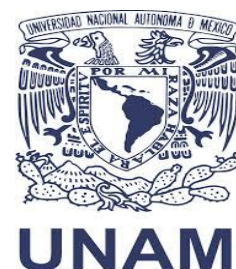




**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA**



**MÚSICA DE:**

**LEO BROUWER, MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, MAURO GIULIANI,  
SÉRGIO ASSAD.**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA**

**-GUITARRA-**

**PRESENTA:**

**HUMBERTO GUTIÉRREZ QUINTANAR**

**DRA. SONIA RANGEL ESPINOSA**

**ASESORA DEL TRABAJO ESCRITO**

**MTO. EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA**

**ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA**

**CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2019**



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.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	7
DEDICATORIAS.....	8
PROGRAMA DE CONCIERTO.....	10
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO 1	
<b>El Decamerón Negro. Canto del África Occidental</b>	
<b>que deviene a la guitarra.....</b>	<b>18</b>
1.1. La concordancia <i>Brouweriana</i> con otras formas artísticas.....	18
1.2. El Decamerón Negro de Leo Frobenius.....	19
1.2.1. El xalam de Gassire.....	19
1.2.1.1. El <i>djeli</i> o <i>griot</i> : narradores del legado cultural de África Occidental.....	21
1.2.1.2. Descripción organológica del kora y el xalam.....	22
1.3. El Decamerón Negro de Leo Brouwer.....	24
1.3.1. Lectura <i>Brouweriana</i> simplificada del Decamerón Negro de Frobenius.....	24
1.3.2. <i>Nueva simplicidad</i> o Naturaleza de la lógica dialéctica en Brouwer.....	25
1.3.3. Análisis musical de El Decamerón Negro.....	28
1.3.3.1. El arpa del guerrero.....	28
1.3.3.2. La huida de los amantes por el valle de los ecos.....	32
1.3.3.3. La balada de la doncella enamorada.....	36
1.4. Descripción del método efrástico aplicado al Decamerón Negro <i>Brouweriano</i> .....	38
1.5. Propuesta interpretativa de El Decamerón Negro.....	40

1.5.1. Lineamiento filosófico y estético de la <i>nueva simplicidad</i> .....	41
1.5.2. Transformar y Complementar ( <i>Supplementation</i> )	
El Decamerón Negro.....	43
1.5.2.1. El arpa del guerrero.....	44
1.5.2.2. La huida de los amantes por el valle de los ecos.....	45
1.5.2.3. La balada de la doncella enamorada.....	46
1.6. Interprete-devenir- <i>griot</i> .....	47

## CAPÍTULO 2

### **Tres caprichos de Goya o tres críticas vigentes**

<b>a los errores y vicios humanos</b> .....	<b>51</b>
2.1. Consideraciones biográficas y estilísticas de la vida y obra de Mario Castelnuovo-Tedesco.....	51
2.2. El capricho Goyesco como escenario subversivo.....	54
2.2.3. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.....	58
2.2.2. Porque fue sensible.....	61
2.2.3. El sueño de la razón produce monstruos.....	64
2.3. Las recreaciones musicales de los caprichos Goyescos por Mario Castelnuovo-Tedesco.....	68
2.3.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.....	70
2.3.2. Porque fue sensible.....	72
2.3.3. El sueño de la razón produce monstruos.....	74
2.4. Las recreaciones musicales de los caprichos Goya-Tedesco por el intérprete.....	79
2.4.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.....	80
2.4.2. Porque fue sensible.....	81
2.4.3. El sueño de la razón produce monstruos.....	83
2.5. Contextualización temática de los caprichos Goyescos en el contexto actual del intérprete para la recreación musical de la obra.....	86
2.5.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.....	86

2.5.2. Porque fue sensible.....	87
2.5.3. El sueño de la razón produce monstruos.....	88

### CAPÍTULO 3

#### **La Rossiniana No. 1: Modificación de la escucha para**

<b>aligerar y disfrutar la música.....</b>	<b>89</b>
3.1. La contribución guitarrística de Mauro Giuliani.....	89
3.2. Giuliani y su influencia operística.....	90
3.2.1. Contexto social y familiar.....	91
3.2.2. Vida profesional.....	92
3.3. Consideraciones para <i>desterritorializar</i> la Rossiniana no. 1 op. 119.....	94
3.3.1. <i>Desterritorializar</i> .....	95
3.3.2. Prejuicios de inferioridad entre ópera <i>buffa</i> y ópera seria.....	96
3.3.3. Aligerar la música.....	99
3.3.3.1. El estilo de cada compositor.....	100
3.3.3.2. El intérprete y su instrumento.....	102
3.3.3.3. La gravedad impuesta por el público.....	103
3.4. Generar público para <i>desterritorializar</i> el acto escénico-musical de la Rossiniana no. 1 op.119.....	104
3.5. Propuesta interpretativa para <i>desterritorializar</i> la Rossiniana no. 1, op. 119.....	106
3.5.1. Introduzione.....	109
3.5.2. Andantino.....	111
3.5.3. Andante grazioso.....	115
3.5.4. Maestoso.....	117
3.5.5. Moderato.....	121
3.5.6. Allegro vivace.....	125
3.5.6.1. Finale.....	127

## CAPÍTULO 4

<b>Winter Impressions. Evocaciones sonoras invernales</b> .....	130
4.1. Sérgio Assad.....	130
4.2. Imágenes de un invierno europeo generadas por Sérgio Assad.....	132
4.2.1. Análisis musical.....	134
4.2.1.1. The Frozen Garden.....	135
4.2.1.2. Blue Solitude.....	141
4.2.1.3. Fire Place.....	144
4.3. Proceso interpretativo basado en la evocación imaginaria.....	149
<b>Bibliografía</b> .....	151



## **AGRADECIMIENTOS.**

A mis asesores y sinodales. A Sonia Rangel Espinosa: por brindarme la libertad y conocimiento para realizar este trabajo; por su apoyo y su buen humor; por su pensamiento imprescindible para hilar el arte y la filosofía. A Edgar Mario Luna Espinosa: por su invaluable enseñanza y amistad; por su generosidad, dedicación y talento que inspiran; por compartir conmigo su pasión por la música y la guitarra. A Alejandro Barceló Rodríguez: por su disposición para ser parte del sínodo; por sus valiosos y asertivos comentarios; gracias por la lectura y escucha atenta, así como los consejos oportunos. A Margarita Muñoz Rubio, por ser parte del sínodo y por los comentarios pertinentes que enriquecieron este trabajo. A Pablo Garibay López, por su disposición para ser parte del sínodo y por su arte, ejemplo de humildad y compromiso con la música.

A Trío Onomatopeya: por el profundo compañerismo y por hacer de la música nuestro mejor lenguaje; por todas las pláticas, risas y crecimiento mutuo. Gracias Juanita y gracias Nez.

A mis maestros y colegas. A Francisco Viesca y Treviño: por su dedicación y servicio a la comunidad; por enseñarme a pensar y sentir la música; gracias por el apoyo desmesurado y desinteresado. A Victor Flores Herrera: por el apoyo e impulso; por vivir la música y compartir generosamente las experiencias y el conocimiento. A Jaime Soria Porta: por creer en mí; por brindarme su amistad y enseñanza imprescindible para mi formación. A Rodrigo Lara Alonso: por la camaradería y su gran apoyo; por la infatigable y apasionada dedicación por la música; por su confianza y su ética.

A Arnulfo y Arnoldo Rubio, por la sincera amistad y por los bellos instrumentos que hacen.

To Nicholas Ciraldo and Carole Marshall: thanks for all your support and above all, for your human quality. An Andrea Förderreuther: unverzichtbarer und paradigmatischer Gitarrist zur Interpretation, Bearbeitung und Inbetriebnahme von Bratsche, Flöte und Gitarre; Vielen Dank für Ihre Unterstützung und Ihr Vertrauen.



## DEDICATORIAS.

A la dadora y a él dador de vida, gracias por las montañas, el cielo y el mar. Por la fortaleza y comprensión para afrontar el sufrimiento, las injusticias e indolencias. Por el privilegio de la música. Por la sabiduría, felicidad y amor que me inspiran y aspiro.

Al pueblo de México, ejemplo e inspiración de perseverancia, trabajo y dignidad. Gracias a todos lo que luchan por un mejor mañana.

A mi familia Gutiérrez Quintanar. A mi madre y padre, quienes me educaron con amor, paciencia y libertad: a Laura Quintanar, por ser madre y amiga, cómplice de mis sueños y mis juegos; a Humberto Rene, por enseñarme con el ejemplo el amor incondicional y el significado de la perseverancia, dedicación y justicia. A mis hermanas, por cuidarme y dejarme ser: a Nadia, por saberme escuchar y apoyarme en momentos decisivos; a Laura, por su loquera que ha enriquecido la mía y por su buen humor. A mi familia les dedico este logro que también es suyo.

A mis abuelas y abuelos. A Angela León y Humberto Gutiérrez Jiménez, por el cariño y alegría de su recuerdo, así como la nostalgia de sus ausencias que siguen latentes en mí. A mi abuela Josefina Morales y abuelo Miguel Quintanar, por ser los cimientos y pilares de tan linda familia.

A mi compañera de vida, luchas y desvelos, Alethia: por enseñarme no solamente que otro mundo es posible; sino por transformarlo y enriquecerlo con vida, música y poesía. Te amo.

A mis amigas y amigos. A Enny: por el encuentro afortunado que cimbró esta amistad a prueba de todo; por hacer que el mundo oscuro y vacío torne brillante y pleno; por tu *criterio* y sincera amistad. A José Palacios: por tanta música y tanta vida compartida dadivosamente; mi hermano de tantos cotorreos y viajes trascendentales. A Valeria: por todos los *debrayes* que han impulsado mi amor por la música; por su amor a las jacarandas, a la luna y a la vida. A Abraham Gomez, por las rodadas al desierto que irrumpían la cotidianeidad y generaron la adrenalina necesaria para cristalizar uno de los mejores momentos de mi vida; gracias por tu invaluable amistad. A Ana Karen: por tu bella presencia en mi vida y por tu buen humor; por acompañarme en esta senda musical (desde las tocadás en casa de Pallares) y por tu valiosa amistad. A Patricio, por la buena

época del *look*: por las bicis y el futbol; por todas las loqueras vividas y sobrevividas. A Kevin Zepeda, quien nunca deja de sorprenderme y me hace creer que siempre habrá una manera de resolver los problemas; gracias por saberme entender y siempre estar allí. A Carlos Medina, por hacerme saber que es una amistad más grande que las distancias y más grande que los devenires de la vida. A Daniel Gutiérrez, mi carnalazo: por toda tu generosidad desde el primer día; por tu bondad que me conmueve e inspira. A David Gallegos: porque eres ejemplo e inspiración de trabajo, dignidad, humildad y grandeza. A Donovan, mi gallo: por acompañarnos en este andar de la música y en la búsqueda de nuestros sueños.

A las tías, tíos, primas y primos. A la familia Rangel: por todo su apoyo, creatividad y amor; por los inolvidables conciertos y fiestas. A la familia Rodríguez, por su buen humor y por las fiestas decembrinas. A la familia García, por la mirada transparente e infinito amor. A los Díaz, por su cuidado y cariño mutuo. A los Romero: por la música y las vacaciones; por apoyarme y creer en mí. A mi tío Eduardo y su hermosa familia. A los Morales, que fomentan mi pasión por viajar. A Manuel, Licha y el tío Fer.

Al Octeto Sicarú, por tener la dicha de hacer música con ustedes y vivir momentos inolvidables. Gracias por su talento y su amistad.

A proyectos comunitarios (Tania, Aliyeri, Gaby, Jacqueline y Alethia), por el compromiso de lucha colectiva e individual. Sus vidas y acciones me motivan a seguir luchando.

A la familia Camaxtli, por sus danzas, cantos y sonrisas.

A la OGFAM, por aligerar con su talento y buen humor mi andar en la música.

A el Semillero de Copil, gracias por brindarme un espacio para construir y deconstruir. Un agradecimiento especial a Juan, por su invaluable amistad y por acompañarnos en esta deconstrucción incesante.

A las y los *imprescindibles*: a JSB, Beethoven, Debussy, Coltrane, Orozco, Varo y Chávez.

A Kona, por su fugaz presencia. Por recordarme el amor incondicional y cómo disfrutar la vida cíclica.

## PROGRAMA DEL CONCIERTO.

### **El Decamerón Negro**

Leo Brouwer

El arpa del guerrero.

(n.1939)

La huida de los amantes por el valle de los ecos.

La balada de la doncella enamorada.

### **24 caprichos de Goya para guitarra Op. 195**

Mario Castelnuovo- Tedesco

I. Francisco Goya y Lucientes, pintor.

(1895-1968)

XIV. Porque fue sensible.

XVIII. El sueño de la razón produce monstruos

### **Rossiniana no. 1**

Mauro Giuliani

Introduzione

(1781-1829)

Andantino

Andante grazioso

Maestoso

Moderato

Allegro vivace

### **Winter Impressions\***

Sérgio Assad

The Frozen Garden

(n.1952)

Blue Solitude

Fire Place

**Humberto Gutiérrez Quintanar, guitarra.**

**\*Trío Onomatopeya:**

Juana Sánchez Pérez – flauta

Nezly Sarmiento Gutiérrez – viola

Humberto Gutiérrez Quintanar – guitarra

## INTRODUCCIÓN.

Borislova dice que la música puede ser comprendida e interpretada de muchas formas<sup>1</sup>, esto le da una diversidad de significados que se asocian con imágenes evocadas por el escucha y el intérprete. ¿Pero qué pasa cuando la obra sugiere una imagen a partir de una referencia, como el título de la obra que dice algo más que su forma musical? Entonces adquiere un significado más específico que el músico debe considerar para la interpretación de la obra, y así ofrecer al escucha una concordancia entre la referencia y la imagen musical generada.

Dicho lo anterior, la selección del programa le constituyen obras que sugieren una imagen a partir de una referencia proporcionada por el compositor. Para la interpretación de la música, se abordarán tres ejes:

- Análisis de la referencia.
- Análisis e interpretación de imágenes musicales que el compositor ha plasmado a partir de la referencia correspondiente.
- Integración de las referencias e imágenes musicales con el enfoque interpretativo del que sustenta este proyecto de titulación.

---

<sup>1</sup> Nadia Borislova, “Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas, Sergio Ocampo”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2009, p. 19.

Los criterios de selección del repertorio consideran las particularidades de las referencias correspondientes de cada obra; es decir: *El Decamerón Negro* está basado en una obra literaria, los *24 caprichos de Goya* en obras pictóricas, *La Rossiniana* en obras operísticas, y *Winter Impressions* en un episodio de la vida del compositor. De esta forma se abordan las cuatro principales fuentes de referencias que generan imágenes musicales en manos de los compositores. (literario, pictórico, musical, vivencial).

Otro criterio para la selección del repertorio son las obras en sí y su correlación para ofrecer un programa interesante por la dotación instrumental en *Winter Impressions* (viola, flauta, guitarra), y la variedad de estilos/géneros (tema con variaciones, forma sonata, rondo, caprichos, popurrí).

