemplo 98. Motivo 1



## Motivo 2

## Motivo 2 variado

## Motivo 2 variado



Para la elaboración de estos compases utiliza el intervalo de cuarta del motivo 2



## 2da Parte

## Motivo 2

## Motivo 1

## Motivo 1



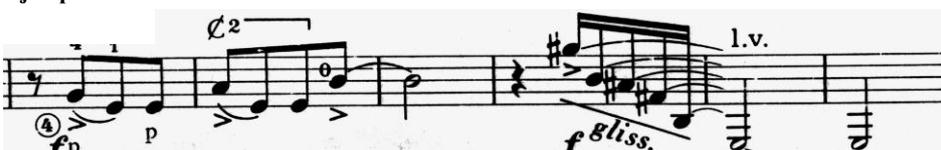
## Motivo 2

## Motivo 2 variado



Desarrollo de  $\text{b}^{\flat}$  se lleva acabo con el motivo 2, el cual es alternado con acordes de séptima rasgueados y escalas en donde de manera figurativa se alude a dicho motivo.

## Ejemplo 99. Motivo 2



**Motivo 2** **Motivo 2 variado**

**Escala con alusiones al motivo 2**

**Escala con alusiones al motivo 2**

La repetición de la sección –A” carece de cambios significativos siendo esta una repetición literal del material presentado de la sección citada.

# Análisis de la Obra

Canticum  
Leo Brouwer

La música contemporánea es siempre un gran reto para cualquier ejecutante, no solo por las cuestiones técnicas que suele presentar para los dedos, sino por la interpretación, la percepción que la mayoría de la gente (no educada musicalmente) tiene a cerca de la música contemporánea es la de una música sin sentido y con ruidos extraños, incapaz de provocar sentimientos o sensaciones de placer, logrando con ello un rechazo generalizado en una primera instancia, es aquí donde el intérprete tiene una gran responsabilidad, no es fácil persuadir y convencer al público con la estética (belleza) de la esta música, el intérprete tendrá por consecuencia que echar mano de todos los recursos técnicos e interpretativos para lograr por lo menos, sembrar la semilla del interés entre los espectadores.

## I.-Eclosión

Forma musical: Binaria (A-B).

Para poder analizar esta obra es necesario descifrar todas las señales que el compositor pone en la partitura, la primera de ellas y muy evidente es el nombre del primer movimiento, Eclosión:

- Acción de abrirse un capullo de flor o de crisálida
- Acción de abrirse un ovario al tiempo de la ovulación
- Brote, nacimiento, explosión o aparición súbita.

Musicalmente la eclosión es representada por el acorde al inicio del movimiento que es rasgueado durante seis segundos de forma casi violenta en tres ocasiones, es el nacimiento súbito o paulatino del sonido que engendrará la obra.

Ejemplo 100.

Después perfilará el motivo rítmico melódico más importante de la obra, el motivo que dará inicio a la sección –B” de este primer movimiento y sobre el cual se construye el segundo movimiento, un motivo sobre la nota de –sol” de tres notas que genera los siguientes intervalos, segunda menor descendente y segunda mayor ascendente, posteriormente seguirá utilizando el recurso retórico de la eclosión con diferentes dinámicas.

Ejemplo 101.

## Eclosión p-f

musical score for 'Eclosión p-f'. It features a treble clef and a 9/8 time signature. The tempo is marked 'tempo libero'. The score includes a 'Motivo' section with dynamics *mf* (metàlico), *mp* dolce, *mf*, and *pp* sub. A 'gliss. lento' section follows, marked with a circled 4 and a 0. The notation includes various ornaments and articulations.

musical score for 'Eclosión p-f' and 'Eclosión f-p-f'. It features a treble clef and a 9/8 time signature. The 'Eclosión p-f' section starts with *ffz* and includes circled numbers 2, 3, and 4. The 'Eclosión f-p-f' section includes dynamics *f*, *p*, and *pp*, with articulations (i) and (a) marked above notes.

musical score for 'Eclosión p-f-pp'. It features a treble clef and a 9/8 time signature. The score includes dynamics *ffz* and *pp*, and includes circled numbers 2 and 3, and a circled 4.