A continuación, se abordarán algunas perspectivas y características primordiales de cada obra:

**El Decamerón Negro.** Compuesta por Leo Brouwer y basada en el homónimo literario del antropólogo Leo Frobenius, quien realizó un compendio de leyendas del oeste africano. En dicha obra musical, se propone examinar los elementos que usa Brouwer para transmutar el lenguaje literario al musical. Para este trabajo se optará por el método efrástico<sup>2</sup> propuesto por la musicóloga alemana Siglind Bruhn. Este método

---

<sup>2</sup> Entendiendo por *écfasis musical* como “*La representación dada en un medio de un texto, real o ficticio, compuesta para otro medio*”. Véase: Siglind Bruhn, “Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting”, Pendragon, New York, 2001, pp. 559.

analiza obras musicales basadas en otras obras de arte, auxiliándose de métodos aplicados en la lingüística.

Por otra parte, proponemos entender el estilo compositivo, y las influencias musicales y culturales contenidas en *El Decamerón Negro* desde una perspectiva dialéctica. Sustentamos esta propuesta reconociendo que dicha obra es la suma de elementos compositivos y estilos musicales contrapuestos que conciben una música en constante devenir.

La suma de los análisis y perspectivas mencionadas desembocan, en ideas *deleuzianas*, en un proceso de interprete-devenir-*griot*, el cual nos permite establecer un vínculo más cercano con *El Decamerón Negro* Brouweriano, enriqueciendo así su interpretación.

**24 caprichos de Goya para guitarra Op. 195.** En el Diccionario de la Academia (1780), la palabra capricho aparece con el siguiente significado: "...En las obras de música y de pintura es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas de arte..."<sup>3</sup>. Goya hace suya esta definición y convierte al capricho en los sueños de la superstición e ignorancia de la sociedad española varapalada por el atraso de la Santa Inquisición. Posteriormente, Tedesco recrea *Los caprichos* en imágenes musicales mediante su ingenio e instinto artístico, rechazando la comunicación fácil y el recurso virtuoso superfluo. Finalmente, el intérprete que sustenta este proyecto de titulación y busca reconocerse como artista crítico (siguiendo humildemente los pasos de Goya), pretende dar un enfoque interpretativo

---

<sup>3</sup> Jorge Juanes, "Goya y la modernidad como catástrofe", ITACA, México, 2006, pp. 52.

de la integral de ambas obras (pictórica y musical), para reflexionar en cada uno de los tres *caprichos* selectos tres problemas actuales:

- a) la necesidad de asumirse como un músico capaz de crear y pensar por cuenta propia; un músico lejos de la superficialidad y comprometido con los problemas acuciantes de nuestro tiempo.
- b) El abuso de poder, desaparición forzada y revictimización cometidas por las Instituciones del estado.
- c) La crisis por la resistencia a la “alienación y proliferación de lo igual”<sup>4</sup> que enfrenta el individuo que anhela libertad y autonomía.

**Rossiniana no. 1.** "El deleite debe ser la prioridad y objetivo de este arte".<sup>5</sup> Esta declaratoria de Rossini es el eje conductor para una adecuada interpretación de dicha obra. Para lograr este fin, se abordarán tres ejes:

- Consideraciones para *desterritorializar La Rossiniana*.

Este término *deleuziano* acuñado por Pardo nos ha guiado para cuestionar la imposición de no reír y apenas murmurar lo que realmente gusta en las salas de concierto. Dichos códigos de escucha (“tan rígidos como cualquier norma moral”<sup>6</sup>) son susceptibles de un cambio o modificación que libere cualquier impulso extático que genere *La Rossiniana-desterritorialización*.

---

<sup>4</sup> Byung Chul-Han, “La expulsión de lo distinto”, Herder, Barcelona, 2017.

<sup>5</sup> Véase: descripción de “Gioachino Rossini - Kyrie from Petite Messe Solennelle”, en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wZG2Rdnatek&list=UUyIVsKL5G93E9LLbStKzqwA&index=3> (Consultado el 4 de diciembre de 2018).

<sup>6</sup> Carmen Pardo, “La risa del músico”, en *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, núm. 2-3, 2005, pp. 178-193.



Ahora bien, el cambio o modificación no es posible sin reconocer y desmontar los prejuicios de inferioridad entre ópera *buffa* y ópera seria -géneros cohabitables en *La Rossiniana*-. Posteriormente, descentrar (activar) la escucha fomenta empatía con los intentos de Rossini/Giuliani por aligerar la música.

- Generar público.

Consecuente a la necesidad de *desterritorializar La Rossiniana* y sin alguna pretensión desmedida, buscamos propiciar en el oyente la referida escucha descentrada, dejando el resto a la disposición e interés del público. Como profesionalista de la música en esta sociedad mexicana insensibilizada, establecer puentes horizontales con el público para romper prejuicios y procurar el acceso a la comprensión de la *Rossiniana*, es ofrecer al escucha la posibilidad de fluir con la música para aligerarse y deleitarse.

- Propuesta interpretativa *desterritorializante*.

La característica singular de *La Rossiniana* reside en adaptar a la guitarra las melodías operísticas *belcantísticas* y en explotar las cualidades intrínsecas de la guitarra para emular la paleta tímbrica orquestal. Asumiendo esta genialidad de Giuliani, se vuelve fundamental concebir los siguientes aspectos musicales que generan contrastes en *La Rossiniana*: articulación, carácter, tempo, agógica, timbre y dinámica. Por otra parte, nos planteamos una serie de cuestionamientos respecto al contexto del aria para lograr una aproximación a la idea emotiva y musical de la obra original *rossiniana*. La suma de estos dos aspectos responde a los deseos de Rossini/Giuliani para generar deleite a través de este arte.

**Winter Impressions para viola, flauta y guitarra.** Compuesta en Bruselas año 1996 por el compositor brasileño Sergio Assad, la obra recrea en sus tres movimientos las imágenes de invierno generadas por un Sudamericano impresionado, nostálgico y efusivo por el frío invernal. Fue estrenada en junio del mismo año por *Trio con Brio*, ensamble alemán paradigmático de dicha dotación instrumental. El que sustenta este proyecto de titulación ha establecido comunicación con dicho ensamble, obteniendo

valiosa información sobre la obra. Cabe mencionar que la única bibliografía públicamente disponible de *Winter Impressions* son reseñas de su interpretación a cargo de *Trio con Brio* y la tesis doctoral de João Paulo Figueirôa. Por lo anterior, la sensación que la música nos evoca, vinculada con la información obtenida serán el eje conductor de su interpretación.

## El Decamerón Negro. Canto del África Occidental que deviene a la guitarra.

### 1.1. La concordancia *Brouweriana* con otras formas artísticas.

*El músico debe enriquecerse con las otras artes.*<sup>7</sup>

Leo Brouwer.

La obra de Leo Brouwer contiene varias composiciones basadas o relacionadas con otra forma artística distinta a la musical. El compositor cubano, nacido en 1939 en la Habana, mostró desde pequeño sus inquietudes hacia el arte, pues “Leo estudió pintura antes de adentrarse de lleno en la música”<sup>8</sup>, lo que influyó su creación musical como se puede observar en *Parábola*, donde usa las ideas musicales de la misma manera que Paul Klee utiliza los colores.<sup>9</sup> Otra manifestación artística a la que Brouwer ha dedicado parte importante de su obra es el cine. Radamés Giro enlista más de 15 películas del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) en las que Brouwer compone música incidental<sup>10</sup>. En literatura Brouwer ha manifestado su interés componiendo varias obras; algunos ejemplos son: *Preludios Epigramáticos* (1981-1983) basados en versos del poeta y dramaturgo español Miguel Hernández, *Es el amor quien ve...* basado en un poema del mismo título de Jose Martí y *El Decamerón Negro* basado en su homónimo literario de Leo Frobenius.

---

<sup>7</sup> Véase entrevista a Leo Brouwer por Rey Gómez en: TeleSur, “Cruce de palabras”, Venezuela, 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=wZG2Rdnatek&list=UUYIVsKL5G93E9LLbStKzqwA&index=3> (Consultado el 4 de diciembre de 2018).

[http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos\\_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20](http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20). (Consultado el 27 de noviembre de 2018)

<sup>8</sup> Radamés Giro, “Leo Brouwer”, Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 173.

<sup>9</sup> Steve Thachuk, Notas al disco, “Brouwer guitar music vol. 2”, Elena Papandreaou, guitarra. Naxos, California, 2000, pp. 3.

<sup>10</sup> Radamés Giro, “Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba”, Letras Cubanas, La Habana, 2007.

## 1.2. El Decamerón Negro de Leo Frobenius.

Leo Frobenius (1873-1938) fue un reconocido etnólogo, antropólogo y sociólogo alemán que estudió las culturas africanas. A comienzos del siglo XX recorrió el continente africano recopilando leyendas y relatos mitológicos e hizo un estudio cultural de estos pueblos. La importancia de su trabajo radica en que dio a conocer al mundo las tradiciones orales de los pueblos africanos a través de su transcripción literaria. Los relatos fueron recopilados en doce volúmenes que conforman la *Sammlung Atlantis* (Recopilación Atlántida). Dentro de ella se encuentra una selección de historias heroicas y eróticas que en una primera publicación se denominó *Der Schwarze Dekameron – Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika* (El Decamerón Negro – Documentos y actas sobre amor, ingenio y heroísmo del África Central). El término *Decamerón* está relacionado con Boccaccio, ya que Frobenius lo asoció con los temas recurrentes del libro del renacentista italiano y su parentesco con “el sentimiento de lo caballeresco, la riqueza en la fantasía, la astucia y la galantería de los africanos”.<sup>11</sup>

### 1.2.1. El xalam de Gassire.

Uno de los relatos de *El Decamerón Negro* titulado *El xalam de Gassire*, guarda una gran similitud con la historia que narra Leo Brouwer para explicar su inspiración para crear su propio *Decamerón Negro*. Dicha narración se abordará en el siguiente capítulo. A continuación, se presenta la sinopsis de *El xalam de Gassire* con el objetivo de acercar al lector a la fuente original de la obra musical en cuestión, y establecer concordancia entre la referencia simbólica y la imagen generada por el compositor.

El guerrero Gassire anhela ser rey, título que sólo podrá tener cuando su padre muriese. Gassire se hacía viejo y su padre aún no fallecía. Ansioso, Gassire decide hablar con un viejo sabio el cual le presagia que no heredará el trono, sino que tendrá

---

<sup>11</sup> Véase el prólogo de Gladys Anfora en “El Decamerón Negro”, Losada, Buenos Aires, 1979, pp. 10.

un laúd<sup>12</sup> en vez del escudo y espada de su padre, y que además escuchará el canto de las perdices. Luego de una gran batalla en la que Gassire vence a sus enemigos, se aleja al campo y escucha el canto de la perdiz: “Todas las criaturas tienen que morir, serán enterradas y comidas de gusanos. Reyes y héroes mueren, se los entierra y son comida de los gusanos. Yo moriré también, me enterraran y seré comida de los gusanos. Pero el *dausi*, el canto de mis luchas, no morirá, será cantado siempre y vivirá más tiempo que todos los reyes y héroes.” Gassire vuelve a donde el viejo sabio y cuenta que escuchó el *dausi* de la perdiz. El viejo le indica que el *dausi* sólo lo cantan los *diare* y le manifiesta que como no puede ser rey será *diare*. Entonces Gassire le pide a un carpintero que le haga un laúd, pero el laúd no canta. El carpintero le explica que la madera del laúd no canta porque no tiene corazón, y le encomienda llevar el laúd a la guerra para que beba gotas de sangre y entonces pueda cantar. Gassire lleva a sus 8 hijos a la guerra con la finalidad de que sus hazañas sean cantadas en el *dausi* y perduren para siempre. Sin embargo, sus hijos mueren uno a uno en la guerra derramando su sangre sobre el laúd, y este nunca canta. Al séptimo día, Gassire es desterrado junto con su último hijo por causar tanto derramamiento de sangre sin sentido. Finalmente, en el exilio, mientras Gassire descansaba el laúd canta por primera vez el *dausi*, coincidiendo con la muerte de su padre y la pérdida de su tierra.

Este relato desprende información necesaria de considerar y analizar para poder entender y vincular *El Decamerón Negro* de Frobenius con su homónimo musical Brouweriano. Esta información debe ser contextualizada en la cultura Africana Occidental para recrear imágenes aproximadas a la realidad; es importante mencionar esto porque Leo Frobenius occidentaliza ciertas imágenes que tienden erróneamente al imaginario colectivo del caballero, con su armadura de metal, la doncella de vestidos de seda, y el juglar con su laúd en castillos medievales típicamente europeos; imágenes totalmente extrapoladas a la cultura Africana Occidental (ver Figura 1). Por todo lo anterior, a partir de este momento, con la finalidad de descolonizar las imágenes generadas por *El Decamerón* de Frobenius, el autor de estas Notas al

---

<sup>12</sup> Laúd= xalam/kora. En el apartado 1.1.1.2 se presenta una breve descripción organológica del kora y el xalam

Programa omitirá ambigüedades usando las denominaciones originales: *djeli* o *griot*<sup>13</sup> en vez de juglar o trovador, xalam o kora en vez de laúd, arpa o rabel.

Con las aclaraciones y consideraciones anteriores, en los siguientes dos apartados se examinará el quehacer del músico y sus instrumentos musicales.



Figura 1 "The Griot". Autor: Pascal Mpeck. Fuente: <https://pascalmepeck.com/le-griot>. (Consultado el 9 de abril de 2019).

#### 1.2.1.1. El *dieli* o *griot*: narradores del legado cultural de África Occidental.

Una característica que hay que resaltar es la importancia que tienen los músicos africanos para transmitir las historias épicas tradicionales como un legado cultural de sus antepasados, pues en general las fuentes históricas en el continente africano no son escritas sino orales. En ese sentido, la auténtica narración de la historia del África Occidental no está en una enciclopedia o un libro de texto, "está en la narración orquestada por un *griot* o *djeli*, quien con la modulación de su voz y el sonido de su instrumento recrea y comunica el patrimonio de su pueblo".<sup>14</sup> No debemos olvidar que

---

<sup>13</sup> La denominación *griot* también es un término colonizador, pues proviene del francés. Sin embargo se empleará porque es el término más usado para denominar a los músicos de esa región; no hacerlo puede causar confusión más adelante y caer en purismos innecesarios.

<sup>14</sup> Periódico *El País*, 2 de diciembre de 2016 (versión en línea), Ruth Fernández Sanábria, "Griot y Griott: dos historias es una". [https://elpais.com/elpais/2016/12/01/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1480604143\\_023831.html](https://elpais.com/elpais/2016/12/01/africa_no_es_un_pais/1480604143_023831.html) (Consultado el 27 de noviembre de 2018).

los relatos que contiene el libro de Frobenius son una transcripción de lo que cuentan y cantan los llamados *djeli* o *griot*.

Leo Frobenius [...] recibió el material de la tradición oral contado por los *djeli*, los sucesores de aquellos antiguos juglares [*griots* o *djeli*]. Él enfatizó que lo que hace al buen narrador africano es la palabra oral, unida a los gestos, y a una interpretación a menudo directamente escénica.<sup>15</sup>

Al entender que el legado cultural de sus antepasados se transmite a través de los cantos de los *djeli*, se infiere que nunca se cuenta una historia de la misma manera ni por el mismo *djeli* por tres principales cuestiones: 1) Las posibilidades técnicas de cada *djeli*. 2) La manera de entender la historia. 3) la manera de acercarse al *dausi*.

Estas cuestiones interpretativas son el fundamento para poder vincular *El Decamerón Negro* de Frobenius con su homónimo musical Brouweriano. A continuación, se profundizará en las cuestiones técnicas relacionadas con los instrumentos musicales empleados por el *griot* o *djeli*.

#### 1.2.1.2. Descripción organológica del kora y el xalam.

Al realizar este apartado, fue notorio y problemático el descuido de Frobenius para denominar y diferenciar los instrumentos musicales: arpa, laúd, rabel los nombra indistintamente para referirse al kora o xalam. Se entiende que uno puede reemplazar al otro ya que todos comparten bastantes características organológicas como el hecho de ser cuerdas pulsadas y que Frobenius haya buscado analogías eurocéntricas para sus lectores. Sin embargo, para vincular *El Decamerón Negro* Brouweriano con su homónimo literario, es imposible tolerar esta ambigüedad. Considerar los instrumentos propios del África Occidental y descartar los no europeos es el primer paso para evitar caer en imágenes sonoras erradas fuera del contexto cultural del África Occidental. El

---

<sup>15</sup> Prólogo de Gladys Anfora en "El Decamerón Negro", Losada, Buenos Aires, 1979, pp. 9.

segundo paso es diferenciar entre el xalam y el kora; a continuación, presentamos una breve descripción organológica de dichos instrumentos.

a) Descripción organológica del kora.

El kora posee 21 cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia aovada y un puente con muescas. La caja de resonancia es una calabaza forrada de piel bovina o caprina. Esta cualidad híbrida entre membranófono y cordófono genera la peculiaridad de su sonido (ver Figura 2).

El músico utiliza solo los dedos pulgar e índice de ambas manos para pulsar las cuerdas, mientras que los restantes dedos se sujetan a los palos por ambos lados de las cuerdas para mantenerlo fijo. El músico que toca el kora suele hacer *ostinatos* (*kumbeng*) con un acompañamiento, y sobre estos improvisaciones (*biriminting*).<sup>16</sup>

b) Descripción organológica del xalam.

También conocido como *N'goni*, *KameIn'goni* o como el kora del pueblo por ser más modesto que el kora original. Posee entre 4 o 5 cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia hecha de calabaza en la que se tensa un cuero de cabra. En dicha caja se atraviesa un palo que sirve como mástil (ver Figura 3).

El músico solamente presiona dos cuerdas utilizando dedo índice y anular. Por otro lado, la mano derecha emplea los cinco dedos para pulsar, rasguear y percutir la caja de resonancia.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Se recomienda visitar el siguiente vínculo donde Toumani Diabate explica las posibilidades sonoras del kora: <https://www.youtube.com/watch?v=8luhdxS2KuM> (Consultado el 27 de noviembre de 2018)

<sup>17</sup> Se recomienda visitar el siguiente vínculo donde el griot Samba Guisee toca diversos pasajes exponiendo las diferentes posibilidades sonoras del xalam: <https://www.youtube.com/watch?v=kOaLjU1CyTE> (Consultado el 27 de noviembre de 2018).





Figura 2 kora. Fuente: <http://www.thelightwurx.com/putw/product/kora/> (Consultado el 27 de noviembre de 2018)



Figura 3 xalam. Fuente: <https://www.baragnouma.com/en/the-djeli-n-gonis/1436-djeli-n-goni.html> (Consultado el 27 de noviembre de 2018).

### 1.3. El Decamerón Negro de Leo Brouwer.

Compuesta paralelamente a algunos de los *Estudios Sencillos*, en 1981 Leo Brouwer escribe *El Decamerón Negro*. Esta obra fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin a quien el compositor escuchó tocar cuando ella tenía dieciocho años. *El Decamerón Negro* ha sido beneficiada por las grabaciones discográficas, que sobrepasan la treintena, destacándose entre muchas las de la propia Sharon Isbin, Manuel Barrueco, y John Williams.

#### 1.3.1 Lectura *Brouweriana* simplificada del Decamerón Negro de Frobenius.

Para componer esta obra, Brouwer afirma haber tomado una historia del libro *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius. Conocer dicha historia es el primer paso para establecer un puente entre la referencia simbólica (*Decamerón* de Frobenius) y la imagen musical generada (*Decamerón Brouweriano*). La siguiente narración simplificada de Brouwer nos sugiere la historia en que se basó:

Tomé una historia del libro *El Decamerón Negro* de León Frobenius [...] que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa. La situación de castas era muy estricta, en primer término, estaban precisamente

los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas, pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de El Decamerón Negro.<sup>18</sup>

El segundo paso es entender la lectura simplificada *Brouweriana* de *El Decamerón* de Frobenius para rehuir a las asociaciones uno a uno que buscan medición y exactitud, pero carecen de sentido. Aventurarse a leer entre líneas, trascender lo específico y aproximarse al origen y/o esencia de la(s) obra(s) es el camino por emprender. Para esto, en el siguiente apartado buscaremos entender los lineamientos filosóficos y estéticos del periodo al que pertenece *El Decamerón Negro*.

### 1.3.2. Nueva simplicidad o Naturaleza de la lógica dialéctica en Brouwer.

En las fuentes consultadas existen ciertas generalidades sobre las facetas compositivas de Leo Brouwer. En la enciclopedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* escrita por Victoria Eli Rodríguez<sup>19</sup> encontramos una similitud en el booklet escrito por Steve Thachuk<sup>20</sup>; ambas fuentes identifican en la obra de Brouwer tres periodos: el primero nacionalista (1955-62) el segundo *avant garde* (1962-7) y un tercero en el que existe una divergencia entre los dos autores, pues mientras que Rodríguez lo cataloga *new simplicity (die neue Einfachheit)*, Thachuk

---

<sup>18</sup> Isabelle Hernández, "Leo Brouwer", Editora Musical de Cuba, La Habana, 2000, pp. 216.

<sup>19</sup> Victoria Eli Rodríguez, "Brouwer, Leo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001.

<sup>20</sup> Steve Thachuk, Notas al disco, "Brouwer guitar music vol. 2", Elena Papandreaou, guitarra. Naxos, California, 2000, pp. 3.

lo llama *hiperromanticismo nacional*<sup>21</sup>. De este último periodo pertenece *El Decamerón Negro* y es el mismo Leo Brouwer quien explica su transición a esta nueva fase de composición:

En los años cincuenta y en los sesenta había todo un clima de enfoque estructuralista, seco y matemático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música estructuralista de sentimiento seriado y aleatorio total. Fue la descomposición de las estructuras y esto también lo usé en mi música, pero en un determinado momento este lenguaje se atomizó y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético y no podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, entonces fue como una vuelta a casa, suavicé mi estilo un poquito, quizás con algo de simplicidad...<sup>22</sup>

...De manera que hice una especie de regresión que va hacia simplificar los materiales compositivos en mi última etapa que llamo de la "Nueva Simplicidad". Esta Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones...<sup>23</sup>

...He tomado el minimalismo como elemento compositivo muy importante porque es inherente a mis raíces culturales del "tercer mundo". Africa, Asia, se manifiestan de manera minimalista, y así lo han descubierto, quizás tardíamente, éstos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano [Steve Reich, Philip Glass].<sup>24</sup>

Estas declaraciones permiten entrever el nuevo lineamiento filosófico y estético de Brouwer que puede explicarse con la lógica dialéctica. Para poder entender de qué trata la lógica dialéctica y como se busca aplicar a este trabajo, vale la pena mencionar brevemente algunos escritos de dialéctica.

---

<sup>21</sup> Se menciona esta denominación para poder entender ciertas peculiaridades del Decamerón Negro que se abordarán en el siguiente capítulo. En el presente capítulo solo se abordará la denominación *nueva simplicidad*.

<sup>22</sup> Isabelle Hernández, "Leo Brouwer", Editora Musical de Cuba, La Habana, pp. 209-210, 2000.

<sup>23</sup> Léase entrevista a Leo Brouwer por Rodolfo Betancourt en: Carlos Mattera, "La estética musical y Leo Brouwer", Universidad de Los Andes, Venezuela, s.f.

[http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos\\_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20](http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20). (Consultado el 27 de noviembre de 2018)

<sup>24</sup> Ibid.

Guerrero Alethia<sup>25</sup> menciona que Heráclito fue uno de los primeros filósofos que consideraron el cambio de los procesos en un devenir, donde dicho devenir es la condición constante de las cosas y no las cosas en sí mismas:

*Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego cambia en todas, como el oro por mercancías y las mercancías por oro” (...)“no hay manera de bañarse dos veces en la misma corriente, que las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, van hacia ser y se alejan de ser.”<sup>26</sup>*

Posteriormente, Hegel retomó el cambio inmanente del universo:

La dialéctica consiste en concebir los contrarios como fundidos en una unidad, a lo positivo como inmanente de lo negativo<sup>27</sup>

Guerrero Alethia menciona que Hegel también reconoció la propensión a la transformación por medio de la síntesis y el surgimiento de nuevas contradicciones.<sup>28</sup>

Volviendo a Brouwer, con la perspectiva dialéctica, encontramos que las diversas fases composicionales e influencias musicales y culturales refieren procesos fluctuantes que Brouwer interrelaciona en su proceso creador. De esta manera, puede explicarse la *nueva simplicidad* como la síntesis de elementos composicionales y estilos musicales contrapuestos para concebir una música más comunicativa, cercana a sus orígenes y en constante devenir.

---

<sup>25</sup> Diana Alethia Guerrero, “La teoría de la selección sexual y sus problemas epistemológicos: Un análisis desde la interdisciplina y la totalidad”, tesis de licenciatura en Biología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, pp. 39.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

### 1.3.3. Análisis musical de El Decamerón Negro.

Antes de adentrarnos al análisis musical de cada movimiento, conviene mencionar ciertas generalidades de la obra.

Isabelle Hernández señala que, en *El Decamerón Negro*, Brouwer usa el principio ternario de organización tan característico del compositor. Dicha ternariedad se presenta a nivel de la macroestructura de la obra y en la exposición de las ideas temáticas, que son tres, en cada uno de los movimientos.<sup>29</sup> Otra característica de la obra, es la mezcla de pentafonía, y modalismo.

Finalmente, cabe mencionar que la partitura con la que se trabajó el análisis fue publicada en 1983 por Ediciones *Transatlantiques*. Los ejemplos de partitura que se muestran en el análisis provienen de la versión digital o bien, de la versión impresa obtenida en la Biblioteca *Cuicamatini* de la FaM-UNAM; el criterio para elegir una u otra dependió de la legibilidad.

#### 1.3.3.1. El arpa del guerrero.

Con una forma mixta de rondó-sonata, el primer movimiento, escrito en 5/8, presenta el esquema ABACABACA.

Recordando el principio ternario anteriormente mencionado, estas tres ideas temáticas cohabitan entre sí, a veces en consecución del desarrollo temático precedente, y otras de manera altamente contrastantes. Por otra parte, en *El arpa del guerrero* predominan arpeggios de escalas pentatónicas.

A continuación, abordaremos cada tema:

#### A.

Tras una introducción en *forte* (c.1-2. Ver Figura 4), en *piano* se presenta un arpeggio en escala pentatónica (*Re bemol-Fa-Sol-La bemol-Si*) que se confronta contra una

---

<sup>29</sup> Isabelle Hernández, "Leo Brouwer", Editora Musical de Cuba, La Habana, pp. 217, 2000.

línea melódica. Cabe mencionar que el desarrollo de dicha confrontación deviene en 3 frases (c. 3-23. Ver ejemplo en Figura 4).

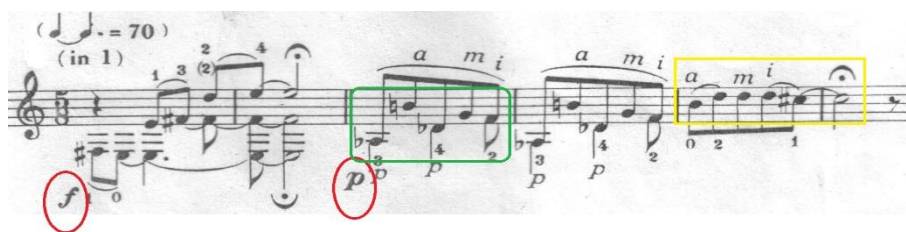


Figura 4. Compás 1-6. Editions Transatlantiques.

Posteriormente, la línea melódica se enriquece con un acompañamiento de arpeggio pentatónico (Re# (Mi bemol)-Fa#-Si-C#-Mi). En esta segunda parte del tema A, las dinámicas, fraseo y agógica son explícitas, como también lo es la línea melódica y la articulación (c. 24-44. Ver ejemplo en Figura 5).

Figura 5. Compás 35-44. Editions Transatlantiques.

B.

Marcado con un *lirico* se presenta este tema formado por una melodía modal de G# eólico acompañado predominantemente por la escala Re#, Mi, Fa#, Sol# y Si (c. 45-57. Ver ejemplo en Figura 6).



Figura 6. Compás 45-51. Editions Transatlantiques.

A.

Finaliza el *lirico* y en *legato* y *a Tempo* reaparece la confrontación de arpeggio de escala pentatónica contra la línea melódica expuesta en tema A; más ahora la escala esta formada por La#, Do#, Mi, Sol # y Si (c. 58-80. Ver ejemplo en Figura 7).



Figura 7. Compás 58-61. Editions Transatlantiques.

C.

Este tema es contrastante a los dos anteriores por una predominancia armónica sobre el ritmo además de tener un carácter *Tranquilo* y *oscuro*. Emulando un pequeño coral de 4 voces, la voz contralto destaca por tener mayor movimiento (c. 81-107. Ver ejemplo en Figura 8).

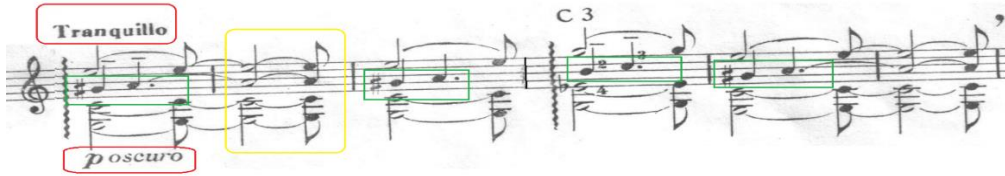


Figura 8. Compás 81-86. Editions Transatlantiques.

**A.**

A manera de puente, el tema A se presenta en 8 compases recordando la célula motívica de la Introducción y posteriormente con el arpeggio mentado, ahora construido por La, Si, Do, Re, Mi bemol, Fa (c. 108-115. Ver Figura 9).