La sección –B” del primer movimiento esta elaborado con el motivo señalado en la sección –A” el cual repite en dos ocasiones al inicio con el fin de dejar en claro al actor principal de la sección, este motivo es modificado y aludido de manera difuminada en varias ocasiones, el motivo es alternado con evocaciones de la eclosión al inicio del movimiento.





Alusión al motivo (1er mov)                      Motivo                      Alusión al motivo (1er mov)

Eclosión p-mf

Alusión al motivo (1er mov)

Motivo                      Motivo variado                      Alusión al motivo 13:8

Motivo variado

Eclosión sffz-mp

*tr* m p. a. m. i. → p. m. i. → p. i. → non *tr*  
*ffz-mp* poco a poco rall. e dim. (dolce vibr.)  
 breve

La parte final es tomada del segundo sistema del primer movimiento aludiendo a las últimas señales de la explosión sonora.

Ejemplo 104.

(gliss. lento)                      (simile)

*mp*                      *pp*

d.v.

# Conclusión

La relación entre el arte y la sociedad puede explicarse de la siguiente manera: el arte es una producción realizada por un grupo social específico constituido por los artistas como categoría de profesionales que crean el objeto artístico, el cual para justificar su existencia tiene que ser escuchado (en el caso de la música) por la sociedad. Este objeto creado por el artista como individuo concreto que plasma en la obra de arte su sensibilidad, su pensamiento y los conocimientos técnicos, posee un lenguaje que es donde nace su capacidad comunicativa, este lenguaje es más o menos asimilado y percibido por la sociedad, la obra le pertenece solo en parte al artista, porque el destino de la obra de arte es el público y por tal la obra de arte es un objeto social.

Como lo demuestra el presente programa, la guitarra es un instrumento que presenta recursos musicales suficientes para interpretar obras de diferentes estilos y momentos de la historia. Los recursos técnicos e interpretativos varían mucho cuando se abordan obras de autores y periodos tan diversos y contrastantes como son el barroco, el clásico y el siglo XX, más aún al enfrentar la música de vanguardia.

El presente trabajo me ha ayudado a contemplar, hasta cierto punto, cambios sustanciales en los estilos musicales, en profundizar la parte interpretativa de obras de diferentes estilos y épocas de la historia musical, partiendo del análisis y de más datos históricos y sociales relevantes que tienen una relación directa con las obras y sus autores.

*Recital para obtener el grado de Licenciado en guitarra por  
José Quiñones Nava.*

## **Programa.**

Sonata (LONDON NR 4)

**Sylvius Leopold Weiss (1687-1750)**

*Prelude.*  
*Allemande.*  
*Courante.*  
*Bourrée.*  
*Sarabande.*  
*Menuet.*  
*Gigue.*

Gran Solo Op. 14.

**Fernando Sor (1778-1839)**

*Andante.*  
*Allegro.*

## **Intermedio**

Sonata Clásica

**Manuel M. Ponce (1882-1948)**

*Allegro.*  
*Andante.*  
*Ménuet.*  
*Allegro.*

Elogio de la danza

**Leo Brouwer (1939)**

*Lento.*  
*Obstinato.*

Canticum

**Leo Brouwer (1939)**

*Eclosión.*  
*Ditirambo.*

## Notas al programa

El primer autor Sylvius Leopold Weiss, pertenece al barroco tardío, cuenta con el catálogo más extenso escrito para el laúd, su música sobre todo sus obras tempranas están escritas al estilo italiano, estilo que aprendió tras haber vivido en Roma Italia, pero al igual que Bach, su obra tiene la influencia del estilo francés.

Weiss es considerado en la mayoría de las biografías como uno de los más importantes y prolíficos compositores para laúd de la historia de la música además destacó también por su técnica en la ejecución del instrumento. Escribió unas 600 piezas para laúd, la mayoría de ellas sonatas así como música de cámara y conciertos de los que sólo conocemos hoy las partes solistas.

El laúd, instrumento antiguo que gozó de gran popularidad en los siglos XVI y XVII, actualmente es un instrumento con gran prestigio y muchos seguidores, prueba de ello son las diferentes sociedades en Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Italia, España, Bélgica, Holanda, Suecia y Japón dedicadas a la construcción, investigación y estudio del instrumento.