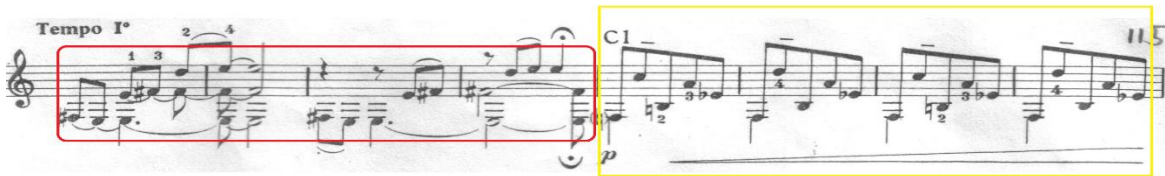


Figura 9 Compás 108-115. Editions Transatlantiques.

**B.**

Con una cuarta justa ascendente del tema B original, esta reexposición agrega dinamismo y variedad; esto lo podemos apreciar en las escalas pentatónicas que conducen a un *forte marcato* (c. 116- 145. Ver ejemplo en Figura10).

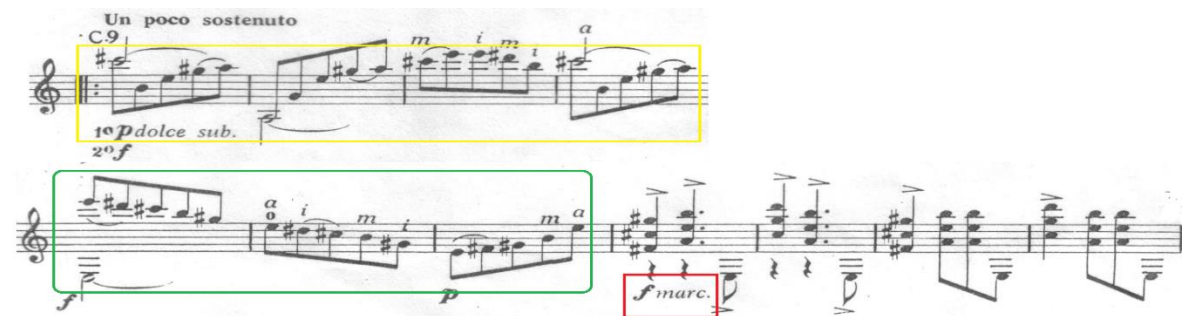


Figura 10. Compás 116-119 y Compás 137 y 143. Editions Transatlantiques.



A.

Nuevamente aparece la confrontación de arpeggio contra línea melódica; la única variación está en las notas que forman la escala del arpeggio (c. 146-165).

C.

Con el mismo carácter contrastante reaparece C, pero esta vez transportado una cuarta justa ascendente (c.166-175).

A y Coda.

En *Tempo I°* y en *piano*, llega la última muestra de A con la sección omitida en las reexposiciones anteriores (Ver ejemplo en Figura 11). Tras un *crescendo*, llegamos a la Coda en *forte molto* y con un carácter *Vivo*. *El arpa del guerrero* concluye con dos acordes de Mi mayor (c. 176-207. Ver ejemplo en Figura 12).



Figura 11. Compás 176-181. Editions Transatlantiques.

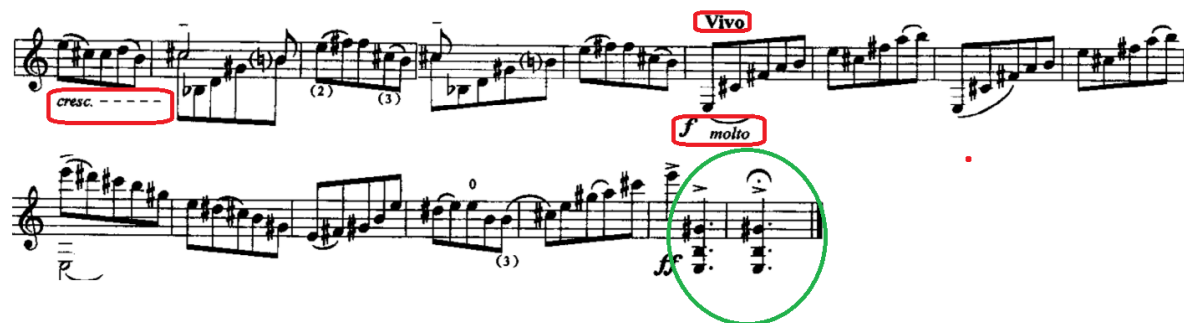


Figura 12. Compás 192-207. Editions Transatlantiques.

### 1.3.3.2. La huida de los amantes por el valle de los ecos.

Con una forma ternaria compuesta, el segundo movimiento presenta el esquema A-B-A'-C-A".

Por otra parte, considerando las indicaciones descriptivas inherentes de la música programática, y el desarrollo motivico minimalista, se reconoce que “los formantes de la dinámica y del metro-ritmo adquieren posiciones de primer plano”<sup>30</sup> para poder emular sonoramente las descripciones indicadas.

Dicho lo anterior, analizaremos cada sección mencionando la indicación descriptiva correspondiente y el desarrollo motivico empleado, así como las dinámicas y el metro-ritmo predominante.

#### A. Declamato pesante. Presagio.

Tal como menciona Lara Monroy, esta sección contiene todo el material que se utilizará durante el resto del movimiento.<sup>31</sup> En la primera parte se presenta un arpeggio que se irá desarrollando y ampliando; este arpeggio se caracteriza por el uso de intervalos de segunda menor, segunda mayor, tercera mayor y quinta justa. La segunda parte muestra tres arpeggios agrupados en nueve y ocho notas. Dichos arpeggios incluyen un intervalo de tercera menor al final (c.1-10. Ver ejemplo en Figura 13).



Figura 13. Compás 1-3. Editions Transatlantiques.

#### B. Primer galope de los amantes. Presagio.

Construida sobre la escala pentatónica de La, Si, Do#, Mi y Sol#, el *Primer galope* desarrolla una célula motivica a través de su expansión y contracción en grupos de 4, 6, 8, 10,11, 14 y 20 notas. Aquí la agógica y el rango dinámico juegan un papel

<sup>30</sup> Isabelle Hernández, “Leo Brouwer”, Editora Musical de Cuba, La Habana, 2000, pp. 218.

<sup>31</sup> Julio Alejandro Lara, “Notas al programa”, Notas al programa para obtener el título de licenciado en Instrumentista en Guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 99.

fundamental para emular sonoramente el galope (c. 11-21. Ver ejemplo en Figura 14).

Concluye esta sección con un arpeggio que alude al *Presagio* expuesto anteriormente (c. 22).

Figura 14. Compás 11-15.

Editions Transatlantiques.

### A'. Declamato y Recuerdo.

Transportado una sexta mayor ascendente, la primera parte es una reminiscencia del *Declamato pesante* original. Posteriormente, un contrapunto de dos voces desarrolla y amplía la célula motívica emulando sonoramente un *Recuerdo* (c. 23-29. Ver ejemplo en Figura 15)

Figura 15. Compás 26-29. Editions Transatlantiques.

### C. Por el valle de los Ecos. Retorno.

Llegamos a la parte medular del movimiento. En esta sección, las frases son *resonancias de declamaciones* que emulan sonoramente la indicación descriptiva (*Por el valle de los Ecos. Retorno*). Para esto, los *ecos* musicales son claramente definidos por la dinámica y el metro-ritmo.

Por otra parte, las células motivicas están construidas del material de la sección A con el desarrollo y ampliación presentado en *Declamato pesante* (c. 30-59. Ver ejemplo en Figura 16).

Antes de presentar un ejemplo de esta sección, quiero reconocer la tesis de Maestría de Bartholomew Crago; ampliamente recomendable para ahondar en el análisis de esta sección.<sup>32</sup>

Figura 16. Compás 30-33. Editions Transatlantiques.

#### A". Epílogo.

Concluye el movimiento con la presentación del primer *Presagio* en espejo (c. 60-66. Ver Figura 17).

Figura 17. Compás 60-66. Editions Transatlantiques.

<sup>32</sup> Ver: Bartholomew Crago, Some rhythmic theories compared and applied in an analysis of *El Decamerón Negro* by Leo Brouwer, tesis de Maestría de Arte en Teoría musical, *Faculty of Music, McGill University, Canada*, 1991. [http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=22456&local\\_base=GEN01-MCG02](http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=22456&local_base=GEN01-MCG02) (Consultado el 22 de marzo de 2019).

### 1.3.3.3. La balada de la doncella enamorada.

Tal como menciona Hernández, el último movimiento es un clásico rondó de cinco partes (ABACA) con introducción de los primeros dos compases y una coda de los últimos dos compases.<sup>33</sup>

A continuación, analizaremos cada parte o episodio de *La balada de la doncella enamorada*.

#### Introducción. A.

La introducción plantea el *ostinato* que prevalecerá a lo largo del movimiento y que será desarrollado en el episodio B<sup>34</sup> (c.1-2. Ver Figura 18).

La parte A presenta una polifonía de tres voces de notoria elaboración rítmica. En ella encontramos ritmos sincopados y pasajes modales de *La mixolidio* que oscilan en la tonalidad original (*Re mayor*) (c.3-13. Ver ejemplo en Figura 18).

A manera de puente se presenta la sección A'. Esta mantiene estrecha relación con lo precedente al presentar en sol mayor y con escasas variaciones el motivo polifónico expuesto (c. 14-22. Ver ejemplo en Figura 19).



Figura 18. Compás 1-4. Editions Transatlantiques.



Figura 19. Compás 20-22. Editions Transatlantiques.

<sup>33</sup> Isabelle Hernández, *op. cit.*, pp. 218.

<sup>34</sup> Cabe mencionar que el compositor presenta y desarrolla novedosamente este ostinato en el tercer movimiento de su concierto no. 4 para guitarra y orquesta, escrito 6 años después de El Decamerón Negro.

**B.**

Como se mencionó anteriormente, en este episodio se desarrolla el *ostinato* presentado en la Introducción. Inicia en el registro medio para guitarra acompañando una melodía que desciende diatónicamente (Ver ejemplo en Figura 20). Posteriormente, la melodía acumula textura con una tercera descendente y más adelante con la formación de acordes en primera inversión; por su parte, el *ostinato* crea mayor densidad pasando a un registro más grave. La tensión acumulada genera trazos melódicos de escalas en *Mi bemol mayor* hasta llegar a un quintillo para continuar con el *ostinato* y la melodía en trocado por solo 5 compases (Ver ejemplo en Figura 21). A continuación, nos encontramos ante un pasaje virtuosístico de escalas y arpeggios que culmiman el episodio *B* con la melodía texturizada con acordes en un *rallentando* seguido de un *cedendo* y un *poco ritenuto* (c. 23-80. Ver ejemplo en Figura 22)

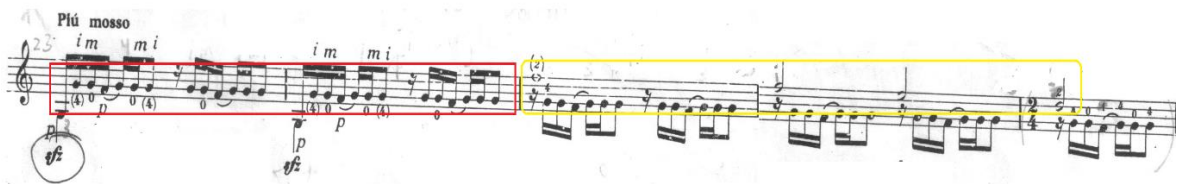


Figura 20. Compás 23-27. Editions Transatlantiques.

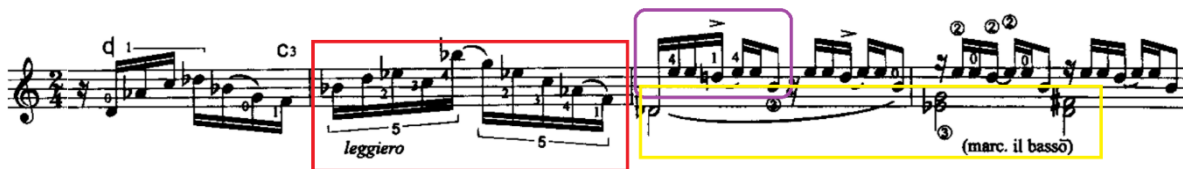


Figura 21. Compás 59-62. Editions Transatlantiques.



Figura 22. Compás 66-67. Compás 78-79 Editions Transatlantiques.

C.

El *ostinato* que prevaleció anteriormente, ahora es alternado por un nuevo motivo formado por figuras de octavos y dieciseisavos (Ver ejemplo en Figura 23). Rítmicamente, este episodio se caracteriza por la presencia de sincopas y el desplazamiento de acentos, lo que recuerda las influencias afrocubanas de Brouwer (Ver ejemplo en Figura 24). Por otra parte, el conocimiento del compositor sobre las posibilidades idiomáticas del instrumento se hace latente con los arpeggios y rasgueos virtuosísticos de acordes de oncenena (c. 82-112. Ver ejemplo en Figura 25).



Figura 23. Compás 82-85. Editions Transatlantiques.



Figura 24. Compás 86-88. Editions Transatlantiques.



Figura 25. Compás 98-101. Editions Transatlantiques.

#### 1.4. Descripción del método efrástico aplicado al Decamerón Negro Brouweriano.

Como se demostró en los capítulos anteriores, Brouwer no se apega estrictamente a algún cuento de *El Decamerón* de Frobenius, más bien se basa en la obra literaria para crear su propio *Decamerón Negro* trascendiendo a la obra de Frobenius. Para

poder justificar esta idea, se opta por el método ecfástico propuesto por la musicóloga alemana Siglind Bruhn.<sup>35</sup>

Este método busca entender a la música como un lenguaje simbólico, capaz de transportar (*transmedialization*) imágenes, ideas y formas de otro medio artístico al musical. Permite establecer un vínculo más cercano con el proceso creativo del compositor y poder develar la relación obra literaria – obra musical, enriqueciendo así el campo de interpretación de *El Decamerón Negro*.

Auxiliándose de métodos aplicados a la lingüística, la organización metodológica del écfrais musical establece categorías cualitativas con sus variantes dentro del proceso creativo del compositor. A continuación, se menciona la categoría y la variante a la que se cree que pertenece *El Decamerón Negro*:

- *Transformación*. Es un elemento o una idea nueva, que no estaba figurando en la fuente primaria y es exclusivamente propio de la obra musical.<sup>36</sup>
- *Complementación (Suplementation)*.<sup>37</sup> Es cuando la música está suplementando algo que no puede sugerir el poema. El compositor complementa de esta manera un poema o texto literario, incorporando uno o varios elementos que pertenecen estrictamente al discurso musical, los que no contiene la poesía. Entonces, son las dimensiones propias de la música que no pueden ser expresadas verbalmente. El proceso de suplementación

---

<sup>35</sup> Siglind Bruhn (n. 1951). Pianista y musicóloga. En la actualidad trabaja en el Instituto de Humanidades de la Universidad de Michigan como investigadora de tiempo completo. Es miembro distinguido en la Universidad de Copenhague. Ha contribuido con numerosos artículos en publicaciones europeas y estadounidenses. Ha escrito más de veinte libros. Como coautora ha editado cinco volúmenes de ensayos académicos. Fue coeditora de la serie de libros *Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue*, publicado por *Pendragon Press*. Para más información, véase: Nadia Borislova, “Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas, Sergio Ocampo”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2009, pp. 9.

<sup>36</sup> Siglind Bruhn, “Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting”, *Pendragon*, New York, 2000, pp. 572.

<sup>37</sup> *Ibid.*



en la música puede extender algunas experiencias mencionadas o anunciadas en el poema y hacerlas transcurrir en el tiempo.<sup>38</sup>

Expuestos *El Decamerón* de Frobenius y Brouwer con las consideraciones y perspectivas necesarias, se suma el método efrástico ya explicado para generar la propuesta interpretativa. Cabe mencionar que la perspectiva dialéctica y el análisis musical también son considerados para dicha empresa.

### 1.5. Propuesta interpretativa de *El Decamerón Negro*.

Como se mencionó en la introducción, el intérprete debe considerar la referencia simbólica sugerida por la obra musical. En este caso, el título *El Decamerón Negro* germinó una travesía hermenéutica que nos brinda la posibilidad de una interpretación y enfoque original de la obra considerando lo siguiente:

#### 1.5.1. Lineamiento filosófico y estético de la *nueva simplicidad*.

En el apartado 1.2.2 se buscó explicar la *nueva simplicidad Brouweriana* como la síntesis de elementos composicionales y estilos musicales contrapuestos para concebir una música más comunicativa, cercana a sus orígenes y en constante devenir. Al recordar esta explicación y considerar el análisis musical, interpretamos los siguientes elementos de *El Decamerón Negro*:

##### a) Síntesis de elementos composicionales y estilos musicales diversos:

En *El Decamerón Negro* encontramos elementos de música académica, música popular y técnicas composicionales vanguardistas. Por un lado, Brouwer confirma su relación con el Romanticismo al estructurar los movimientos de la obra con formas musicales propias de la tradición *ochocentista* europea (rondó, sonata, balada), o por su basamento programático de *El Decamerón Negro*. Por otro lado, el compositor incorpora ritmos afrocubanos provenientes de la música popular

---

<sup>38</sup> Ibid., pp. 25

cubana. Ejemplo de esto son los compases 140-143 de *El arpa del guerrero*, o el tema C de *La balada de la doncella enamorada* que rítmicamente emula las claves del guaguancó (Ver Figura 26). Finalmente, Brouwer aplica técnicas compositivas vanguardistas para su época en el ámbito tonal y estructural. Tonalmente, yuxtapone pentafonía, bitonalidad y modalismo; ejemplo de esto es *El arpa del guerrero* que utiliza escalas pentatónicas (Ver Figura 27). *La huida de los amantes por el valle de los ecos* es el ejemplo minimalista: la célula temática es presentada isorritmicamente, gradualmente es amplificada en dinámica, velocidad y construcción motivica por grupos de notas más grandes (Ver Figura 28). En pasajes posteriores, la misma célula temática queda nuevamente supeditada a la dinámica y al metro-ritmo para generar efectos de resonancia dentro de una construcción algorítmica de la célula temática. Estas cualidades no pueden ser tipificadas y simplificadas en las técnicas compositivas de la música minimalista norteamericana, deben ser entendidas como resultado dialéctico de las raíces culturales de Brouwer y su encuentro con la música de vanguardia. Recordemos que para Brouwer, África se manifiesta de manera minimalista, mucho antes que los creadores del minimalismo norteamericano.<sup>39</sup>

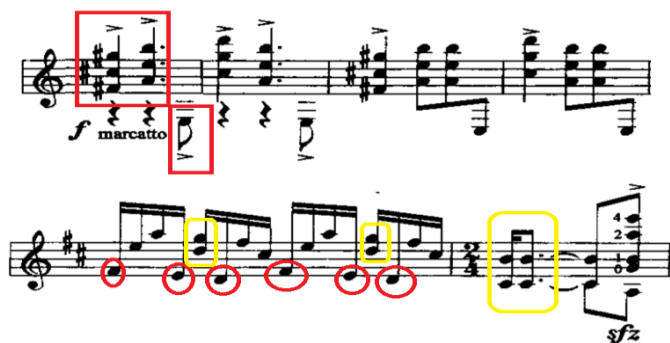


Figura 26. Compás 140-143 de *El arpa del guerrero*. Compás 86-87 de *La balada de la doncella enamorada*. Editions Transatlantiques.

<sup>39</sup> Léase entrevista a Leo Brouwer por Rodolfo Betancourt en: Carlos Mattera, “La estética musical y Leo Brouwer”, Universidad de Los Andes, Venezuela, s.f.  
[http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos\\_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20](http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y%20). (Consultado el 27 de noviembre de 2018)



Figura 27. Compás 3-5 de *El arpa del guerrero*. Editions Transatlantiques.

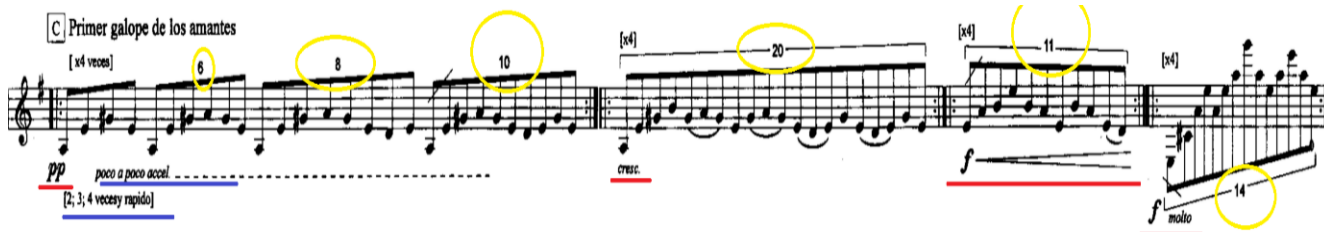


Figura 28. Compás 11-15 de *La huida de los amantes por el valle de los ecos*. Editions Transatlantiques.

b) Emulación de las posibilidades sonoras del kora y/o xalam:

En el primer movimiento de *El Decamerón Negro* titulado *El arpa del guerrero* podemos observar que en el tema A se emula la posibilidad sonora del kora para hacer un *kumbeng* (*ostinato*) con acompañamiento (Ver Figura 29). Esta emulación se encuentra a lo largo de toda la obra. En el segundo movimiento podemos apreciar ágiles ornamentos melódicos en grupos de 8, 9 y 11 notas que recuerdan la capacidad improvisatoria del kora (*biriminting*) en rápidos trazos melódicos (Ver ejemplo en Figura 30). Finalmente, en *balada de la doncella enamorada* conglomera y emula las posibilidades sonoras del kora haciendo un *ostinato* rítmico (*kumbeng*) que acompaña una melodía seguido de trazos melódicos improvisatorios (*biriminting*) (Ver Figura 31)



Figura 29 Compás 3 y 4 de *El arpa del guerrero*. Editions Transatlantiques.

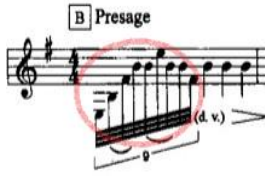


Figura 30. Compás 4 de *La huida de los amantes por el valle de los ecos*. Editions Transatlantiques.



Figura 31. Compás 61-67 de *La balada de la doncella enamorada*. Editions Transatlantique

### 1.5.2. Transformar y Complementar (*Supplementation*)

#### El Decamerón Negro.

Como vimos anteriormente, la organización metodológica del écfasis ofrece herramientas aplicables a *El Decamerón Negro*. Partiendo de la lectura *Brouweriana* simplificada de *El Decamerón Negro*<sup>40</sup>, entendemos que Brouwer transforma los cuentos añadiendo elementos o ideas nuevas que no estaban figurados en la recopilación de Frobenius. Por otra parte, las imágenes musicales generadas en *El Decamerón Negro* de Brouwer *complementan* (*supplementation*) imágenes literarias de la lectura *Brouweriana* de los cuentos africanos. A continuación, se aborda por cada movimiento de *El Decamerón Negro* de Brouwer algunos elementos *transformados y complementados* (*supplementation*) en imágenes musicales. Todo desde la propuesta interpretativa del que sustenta este proyecto de titulación.

<sup>40</sup> Véase apartado 1.2.1

### 1.5.2.1. El arpa del guerrero.

*El ritornello es un bloque de contenido musical, que posee tres aspectos: el caos-agujero negro que tiene como fin fijar un punto o centro; la andadura (punto) o agujero negro-casa y por último la salida del agujero negro.<sup>41</sup>*

Sonia Rangel

<b>A</b>	Destino anuncia a Gassire el devenir-djeli.	1-2
	Conflicto interno/externo	3-44
<b>B</b>	Recuerdo	45-56
<b>A</b>	<i>Ritornello</i> conflicto	58-80
<b>C</b>	Canto de la perdiz	81-107
<b>A</b>	Rexposición destino	108-111
	<i>Ritornello</i> conflicto	112-115
<b>B</b>	Rexposición recuerdo	116-145
<b>A</b>	<i>Ritornello</i> conflicto	146-165
<b>C</b>	Rexposición canto de la perdiz	166-175
<b>A</b>	<i>Ritornello</i> conflicto	176-196
	DEVENIR-DJELI	197-207

Figura 32 Estructura y devenir de El arpa del guerrero

En este movimiento encontramos mayores similitudes con la lectura *Brouweriana* de *El Decamerón* y con un cuento en específico de la obra literaria africana (El xalam de Gassire): El destino llama a Gassire para convertirse en *djeli* (músico) (c.1-2). Gassire atiende el llamado (c.3-4) dubitativamente (c.5). Se desarrolla el conflicto

<sup>41</sup> Sonia Rangel, "Líneas de fuga: resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze", tesis de doctorado en filosofía, Universidad Autónoma de México, 2011, pp. 95.

interno de Gassire (c.7-44). Acude a su mente un bello recuerdo que le genera tranquilidad (c.45-56). Con mayor tensión retorna su conflicto interno (c.58-80). Con sosiego atiende el canto de la perdiz (c.81-107). El destino rexpone su llamado con mayor ímpetu, y esta vez Gassire atiende y persevera sin temor (c.108-145). Emergen adversidades que conflictúan a Gassire nuevamente (c.146-165). Abatido en el exilio, Gassire al fin escucha el *dausi* cantado por el xalam (c.166-175). Resuelto a ser músico, Gassire vence sus conflictos interiores y las adversidades para triunfalmente convertirse en un *djeli* (176-2017).

### 1.5.2.2. La huida de los elementos por el valle de los ecos.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>	<b>A''</b>
<b>Declamato</b>	<b>Galope</b>	<b>Declamato</b>	<b>Ecos</b>	<b>Epílogo</b>
1-10	11-22	23-29	30-59	60-66

Figura 33. Estructura e imágenes sonoras en *La huida de los amantes por el valle de los ecos*.

Movimiento fundamentado en elementos e ideas nuevas que no estaban figurados en los cuentos africanos (fuente primaria), si acaso brevemente en la lectura *Brouweriana*<sup>42</sup>. De cualquier forma, en este movimiento se reluce la cualidad intrínseca de la música citada por el investigador Roberto Kolb Neuhaus:

La música es en esencia temporal, transcurre en el tiempo. El poema puede hablar del tiempo, pero no transcurre en el tiempo, la música sí. Entonces hay elementos asociados con la temporalidad que pueden iluminar o ilustrar o representar o encarnar algo que está sugiriendo el poema, lo pueden desarrollar.<sup>43</sup>

*Declamato pesante*(c.1-3): esta indicación extramusical que refiere a recitar la prosa o el verso con entonación, ademanes y gestos adecuados<sup>44</sup> es

<sup>42</sup> Recordando el apartado 1.2.1, Brouwer declara: "...Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él"

<sup>43</sup> Nadia Borislova, "Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas, Sergio Ocampo", tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2009. Pp. 26

<sup>44</sup> Entrada consultada en el Diccionario de la Real Academia el día 24 de agosto de 2018: <http://dle.rae.es/?id=BxW0PUW>

complementado (*supplementation*) musicalmente con figuras isorritmicas articuladas. *Primer galope de los amantes* (c.11-21): la imagen poética del título es representada musicalmente con un *poco a poco acelerando e crescendo* por un conglomerado de 4 a 20 notas por pulso, emulando así un galope que temporalmente transcurre ilustrando su precipitación. *Recuerdo* (c.26-29): la célula temática reexpuesta mediante un tratamiento polifónico asemeja el modo espacio-temporal de traer recuerdos superpuestos a nuestra imaginación (Ver Figura 34). *Por el valle de los ecos* (c.30-58): siendo el eco un fenómeno de amplios rangos de velocidad e intensidad sonora, la cualidad idiomática de la guitarra recrea exitosamente dicho efecto. Gracias al juego dinámico provocado por el toque alternado de pasajes en *forte-piano* súbito, más la atmosfera generada por tresillos, se obtiene la imagen de eco en un movimiento rápido que emula el galope.



Figura 34. Compás 26-29. Editions Transatlantiques.

### 1.5.2.3. La balada de la doncella enamorada.

<b>A</b>	<b>Kumbeng + Polifonía/rítmica</b>	1-22
<b>B</b>	<b>kumbeng + Biriminting</b>	23-80
<b>A</b>	<b>Kumbeng + Polifonía/rítmica</b>	1-22
<b>C</b>	<b>Kumbeng + Biriminting + Ritmo Afrocubano.</b>	82-112
<b>A + ∅</b>	<b>Kumbeng + Polifonía/rítmica</b>	1-22
		111-112

Figura 35. Estructura y emulación sonora del kora de *La balada de la doncella enamorada*.

De igual forma que el segundo movimiento, las imágenes musicales de *La balada* surgen de elementos e ideas nuevas reluciendo cualidades intrínsecas de la música

para iluminar, ilustrar o representar ciertas imágenes extra musicales. La principal diferencia con *La huida*, es que este tercer movimiento no complementa (*supplementation*) musicalmente alguna referencia simbólica dada explícitamente por el compositor, transforma dialécticamente en sonidos las influencias musicales y culturales vertidas en la obra, para luego complementar (*supplementation*) y emular las posibilidades sonoras del kora, con ritmos afrocubanos en una estructura musical de rondo; todo en una guitarra *akorada*.

Parte A (1-22): la guitarra o kora realiza un *ostinato* y melodía también llamado *kumbeng*, acompañando una polifonía y/o polirritmia afrocubana. Parte B (23-80): el *kumbeng* persiste con el mismo *ostinato* pero con una melodía distinta, posteriormente surgen trazos melódicos improvisatorios, también llamados *biriminting*. Parte C (c.82-112): el *kumbeng*, *biriminting* y el ritmo afrocubano se sintetizan y se contraponen en este último tema del Rondo para concebir una música comunicativa, primigenia y en constante devenir.

## 1.6. Interprete-devenir-griot.

*El artista a la manera nietzscheana es un sintomatólogo. La obra esta construida con síntomas tirados, encontrados, acontecidos, sobre los cuales se precipita y transforma, rompiendo la máquina de interpretación, la máquina de representación, para crear una máquina de experimentación, máquina de los devenires de los viajes in situ.*<sup>45</sup>

Sonia Rangel.