Alemania fue uno de los últimos países en donde el laúd fue utilizado, ya para la mitad del siglo XVIII muchos otros países veían al laúd como un instrumento anticuado, después de Weiss músicos como: Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), Adam Falkenhagen (1697-1761) y Johann Tobias Krebs (1690-1762) seguían usando y componiendo para el instrumento.

Ya en 1713 Johan Mattheson, compositor, escritor y teórico musical alemán había escrito lo siguiente sobre el laúd: «Los dulces laúdes ciertamente tienen más partidarios en el mundo de los que merecen, y sus ejecutantes son tan desafortunados que cuando son capaces de mal tocar algunas alemandas en el estilo de Viena o de París, ya no les interesa el auténtico conocimiento musical, sino que quedan satisfechos con su pobreza. El sonido del instrumento es tan débil que sólo se insinúa y siempre promete más de lo que da [...]. Con respecto al papel que el laúd pueda ocupar realizando un bajo cifrado en música de cámara, tal vez fuese relevante, si éste pudiera oírse»

Se sabe con certeza que Weiss y Bach sostuvieron una buena y duradera amistad, se reunían con el propósito de mostrar cada uno sus composiciones, e inclusive se habla de competencias de improvisación entre Weiss y Bach. Hacia finales de 1750 Falleció Weiss, durante su vida se le reconocen 6 hijos de los cuales dos ejercieron el oficio de músicos.

La sonata London Nr 4, obra temprana de Weiss está escrita predominantemente en el estilo italiano, probablemente escrita durante su estadía en Roma Italia de 1710 a 1714, la forma musical binaria (A B) está presente en cada uno de los movimientos a excepción de preludio que es un movimiento de forma libre a manera de improvisación.

Fernando Sor nació en 1778 en el seno una familia bastante acomodada, se enamoró de la música y abandonó la carrera militar que había desarrollado conjuntamente con la música, su padre le lo influencio por el gusto hacia guitarra y la ópera cuando Sor era muy joven.

Sor estudió música en el Monasterio de Montserrat, próximo a Barcelona, hasta que su padre murió. Su madre no pudo seguir financiando sus estudios y lo retiró de sus estudios musicales. Fue en este monasterio donde comenzó a escribir sus primeras piezas para guitarra, tras la invasión de los franceses a España Sor tuvo que exiliarse por haberse afrancesado, pasando por Francia Londres, Rusia, Sor cosecho éxito y fama para nunca más volver a su país de origen.

Su estilo se caracteriza principalmente por el uso de un lenguaje guitarrístico bastante avanzado para su época, una característica de su estilo compositivo es el sutil uso de "*retardos armónicos*" y *–el uso de un estilo galante*" con un predominio del estilo italiano.

El Gran Solo Op. 14 Obra compuesta bajo la forma Allegro de sonata consta de una introducción lenta en modo menor y un allegro vivaz en modo mayor, el manejo armónico y melódico concuerda perfectamente con el estilo de su época, las orientaciones compositivas de Sor aparecen de inmediato en esta obra con una buena inclinación al lenguaje y estilo de las sonatas para piano de Mozart.

Manuel M. Ponce vivió de 1882 a 1945, considerado por muchos la principal figura del nacionalismo mexicano fundo la cátedra de Folklore musical en la Escuela

Universitaria de Música, al igual que Bartok, Kodaly y Heitor Villa-Lobos en sus respectivos pueblos, Ponce estudió la música de los purépechas, y sistematizó el estudio de la música popular mexicana.

La prolífica relación de Ponce con el maestro Andrés Segovia, dio como resultado obras para guitarra de gran manufactura, esta relación simbiótica fructificó y ambos artistas se beneficiaron de ello.

La vasta obra de Ponce que incluye; obras escénicas, obras para orquesta, canciones, arreglos, obras corales, música de cámara, música para piano y guitarra, puede ser considerada en algunos casos obras postrománticas, otras por música como impresionista, nacionalistas e inclusive música vanguardista, la única constante en el artista y como característica principal es la conjunción de distintos estilos para formar su obra musical.

El 24 de abril de 1948 falleció el maestro Manuel M. Ponce en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México, Rodolfo Halffter habló sobre el sentido fallecimiento del maestro Ponce refiriéndose a él como el padre del nacionalismo mexicano.