A manera de conclusión del primer capítulo, este apartado suma las perspectivas y análisis abordados en un mismo eje para plantear que la travesía hermenéutica

---

<sup>45</sup> Sonia Rangel, "Líneas de fuga: resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze", tesis de doctorado en filosofía, Universidad Autónoma de México, 2011, pp. 100.



elaborada es en realidad un proceso de interprete-devenir-*griot*. Esta propuesta considera el concepto o proceso de *devenir* elaborado por Deleuze y Guattari. Para poder entender dicho proceso, vale la pena mencionar dos aforismos *deleuzianos* esbozado por François Zourabichvili:

“Devenir”, en primer lugar, es sin duda cambiar: ya no comportarse más ni sentir las cosas de la misma manera; ya no hacer las mismas evaluaciones. Sin duda no cambiamos de identidad: la memoria permanece cargada de todo lo que hemos vivido; el cuerpo envejece sin metamorfosis. Sin embargo, “devenir” significa que los datos más familiares de la vida han cambiado de sentido o que ya no mantenemos las mismas relaciones con los elementos habituales de nuestra existencia: el conjunto se juega de otra manera.<sup>46</sup>

Zourabichvili aclara que el *devenir* requiere la inclusión de un afuera, de entrar en contacto con algo distinto de nosotros mismos:

“Devenir” implica entonces, en segundo lugar, un encuentro: uno no se convierte a sí mismo en otro que en relación con otra cosa.<sup>47</sup>

Volviendo a nuestra travesía hermenéutica de *El Decamerón Negro*, abordar y analizar la fuente primigenia (los cuentos africanos recopilados por Frobenius), nos permitió generar ese encuentro *deleuziano*. Necesario tanto para percibir y conducirnos de manera distinta al Decamerón *Brouweriano* (un canto más del *daus*), como para considerar un acercamiento distinto a la guitarra (guitarra-devenir-kora).

Continuando el recuento de la travesía hermenéutica, haber explicado el lineamiento filosófico y estético *Brouweriano* de la *nueva simplicidad* con la lógica dialéctica, asevera las siguientes ideas *deleuzianas* de la doctora Sonia Rangel:

---

<sup>46</sup> François Zourabichvili/Traducción Verónica Jocelyn Guarneros Rojas, “¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?”, Conferencia pronunciada en Horlieu (Lyon) el 27 de marzo de 1997. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/> (Consultado el 28 de noviembre de 2018)

<sup>47</sup> Ibid.

Tanto en filosofía, como en pintura y música no se trata de representar o reproducir el mundo sino de captar fuerzas. Las fuerzas son la sensación entendida como conjunto de perceptos y afectos. De esta manera, la pintura hace visibles las fuerzas mientras que el trabajo de la música es hacerlas audibles y el trabajo de los conceptos es hacerlas pensables.<sup>48</sup>

La música surge del ritornello territorial, para producir un ritornello sonoro, el ritornello cósmico que es la Máquina de Guerra musical. Máquina musical cuya operación es maquínica y no mecánica, maquínico quiere decir, operación de síntesis de elementos o fuerzas heterogéneas.<sup>49</sup>

La síntesis de influencias musicales y culturales de Brouwer vertidas en la obra musical (captar fuerzas y hacerlas audibles) “plantea un movimiento de *desterritorialización* hasta el borde, como paso de un umbral de intensidad a otro, umbral por donde atraviesan flujos de multiplicidad, de devenir”.<sup>50</sup> Para poder comprender este proceso en *El Decamerón Negro*, aprovechamos ciertas herramientas de la organización metodológica del éfrasis (*Transformación y Complementación*).

Como se mencionó anteriormente, nuestra travesía hermenéutica elaborada es en realidad un proceso de interprete-devenir-griot. Una vez integradas las perspectivas y análisis abordados, no queda más que realizar el proceso de interprete-devenir-griot bajo el siguiente aforismo *rangeliano* germinado en ideas *deleuzianas*:

“La música deja de ser entendida como un medio de comunicación de ideas o sentimientos, deja de ser un acto de creación, para ser ahora proceso de autoalteración para devenir en y con el mundo”.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Sonia Rangel, “Líneas de fuga: resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze”, tesis de doctorado en filosofía, Universidad Autónoma de México, 2011, pp. 90.

<sup>49</sup> Sonia Rangel, *op. Cit.*, pp. 110.

<sup>50</sup> Sonia Rangel, *op. Cit.*, pp. 84.

<sup>51</sup> Sonia Rangel, *op. Cit.*, pp. 24.

Romper la máquina de interpretación acudiendo al encuentro de la cultura africana occidental para *autoalterarse*. Ser perceptivo al *ritornello* territorial para producir un *ritornello* sonoro. Dejarse afectar para modificar la experiencia del arte: transformar y complementar, mutar y devenir de un intérprete a un griot, de una guitarra a un kora, de una partitura al *dausi*. Crear la máquina de los devenires.

## **Tres caprichos de Goya o tres críticas vigentes a los errores y vicios humanos.**

### 2.1. Consideraciones biográficas y estilísticas de la vida y obra de Mario Castelnuovo-Tedesco.

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) es reconocido como uno de los compositores para guitarra más prolíficos del siglo XX<sup>52</sup>. Dicha afirmación parece certera al revisar el catálogo de obras compilado por Corazón Otero:<sup>53</sup> 37 obras para guitarra sola, 3 para dos guitarras, 5 para guitarra y orquesta, 5 para música de cámara con diversos instrumentos y guitarra (1 quinteto, 2 trios, 2 duetos), 1 para guitarra y coro, y 8 para guitarra y voz. Dando un total de 59 obras<sup>54</sup> escritas para guitarra, Tedesco duplica en número las obras guitarrísticas de Joaquín Rodrigo o de Manuel María Ponce, ambos contemporáneos de Tedesco.

Por otra parte, Zaballa García<sup>55</sup> sostiene que Tedesco cultivó todos los géneros, convirtiéndose en uno de los máximos representantes de la música italiana contemporánea. Por presuntuosa que parezca tal aseveración, Tedesco asimiló la diversidad cultural y musical de su contexto histórico-social. En medio de la gran variedad de los llamados “ismos” (impresionismo, verismo, nacionalismo, dodecafonismo...), su raíz cultural toscana reflejada en el recurrente empleo rítmico y melódico de las danzas y canciones regionales típicas, más su gusto por el folklore

---

<sup>52</sup> Augusto Tec, “Notas al Programa”, Notas al programa para obtener el título de licenciado instrumentista-guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 27

<sup>53</sup> Corazón Otero, “Mario Castelnuovo-Tedesco: His life and his works for the guitar”, Ashley Mark Publishing Company, United Kingdom, 1999, pp. 137-146.

<sup>54</sup> Dicha lista ubicada en la página 137 contradice lo dicho por la misma autora en el epílogo (pag.135) del mismo libro: “He composed over one hundred works for solo guitar, five for guitar and orchestra, a quintet for guitar and strings, besides duos for guitar and voice, guitar and piano, guitar and flute, and for two guitars”.

<sup>55</sup> Gerardo Zaballa García, “Giuliani, Tárreaga, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Ayala”, Notas al Programa para obtener el título de licenciado instrumentista-guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 130.

musical español, definieron su estilo y lenguaje armónico y rítmico, cultivando así un sinfín de géneros musicales. Parte de sus méritos que reflejan su prominencia como compositor italiano del siglo XX, es haber ganado el “Concorso Campari della Scala di Milano” con su opera “Il Mercante di Venezia” el 11 de Abril de 1958.

A pesar de la insoslayable importancia de Castelnuovo-Tedesco referida en los párrafos precedentes, son contados los trabajos de investigación y análisis musicológicos en torno al compositor y su obra. Muchos trabajos se limitan a ser meras síntesis biográficas y reseñas laudatorias, otros son meras repeticiones de estudios más formales o una recopilación de citas literales.

Ante esta situación, en este apartado se considera más interesante mencionar brevemente aspectos biográficos del compositor y concepciones estilísticas de su obra relacionadas con el enfoque *interpretativo* de este trabajo de titulación, en lugar de hacer una síntesis biográfica más de lo ya dicho en los trabajos escritos para sustentar el examen profesional de licenciatura de nuestra institución.

El compositor judío-italiano nacido en Florencia el 3 de Abril de 1895 estudió con Pizzetti<sup>56</sup> en el conservatorio de Florencia de 1917 a 1923, estableciendo una amistosa relación maestro-alumno donde Tedesco definió su espíritu neoclásico. Durante 1927 y 1932, Castelnuovo-Tedesco centró su labor composicional a la música de cámara. En este periodo, Segovia lo conoce y solicita una obra para su instrumento. Tedesco responde con “Variazioni attraverso i secoli”, op. 71<sup>57</sup>, iniciando así una de las relaciones compositor-interprete más fructíferas del siglo XX. En 1939, tras la persecución de judíos en Italia, emigró a Estados Unidos de América. Establecido en Beverly Hills en el año de 1940, da inicio a su relación compositor-cine, la cual duraría hasta 1956. Trabajando para importantes estudios cinematográficos de Hollywood, en esta etapa desarrolla su capacidad de

---

<sup>56</sup> Ildebrando Pizzetti (1880 -1968) compositor italiano que formó parte de la “Generación de 1880” junto con Casella, Respighi y Malipiero. Dicha generación consolidó el género instrumental y las composiciones a cappella, supeditando así sus producciones operísticas a ambos géneros.

<sup>57</sup> Traducida al español como “Variaciones a través de los siglos”, esta obra emula a un laúd en tiempos de Bach, posteriormente a la manera romántica en tiempos de Schubert toca dos valsos, y finaliza a la manera moderna aproximándose al lenguaje del jazz con un foxtrot.

transmutar imágenes visuales/literarias/poéticas a imágenes musicales. Por otra parte, suscribiendo las palabras de Jorge Velazco<sup>58</sup>, el hábito de trabajar por encargo de este periodo, equiparan a Castelnuovo-Tedesco a un maestro de capilla de la meca del cine.<sup>59</sup>

Desde el desenlace de este periodo hasta el final de sus días, varias de sus obras confirman lo que el musicólogo californiano James Westby asevera sobre Castelnuovo-Tedesco:

Para él, la música era, ante todo, un medio de expresión, llegando a afirmar que todo podía traducirse en términos musicales: “*los paisajes que vi, los libros que leí, las imágenes y las estatuas que admiré*”

A medida que su estilo evolucionó, se volvió cada vez más neo-romántico y programático.<sup>60</sup>

Acotándonos a su repertorio guitarrístico, podemos apreciar que nueve de sus obras compuestas entre 1956 y 1966 denotan imágenes extramusicales: *The divan of Moses-ibn-ezra* op. 207 (1966), *Platero y Yo* op. 190 (1960), y *24 caprichos de Goya* op. 195 (1961) son algunos ejemplos de su estilo neo romántico y

---

<sup>58</sup> Jorge Velazco (1942-2003). Nació en la Ciudad de México. Estudió piano con Antonio Gomezanda y más tarde asistió a cursos con Rodolfo Halffter, Luis Herrera de la Fuente y otros. Actuó como director asistente del Festival de Pascua de Salzburgo en 1977 por invitación de Herbert von Karajan, y fungió como director huésped de varias orquestas de Estados Unidos y Europa. Fue titular de la OFUNAM, así como fundador y titular de la Orquesta Sinfónica de Minería. Ejerció la docencia en el Conservatorio Nacional de Música, y fue profesor invitado en diversas universidades estadounidenses. Trabajó como investigador en el CENIDIM y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Realizó numerosas grabaciones de obras de compositores mexicanos.

<sup>59</sup> Jorge Velazco, “Mario Castelnuovo-Tedesco (presencia toscana en la música)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pp. 219-229. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1245/1232> (Consultado el 28 de noviembre de 2018)

<sup>60</sup> . Music for him was above all a means of expression, going as far as to claim that everything could be translated into musical terms: ‘the landscapes I saw, the books I read, the pictures and statues I admired’. As his style evolved it became both increasingly neo-Romantic and programmatic. Véase: James Westby, “Castelnuovo-Tedesco, Mario” en *The Oxford Dictionary of Music and The Oxford Companion to Music*, Oxford, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005128?rsk=VUTOYs&result=1> (Consultado el 28 de noviembre de 2018).

programático. Vale la pena mencionar que encasillar su música a estos u otros géneros no le haría justicia ni a la obra ni a su pensamiento:

Nunca he creído en el modernismo, neoclasicismo, o en ningún otro “ismo”. Creo que la música es una forma de lenguaje capaz de progresar y renovarse (y yo mismo creo que tengo un sentimiento por lo contemporáneo y, por lo tanto, soy lo suficientemente moderno). Sin embargo, la música no debe descartar lo que contribuyeron las generaciones anteriores. Todos los medios de expresión pueden ser útiles si se usan en el momento oportuno (a través de la necesidad interna en lugar del capricho o la moda). Los medios más simples son generalmente los mejores. Creo que mi personalidad se formó en edad temprana, pero lo que he tratado de hacer, durante mi evolución artística, ha sido expresarme con medios más simples y directos, siempre en un lenguaje más claro y preciso.<sup>61</sup>

La insoslayable concordancia entre su obra y pensamiento habita en los *24 caprichos de Goya op.195*. La diversidad de elementos y estilos compositivos, más sus influencias musicales y culturales, complementan a cada capricho goyesco de expresividad y perceptos propios del lenguaje musical.

Abordados los aspectos biográficos y concepciones estilísticas relacionados con el “enfoque interpretativo” de este trabajo de titulación, procedemos a ahondar en los *caprichos goyescos*.

## 2.2. El capricho Goyesco como escenario subversivo.

En el Diccionario de la Academia (1780), la palabra capricho aparece con el siguiente significado: “...En las obras de música y de pintura es lo que se ejecuta

---

<sup>61</sup> I have never believed in modernism, or in neoclassicism, or any other isms. I believe that music is a form of language capable of progress and renewal (and I myself believe that I have a feeling for the contemporary and, therefore, am sufficiently modern). Yet music should not discard what was contributed by preceding generations. Every means of expression can be useful and just, if it is used at the opportune moment (through inner necessity rather than through caprice or fashion). The simplest means are generally the best. I believe that my personality was formed to a decisive degree quite early, but what I have sought to do, during my artistic evolution, has been to express myself with means always simpler and more direct, in a language always clearer and more precise, Ibid.

por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas de arte...”.<sup>62</sup> Goya hace suya esta definición y convierte al capricho en los sueños de la superstición e ignorancia de la sociedad española varapalada por el atraso de la Santa Inquisición.

Buena parte de la obra y vida del pintor Francisco José de Goya y Lucientes nacido el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, España, podemos situarla en lo subversivo. Considerando sus grabados que aúnan creación, crítica y libertad (disparates, caprichos, tauromaquía, los desastres de la guerra), más su determinación para publicar dichos grabados ante la inexorable censura de la Santa Inquisición, y la reacia crítica de la Ilustración ortodoxa española, confirman a un Goya comprometido con la necesidad de subvertir el estado de cosas existentes.