La sonata Clásica está dedicada a Fernando Sor, es una obra compuesta por cuatro movimientos Allegro, Andante, Minuet y Allegro, fiel al estilo clásico Ponce respeta la forma musical y estructura de la sonata pero en cierto sentido musical pudiera tener ciertos aires a las primeras sonatas de Beethoven, por ser dedicada a Fernando Sor y quien fuera apodado en su momento el “Beethoven de la guitarra”

Leo Brouwer nació en La Habana, donde comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años atraído por el sonido flamenco y motivado por su padre, que era doctor y guitarrista aficionado. Su primer maestro real fue Isaac Nicola quien fue alumno de Emilio Pujol, y a su vez este fue alumno de Francisco Tárrega. Dio su primer recital a la edad de 17 años; aunque para este tiempo sus composiciones ya empezaron a llamar la atención. *Preludio* (1956) y *Fuga* (1959), ambas con influencia de Bartok y de Stravinsky, son muestra de su temprana comprensión de música no propia de la guitarra. Viaja a Estados Unidos para estudiar música en la universidad de Hartford y posteriormente en la Juilliard School, donde Stefan Wolpele enseña composición.

Las tempranas obras de Brouwer representan su contexto cubano y muestran la influencia de la música afrocubana y su estilo rítmico. Un buen ejemplo de este periodo es el Elogio de la Danza. Aunque es para guitarra sola, su segundo movimiento es un tributo a los Ballets Rusos (clara conexión con Stravinsky) siendo éste coreografiado. Le siguieron trabajos como su Sonograma 1, Canticum (1968), cuya primera parte representa el proceso de una explosión súbita La espiral eterna (1971), Concierto para guitarra no. 1, Parábola (1973), y Tarantos (1974). Este periodo incorpora el uso del serialismo, el dodecafonismo y los modos seriales abiertos que en la época se consideraban “*à* *avante garde*” y que en parte son inspiración de compositores que escuchaba con predilección como Luigi Nono y Iannis Xenakis.

Su último periodo es prácticamente en su totalidad minimalista, en caminos diferentes al de Steve Reich, pero una exploración de este estilo resulta evidente. Brouwer lo describe como el desarrollo de un sistema modular. El Decamerón Negro (1981) probablemente el primero en este estilo la Sonata (1990), Paisaje cubano con campanas (1996) y Hika (1996) en memoria del compositor japonés Toru Takemitsu.

La música contemporánea es siempre un gran reto para cualquier ejecutante, no solo por las cuestiones técnicas que suele presentar para los dedos, sino por la interpretación, la percepción que la mayoría de la gente (no educada musicalmente) tiene a cerca de la música contemporánea es la de una música sin sentido y con ruidos extraños, incapaz de provocar sentimientos o sensaciones de placer, logrando con ello un rechazo generalizado en una primera instancia, es aquí donde el intérprete tiene una gran responsabilidad, no es fácil persuadir y convencer al público con la estética (belleza) de la música contemporánea, el intérprete tendrá por consecuencia que echar mano de todos los recursos técnicos e interpretativos para lograr por lo menos, sembrar la semilla del interés entre los espectadores.

En la obra Elogio de la danza, para guitarra sola, de Leo Brouwer, el motivo inicial general, de doble componente (acorde-bajo en desplazamiento), así como las pequeñas estructuras de su entorno, muestran principios constructivos que irán a regir en toda la obra: referencia en desplazamiento y en simetría, intervalos cruzados (o iguales superpuestos) a partir de intervalos que hacen de eje (segundos ejes), bajo de referencia, gravitación y simetría, grupos secuenciales donde aparecen intervalos ejes y/o intervalos de cruzamiento, puntos que hacen de suspensión, puntos o ejes de simetría inestable,

puntos de suspensión doble... Todos estos llegan a constituir una gran unidad estructural con diferentes niveles de significados que son vitales para toda la obra, donde se funden los significados objetivos de los comportamientos estructurales con una serie de connotaciones que se pueden resumir en categorías de movimiento potencial que se inicia, reposo tenso, mímica y pasos sugeridos, entre otras. A lo largo del discurso de la obra, se conforman zonas de estabilidad relativa y carácter climático donde se conjugan e interaccionan algunos de los principios constructivos descritos, así como otras zonas de contraste y definición.

El elogio de la danza estructurada en dos movimientos: I-Lento y II-Ostinato y compuesta para una coreografía de Luis Trápaga, remite a las danzas primitivas en el sentido ancestral de lo místico, transmitiendo una imagen más o menos aproximada del repertorio de pasos golpeados en el suelo, giros y otros elementos de danza.

Canticum, obra para guitarra en dos movimientos con un lenguaje mucho más vanguardista representa todo un reto en interpretación, el primer movimiento denominado eclosión representa la explosión y el nacimiento del sonido que se disipa y da pie al desarrollo motivos rítmico-melódicos que se desarrollan y se modifican a través del segundo movimiento denominado ditrambo. El ditrambo llevado a lo musical consiste en tomar y transformar un motivo rítmico-melódico utilizando ritmos irregulares teniendo como base un pedal en el bajo que da la sensación de estabilidad.

# Bibliografía

Aguado, Dionisio, *Método completo de guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1982, pp. 3-22.

Alton Smith, Douglas, –Sylvius Leopold Weiss”, *Early Music*, Vol. XVIII, No. 1 (oxford, 1980), pp.47-58.

Andrés, Ramón, *Diccionario de Instrumentos Musicales: de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, Vox, 1995, pp. 236-237.

Brouwer, Leo, *Gajes del oficio*, La Habana, Letras Cubanas, 2004, pp 11-96.

Brouwer, Leo, *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, pp. 11,19.

Camino, Francisco, *Barroco: Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, Madrid, Ollero y Ramos, 2002, pp.17-70.

Candé, Roland de, *Nuevo Diccionario de la Música*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2002, p. 75.

Casares Rodicio, Emilio, *Música y actividades musicales*, 13ª Ed. León, Bup Everest, 1988, Pp. 165-180.

Casares Rodicio Emilio (Coord.),\_\_*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 725-730.

Casares Rodicio Emilio (Coord.),\_\_*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, España, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 1169-1175.

Comellas, José Luis, *Nueva historia de la música*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universales, 1995, pp. 493-499, 549-571.

*Enciclopedia Larousse de la Música*, Barcelona, Edit. Argos Vergara, 1987, Tomo II, p.691.

García Laborda, José María, *La Música Moderna y Contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla, Colección de Cultura Moderna, 2004, pp. 5-12.

García Laborda, José María, *La música del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2000, Pp. 8-247.

*Gran Enciclopedia Larousse*, 2ª Ed. Vol. 12, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 5791-5792.

- Gran Enciclopedia Larousse*, 2ª Ed. Vol. 19, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 9402-9408.
- Grout Jay, Donald, Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental 2*, 2ª Ed. Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 863-869.
- Jeffery, Brian, *Fernando Sor Composer and guitarist*, Miami, Hansen, 1977, pp. 10-115.
- Miranda, Ricardo, *Manuel M Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, México, CONACULTRA, 1998, pp. 13-93.
- Morgan, P. Robert, *La Música del siglo XX*, Madrid, AKAL, 1991, pp. 20-29, 37, 45, 63, 73, 74, 77, 93, 207, 208.
- Portillo Sisniegas, Lorenzo, *Magna Enciclopedia Universal*, Vol. 30, Barcelona, Durvan-Carroggio, 1998, pp. 9108-9110.
- Sadio, Stanly (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Vol. 8, London, 2001, Macmillan, p 472.
- Sadio, Stanly (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Vol. 12, London, 2001, Macmillan, pp. 90, 92, 93.
- Sadio, Stanly (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Vol. 27, London, 2001, Macmillan, pp. 253-256.
- Salazar, Adolfo, *La Música Moderna*, Buenos Aires, Losada, 1944, Pp. 16-41, 65, 94, 95, 114-119, 122, 123, 157-159, 221.
- Schöenberg, Arnold, *Tratado de Armonía*, trad. Barce Ramón, Madrid, Real Musical, 1992, pp. 465-473.
- Sor, Fernando, *Method for the Spanish guitar*, Trad. A. Merrick, N.Y. Da Capo, 1971, Pp. 5-48.
- Waldemar, A. Roldán, *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pp.298, 299, 310, 311, 388, 389, 398, 399.
- Wassily, Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán Arte, 2005, pp. 9, 32, 33.