Las 80 estampas que conforman *Los caprichos*, es la serie de grabados más contestataria de Goya. El miércoles de ceniza de 1799 salen a la venta, esto significa una provocación política al clérigo y a la iglesia. Si para la religión católica, el miércoles de ceniza significa penitencia, preceptuando ciertos días de ayuno y abstinencia, para Francisco Goya el último miércoles de ceniza del siglo XVIII significó la osada y provocadora denuncia de los “errores y vicios humanos”<sup>63</sup> de la sociedad española del siglo XIX.

Asumiendo el riesgo que implica cuestionar al poder y a la Iglesia, Goya buscó proteger *Los caprichos* dedicándolos a Carlos IV y donando las matrices a la Real Calcografía.<sup>64</sup> Por otra parte, consideró que el título original de la serie de grabados *El sueño de la razón produce monstruos*, era un mensaje demasiado directo que alude al atraso y carencia de Ilustración en España, y optó por *Los caprichos* como título de la serie de grabados y *El sueño de la razón produce monstruos* como pie de una de las estampas.<sup>65</sup>

La espléndida perspicacia y sensibilidad del ensayista, filósofo y crítico de arte Jorge Juanes, aleja a Goya de la incompreensión de los obsesionados con la

---

<sup>62</sup> Jorge Juanes, “Goya y la modernidad como catástrofe”, ITACA, México, 2006, pp. 52.

<sup>63</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 56-57.

<sup>64</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 54.

<sup>65</sup> Ibid.



belleza impoluta y sus canones. Contrario a esto, Juanes nos presenta a Goya como un artista crítico capaz de trascender toda regla a través de su “furia creativa”. De la virtuosa pluma de Jorge Juanes surge la siguiente acertada descripción de *Los caprichos*:

Los Caprichos pueden distribuirse aproximadamente de la siguiente manera: las láminas 2 a 36 aluden, con algunas excepciones, a los matrimonios de conveniencia en donde el amor se compra y se vende, a los nefastos métodos educativos, al rapto, a la prostitución, a las pasiones confusas, a la ignorancia disimulada (Esto sí que es leer) y a la avaricia (Porque esconderlos?). Las láminas 37 a la 42 versan sobre la relación entre lo asnal y ciertas actividades liberales (De que mal morirá?). Pueden ser leídas también como una crítica a los educadores ineptos y analfabetos (Si sabrá más el discípulo?), a los críticos de arte asnales y a los imitadores o pintamonas (Brabisimo?); Ni mas ni menos.), a quienes buscan compensar sus bajos orígenes mediante falsos árboles genealógicos (Asta su abuelo). Y qué decir de los que confunden la cabeza con el culo y se colocan sillas en la cabeza (Ya tienen asiento). A partir de la número 43 asistimos al espectáculo de brujas, duendes y frailes y a un reiterado ataque a la ignorancia y parasitismo de la nobleza. Muchos de los caprichos manifiestan el acusado anticlericalismo de Goya y fustigan sin piedad a la Iglesia y a sus representantes.<sup>66</sup>

Explicada la subversión goyesca de *Los caprichos* en un enfoque integral, ahondaremos en cada uno de los tres *caprichos* selectos para este proyecto de titulación.

Sirvan como preámbulo el siguiente consejo y cita de Juanes adjunto a la reflexión que nos suscitan:

Debo advertir que darle a los Caprichos una interpretación unívoca es la mejor manera de equivocarse. Pienso que el espectador de la época captó mejor que nosotros su ambigüedad y su polivalencia. Naturalmente, el valor de los grabados reside, antes que nada, en la riqueza de las imágenes: sustento primario de la polisemia de los títulos.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 66-67.

<sup>67</sup> Ibid.

Goya es un artista crítico, pero para serlo no necesita asumirse como pintor-filósofo, le basta simplemente asumir los problemas acuciantes de su tiempo... y comprometerse con el destino de la modernidad.<sup>68</sup>

Aquí, como en Brouwer, es imperante rehuir a las asociaciones de tipo uno a uno. Por un lado, apelar a una interpretación abierta considerando la polisemia de *Los caprichos goyescos* seleccionados; y por el otro, un enfoque objetivo de análisis y exploración de *Los caprichos* musicales. Posteriormente lograr cierta unidad con la imagen musical tedesquiana de *Los caprichos goyescos*, para entonces reflexionar en cada uno de los tres *caprichos* selectos, tres problemas actuales, es el enfoque interpretativo del presente estudio.

Asumir los problemas acuciantes de mi tiempo a través del arte es secundar humildemente los pasos subversivos y críticos de Goya.

---

<sup>68</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 60.

2.2.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.

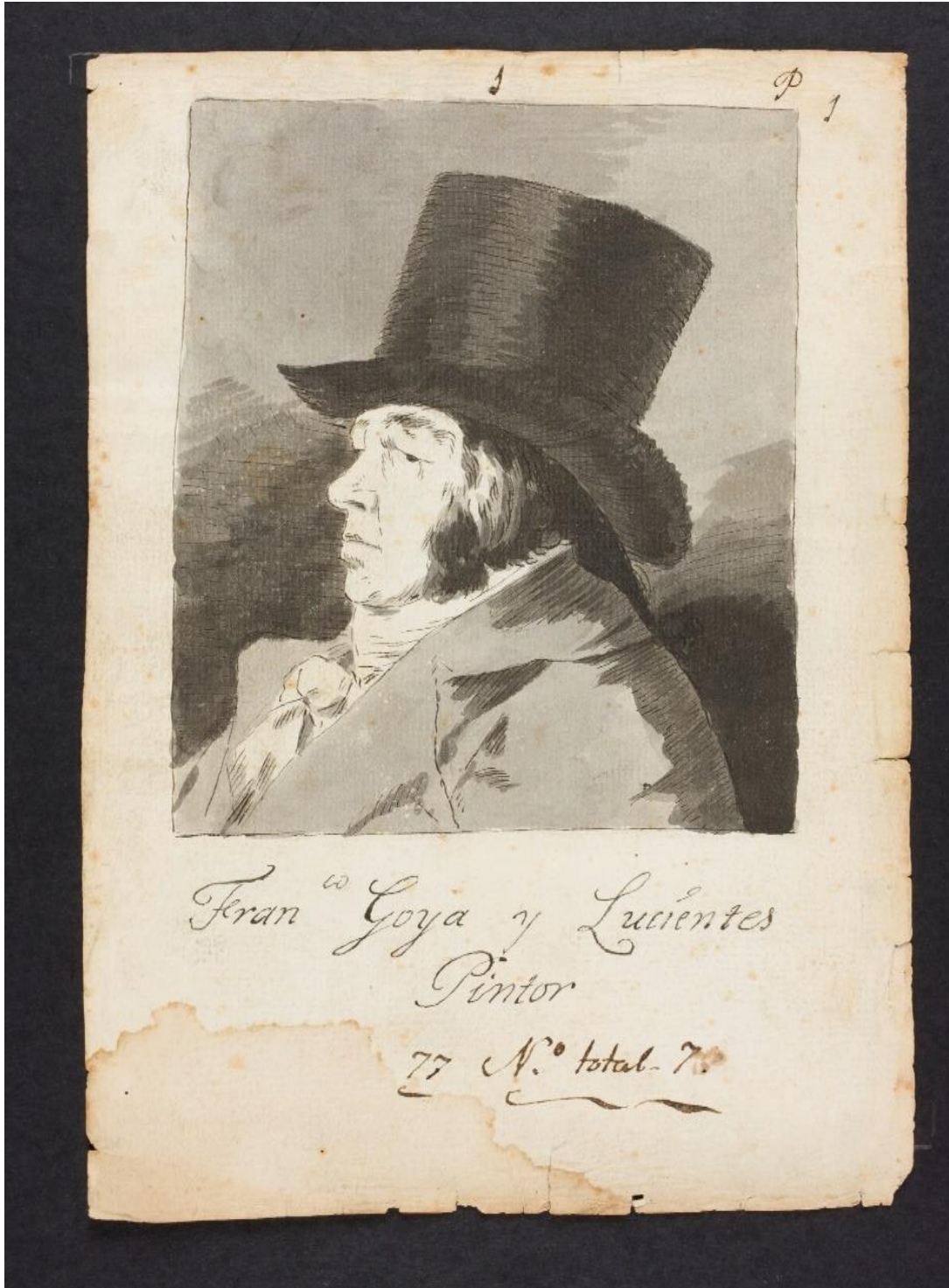


Figura 36. Capricho Número 1 "Francisco Goya y Lucientes pintor". Fuente: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=copias%20de%20los%20caprichos%20de%20goya&ordenarPor=pm:relevancia> (Consultado el 28 de noviembre de 2018)

Al atender la advertencia de Jorge Juanes, consideramos tres interpretaciones del primer grabado de *Los caprichos*:

a) Goya se autorretrata con nombre y oficio.

Juanes ahonda el auto reconocimiento de Goya con la distinción que hacen los pintores del Renacimiento entre artesano y artista:

...el segundo, a diferencia del primero, crea, propone, tiene un estilo propio, genera formas inesperadas y no queda atrapado, por lo tanto, en la mera destreza manual o en el virtuosismo pueril. Estos atributos del arte creativo chocan con los artesanos fieles al canon y a la rutina.<sup>69</sup>

Contextualizando la cita en el periodo histórico correspondiente, para evitar cualquier desprestigio absurdo e innecesario del digno oficio de artesano, entendemos a Goya como un creador y pensador a la vez. Un pintor disonante que transita caminos abruptos e inexplorados: “La libertad irrestricta llega para quedarse”<sup>70</sup>.

b) Goya con mirada sagaz.

Rizo Ramírez incursiona en el temple con el que Goya decide ser visto:

Goya está en un espacio que lo limita haciéndose consciente de su limitación, pero sin sumisión pues reta su circunstancia al mirar afuera, rostro adusto y al mismo tiempo inexpresivo, es decir mueca extraña indetectable e introspectiva, anonadada. No tan de frente no tan de perfil, indeterminación que estimula la imaginación, pues nos invita a preguntarnos ¿Qué mira? Y ¿Qué piensa? Eso es imposible saberlo, aunque si es posible especularlo.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 52

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Antonio Rizo Ramírez, “Variaciones en dibujo sobre los caprichos de Goya”, tesis de licenciatura en Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2016, pp. 107

Nuestra especulación contempla al pintor que le es instintivo reaccionar a su entorno, cuestiona todo y no se conforma. Goya observa y transforma su mundo a través de su oficio.

c) Goya se proyecta satirizando la usanza impuesta por la nobleza.

El Goya que dibuja a Goya decide como debe ser visto Goya. Patillas y coleta, sombrero de copa alta, chaquetón y corbatín enuncian a un hombre de buena posición social y económica<sup>72</sup>. Con esta usanza impuesta por la culta y generosa nobleza española de principios de siglo XIX<sup>73</sup>, el pintor se proyecta como un hombre de importancia<sup>74</sup>. No obstante, la ambigüedad de la que habla Juanes se hace latente en un tono sarcástico. Si consideramos el reiterado ataque a la ignorancia y parasitismo de la nobleza en los grabados, ¿Por qué Goya habría de buscar proyectarse como un hombre de importancia a través de la usanza impuesta por una nobleza que no le identifica? Creemos que Goya se burla de los pintores que buscan aparentar lo que no son a través de la usanza.

---

<sup>72</sup> Esta usanza pertenece a la clase alta. Para más información al respecto, consultar: Alexandro Laborde, "Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo", 1816, Valencia, pp. 276. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-descriptivo-de-las-provincias-de-espana-y-de-sus-islas-y-posesiones-en-el-mediterraneo-0/> (Consultado el 28 de noviembre de 2018).

<sup>73</sup> Léase en tono sarcástico.

<sup>74</sup> También léase en tono sarcástico.

2.2.2. Porque fue sensible.



Figura 37. Capricho número 32. "Porque fue sensible" Fuente: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=copias%20de%20los%20caprichos%20de%20goya&ordenarPor=pm:relevancia> (Consultado el 28 de noviembre de 2018)

Apelando a la sensibilidad goyesca por criticar los entuertos del mundo, el capricho número 32 reafirma el compromiso del pintor con el dolor e infortunio de los individuos concretos.<sup>75</sup>

Para enriquecer la interpretación de este capricho, hemos imaginado que el infortunio del personaje del grabado es similar al de Ines Bilbatúa, personaje de la película *Los fantasmas de Goya* de Miloš Forman (2006).

En esta película Natalie Portman personifica a la joven Inés Bilbatúa, quien fue torturada y acusada de herejía por el simple hecho de no comer cerdo. Durante 15 largos años estuvo encarcelada sin poder ver su familia ni amigos. Fue violada y embarazada por un sacerdote.

Sin olvidar que dicho personaje es ficticio, con una perspectiva presentista reconocemos que su infortunio es el de cualquier mujer sometida al abuso de poder, desaparición forzada y revictimización por parte de la Santa Inquisición o por parte de la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México<sup>76</sup>. Estos tres agravios son la espina dorsal de nuestra interpretación de *Porque fue sensible*.

a) Abuso de poder y Desaparición forzada.

En este grabado, el particular uso del claro-oscuro arrecia la imagen: una mujer católica ha doblegado su devoción al no soportar la tortura que el santo oficio le ha ejercido porque dudan de su fe en la iglesia. Por su quebrantable fe esta presa, y por su agravante género en una sociedad predominantemente machista es violada. Ante tal infortunio, ¿puede habitar la mínima esperanza, como anida el escaso halo del candelero?

b) Revictimización. Alonso-Fernández menciona lo siguiente:

Unos días antes de su lanzamiento [Los Caprichos] se había producido en el Gobierno un profundo cambio involutivo de tonalidad conservadora. Intimidado tal vez por ello y con

---

<sup>75</sup> Jorge Juanes, op. Cit., pp. 60.

<sup>76</sup> En el apartado 2.4.2 se ahondará al respecto.

seguridad por la amenaza de saberse acusado ante la Inquisición, Goya tomó la apresurada decisión de retirar la serie de la venta, tras improvisar una serie de explicaciones, estampa por estampa, más bien con la intención de despistar.<sup>77</sup>

La treta no acabo de funcionar y fue acusado a la Santa Inquisición. No obstante, las planchas fueron salvadas y tras la muerte de Fernando VII, los *caprichos* se editaron de nuevo con diversas “explicaciones” manuscritas. Para evidenciar el pensamiento hegemónico machista que revictimiza a las “mujeres incautas” y estigmatiza a las mujeres por un embarazo no deseado “por una natural sensibilidad” se muestran tres “explicaciones” de *Porque fue sensible*:

- Explicación de esta estampa del manuscrito del Museo del Prado: “Como ha de ser! Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella traía no podía parar en otra cosa.”<sup>78</sup>
- Manuscrito de Ayala: La mujer de Castillo. “Las muchachas incautas vienen a parar a parir a una prisión por demasiada sensibilidad.”<sup>79</sup>
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: “Las pobres mozas incautas van a las cárceles después de quedar preñadas por una natural sensibilidad.”<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Francisco Alonso-Fernández, “El enigma Goya: La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa”, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005, pp. 202-203.

<sup>78</sup> René Andioc, “Al margen de los Caprichos: las explicaciones manuscritas”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Zaragoza, 2001. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/al-margen-de-los-caprichos---las-explicaciones-manuscritas-0/> (Consultado el 28 de noviembre de 2018).

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.



2.2.3. El sueño de la razón produce monstruos.



Figura 38. Capricho número 43. El sueño de la razón produce monstruos. Fuente: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=copias%20de%20los%20caprichos%20de%20goya&ordenarPor=pm:relevancia> (Consultado el 28 de noviembre de 2018)

El enfoque interpretativo del grabado número 43 considera la explicación de dicho capricho que nos da el Museo del Prado:

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es la madre de las artes y produce maravillas.<sup>81</sup>

Por otra parte, la contemplación de dos esbozos del capricho, enriquecen nuestro enfoque interpretativo (ver Figura 39 y 40).



*Figura 39. Capricho número 43. Dibujo preparatorio*



*Figura 40. Capricho número 43. Dibujo preparatorio*

---

<sup>81</sup> Francisco Alonso-Fernández, op. Cit., 132.

Insistimos en la recomendación de Juanes especialmente en este capricho porque son ambiguas y contradictorias las diversas interpretaciones encontradas.

No obstante, la explicación del Museo del Prado y ambos esbozos, nos han permitido acotar una interpretación con los siguientes tres panoramas:

a) Fantasía.

El abandono de la razón también puede propiciar una imaginación libre de toda medición y exactitud (características inherentes de la razón). Puede traer imágenes oníricas etéreas y abstractas, puede exteriorizar los miedos y supersticiones del hombre, como también puede caer en pesadillas de “*monstruos imposibles*” donde la razón esta menguada.

La siguiente descripción que hace Rizo Antonio sobre el Capricho 43, nos permite ahondar al respecto:

Es un hombre solitario de un siglo distinto al nuestro que se encuentra atormentado por las bestias que lo atosigan y asechan al invadir su espacio vital, el cuerpo tenso y suplicante no encuentra más que entrecruzar los dedos y meter la cabeza peluda entre los brazos con el afán de ocultar el amorfo rostro que apenas se asoma de entre sus brazos. Las bestias de la oscuridad supersticiosa y la ignorancia se mezclan con objetos y bestias humanas, conjunto onírico que crea la acción de soñar un mundo lleno de razón y sin razón, mezcla frenética de símbolos creada por la imaginación sin el uso de la razón.<sup>82</sup>

b) Razón. Antonio Rizo dice lo siguiente:

Goya pudo ver el fenómeno de la razón desde una perspectiva más amplia, valiéndose de su pintura y su dibujo como instrumentos de razonamiento artístico, vio a la razón como conjunto de fuerzas accionantes en todas direcciones, no solo los logros, sino también las consecuencias de su abuso.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Antonio Rizo Ramírez, op. Cit., pp. 111.

<sup>83</sup> Antonio Rizo Ramírez, op. Cit., pp. 67.

Sirva esta cita para identificar en los esbozos y en el capricho publicado, las fuerzas captadas y visibilizadas de *El sueño de la razón produce monstruos*. Vale la pena enriquecer este panorama recordando la siguiente idea deleuziana de la doctora Sonia Rangel:

Tanto en filosofía, como en pintura y música no se trata de representar o reproducir el mundo sino de captar fuerzas. Las fuerzas son la sensación entendida como conjunto de perceptos y afectos.<sup>84</sup>

Por un lado, los entes nocturnos y su expresividad sugieren miedo, locura, exasperación e intriga. Tenebrosas siluetas de murciélagos revoloteando, búhos y lechuzas que simbolizan claridad del conocimiento, pero también oscuridad, un lince reposando con mirada desorbitada: todos entes dotados de vista, oídos y habilidades para habitar la noche; situación dispar a un inerme Goya angustiado y adormecido. Queda preguntar si su infortunio es causado por soñar con la razón (añoranza) o por una razón adormecida (anulada). *El sueño de la razón produce monstruos*.

c) Angustia.

*Quien se angustia es siempre un individuo singular y potencialmente libre que se niega a refugiarse en el seno de la muchedumbre. A mayor conciencia de la libertad, de mi libertad, mayor angustia respecto a la posibilidad de perderse en la caída que significa convertirse en el uno de tantos devorado por la cotidianidad, en un cualquiera...*<sup>85</sup>

Søren Kierkegaard

En *Los caprichos de Occidente*, Juanes alude a la angustia como el estado anímico propio de la modernidad y profundiza al respecto: "...la angustia resulta

---

<sup>84</sup> Sonia Rangel, op. Cit., pp. 85.

<sup>85</sup> Søren Kierkegaard, "El concepto de la Angustia", Alianza editorial, España, 2013.

incomprensible sin el 'vértigo de la libertad' surgido con el nacimiento del individuo autónomo"<sup>86</sup>

En este tercer panorama, interpretamos el Capricho 43 como un complejo autorretrato de un Goya angustiado y abatido ante la violencia, enajenación y opresión generada por la modernidad.

No obstante, la libertad, autonomía y angustia abordadas por Kierkegaard y Juanes, se personifican en Goya y su obra. Trascendiendo la simple aritmética  $\text{Fantasía} + \text{Razón} = \text{Arte}$  explicada por el Museo del Prado, dicha personificación enriquece la imagen de un *Francisco Goya y Lucientes, pintor* comprometido con los problemas acuciantes de su tiempo (*Porque fue sensible*) y con el destino y estragos de la modernidad (Angustia).

En *El sueño de la razón produce monstruos* identificamos la angustia como un detonante de la furia creativa goyesca. La angustia, como un devenir *deleuziano* de encuentro y proceso de *autoalteración* entre entes nocturnos que se enseñorean de las tinieblas. Esta escena sintomatológica a la manera *nietzscheana* y *rangeliana*, es la expresión angustiante por el fracaso de la razón. Sirva como paliativo la siguiente cita:

La música (y pintura) deja de ser entendida como un medio de comunicación de ideas o sentimientos, deja de ser un acto de creación, para ser ahora proceso de autoalteración para devenir en y con el mundo.<sup>87</sup>

### 2.3. Las recreaciones musicales de los caprichos Goyescos por Mario Castelnuovo-Tedesco.

Como se mencionó en el inicio de este capítulo, son contados los trabajos de investigación y análisis musicológicos en torno al compositor y su obra. Por esta razón, la exploración y análisis de la partitura es la sustancia de este apartado. No

---

<sup>86</sup> Jorge Juanes, "Los caprichos de Occidente", Quinto Sol, México, 2016, pp. 49.

<sup>87</sup> Sonia Rangel, op. Cit., pp. 124.

obstante, queremos reconocer el trabajo musicológico de Corazón Otero y Martina Kuštárová en torno a *Los 24 caprichos de Goya op. 195*; los siguientes dos párrafos son posibles gracias a la investigación de ellas<sup>88</sup>.

*Los 24 caprichos de Goya op. 195* fueron terminados en el año de 1961; “año que forma parte de su faceta compositiva más madura en términos de contenido y pensamiento”.<sup>89</sup> Considerada una obra de gran formato (1:20:00” duración aproximada) la editorial Bèrben publicó la partitura en cuatro tomos. Por otro lado, Otero especula el op.195 como la obra para guitarra más ambiciosa de Castelnuovo-Tedesco; las siguientes palabras de Segovia y Tedesco respectivamente, acrecientan dicha especulación:

Te ruego que no olvides tu proyecto Goya. Esas serán las obras más originales y más importantes de la historia de la guitarra....

...Entre mis mejores trabajos destacaré el Concierto número 1 (quizás mi única obra maestra), el quinteto, Romancero Gitano, el concierto número 2, Platero y Yo, Caprichos de Goya y las guitarras bien temperadas...<sup>90</sup>

Dedicados a su hijo Lorenzo, quién era estudiante de arte, *los caprichos* tienen ritmos y danzas populares españolas (fandangos, habaneras, tangos, jotas, vito y zorzico); además, “algunos ritmos extranjeros que en su tiempo fueron aceptados por la corte española-minueto, gavota, *bourrée*, *rigaudon* y chacona- “. <sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> También reconocemos el trabajo documental de Lily Afshar, el cual lamentamos su difícil acceso, pues nos imposibilitó su consulta.

<sup>89</sup> Martina Kuštárová, Mario Castelnuovo-Tedesco y sus 24 caprichos de Goya op. 195, tesis de licenciatura en música, Academic of Music and Performing Arts in Brno, Brno, 2018.

<sup>90</sup> I beg you not to forget your Goya project. Those will be the most original and the most important works in the history of the guitar. Among my best works I would put the first Concerto (perhaps my only masterpiece), the Quintet, Romancero Gitano, the second concerto, Platero y yo, Caprichos de Goya and Les guitars Bien Tempérées... Véase Corazón Otero, op. cit., pp. 105.

<sup>91</sup> Corazón Otero, op. Cit., pp. 111.

Dicho lo anterior, exploraremos y analizaremos cada uno de los tres *caprichos* selectos para este proyecto de titulación. Antes de entrar en materia, sirva como preámbulo la siguiente información:

a) Sobre la edición.

La partitura con la que se trabajó este proyecto de titulación fue publicada en 1970 por ediciones *Bèrben*. La digitación, revisión técnica y edición fue comisionada a Angelo Gilardino<sup>92</sup> por parte del mismo Castelnuovo-Tedesco en el verano de 1967<sup>93</sup>.

b) Sobre el enfoque de análisis y exploración.

Ante una edición esmerada por la sinergia interprete (Gilardino) – compositor (Tedesco), es imprescindible atender todas las indicaciones expuestas en la partitura; abrimos los ojos y aguzamos los oídos a las dinámicas, agógicas, fraseos e indicaciones de tempo y carácter. Este es nuestro enfoque objetivo de análisis y exploración.

### 2.3.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.

Fundado en un motivo musical, nombre y apellidos de Goya son evocados solemnemente a manera de preámbulo y con carácter *quasi recitativo* (C.1-6. Ver Figura).

En este motivo musical-literario, las dos últimas sílabas de su apellido materno tienen un giro modal frigio (c.3,6. Ver Figura 41), y se convierten en un

---

<sup>92</sup> Angelo Gilardino: Angelo Gilardino (n. en 1941) es un guitarrista clásico, compositor y musicólogo italiano. Durante su carrera concertista de 1958 a 1981, estrenó cientos de piezas para guitarra. Desde 1967, Gilardino ha supervisado la publicación de cientos de obras nuevas para la guitarra en Edizioni Musicali Bèrben. <http://angelogilardino.com/bio/> (Consultado el 3 de enero de 2019).

<sup>93</sup> Información obtenida de la imagen de la portada de la tesis doctoral de Lily Afshar. [https://www.google.com.mx/search?q=goya+tedesco+op.195+sheet+music&rlz=1C1CHZL\\_esMX702MX702&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiEr62-5MXdAhXjx4MKHcPIA7kQ\\_AUICigB&biw=911&bih=417#imgsrc=7EMtXXmyPSOEjM](https://www.google.com.mx/search?q=goya+tedesco+op.195+sheet+music&rlz=1C1CHZL_esMX702MX702&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiEr62-5MXdAhXjx4MKHcPIA7kQ_AUICigB&biw=911&bih=417#imgsrc=7EMtXXmyPSOEjM) (Consultado el 3 de enero de 2019).

*ostinato* en los siguientes compases(7-33). Primero, en la voz aguda se presenta dicho *ostinato un poco piu mosso* (c7-13). Posteriormente, el *ostinato* es trocado a la voz grave con un carácter *misterioso en sottovoce* (c.23-33). La armonía en la que se presenta este *ostinato* modal oscila en mi menor melódico.

Moderato e solenne (come un Preambolo)  
 Fran-ci - sco Go - yá y Lu-ci - en - tes  
 f  
 sonoro (quasi recitativo)

Figura 41. Compás 1-6. Ediciones Ediciones Bèrben.

A continuación, un fugato de dos partes con una sección central con aires de marcha modula a sol menor. En la primera parte del sujeto están presente nombre y apellidos de Goya (c. 34-35. Ver Figura 42). Las respuestas de ambas partes del fugato, se mueven predominantemente en grados conjuntos diatónicos y cromáticos (c.38-46, c. 59-71). La sección central modula a fa mayor (c.51-58), y precede a la segunda parte del fugato que se encuentra en la menor. En esta sección, las dos partes que conforman nuestro sujeto se presentan en diferente momento (c. 59-64 primera parte, y segunda parte en c. 65-66). Finaliza este fugato con un *stretto* que transita de la menor, a sol mayor (c.72-75)

Fugato - Allegretto moderato  
 ci - sco Go - ya - y Lu - ci - en - tes  
 Fran -

Figura 42. Compás 34-35. Ediciones Bèrben.



El inicio de la reexposición tiene carácter *deciso* (c.76-77). *Allegramente* y en *forte* tiene menor densidad armónica con acordes en disposición abierta (c. 78-84). Un *piú mosso* en *fortissimo* y *brillante* (c. 86 y 89), antecede la remembranza del motivo musical-literario de este capricho.

Con personalidad *Sostenuto e pomposo en fortissimo deciso*, Tedesco vuelve a evocar nombre y apellidos de Goya, esta vez, añadiendo el oficio con el que “deviene en y con el mundo”: Pin-tor (c.90-93. Ver Figura 43).

Figura 43. Compás 90-93. Ediciones Bèrben.

### 2.3.2. Porque fue sensible.

El claro-oscuro capricho goyesco, transmuta musicalmente en *Tempo di Zorzico*<sup>94</sup>. Con ánimo *Espressivo e lamentoso (quasi Recitativo)* transcurre la introducción (c.1-8. Ver Figura 44).

Figura 44. Compás 1-8. Ediciones Bèrben.

<sup>94</sup> 1 Del vasco zortziko; propiamente 'octava'. Composición musical en compás de cinco por ocho, popular en el País Vasco. 2 Baile que se ejecuta con el zorcico. <http://dle.rae.es/?id=cV1p8VR>

La danza *zortziko* da inicio con la melodía de la introducción escoltada por bajo y armonía con temple *espressivo e piangente*<sup>95</sup>. El crecimiento dinámico y *espressivo* (*p, mp, mf; espressivo, molto espressivo, piú intenso*), conducen este pasaje (c.9-26) a una *quasi cadenza* (c.27-28) que precede a un giro modal frigio a *capriccio* y posteriormente a *tempo* (c.29-35).

En su homónimo mayor (la mayor) de la tonalidad original (la menor), el capricho transmutado muda a *Piú dolce ma ritmico*. Con mayor textura armónica, este pasaje central pasa de *mp dolce* a *f appassionato* (c.36-44). Este pasaje tiene una melodía predominante que es desarrollada en progresión (c. 36-39. Ver Figura 45), y posteriormente acompañada por un bajo ascendente en grados conjuntos diatónicos (c.40-43. Ver Figura 46). Una dinámica descendente y un *poco ritardando* (c.45-47) anteceden el *Tempo I*.

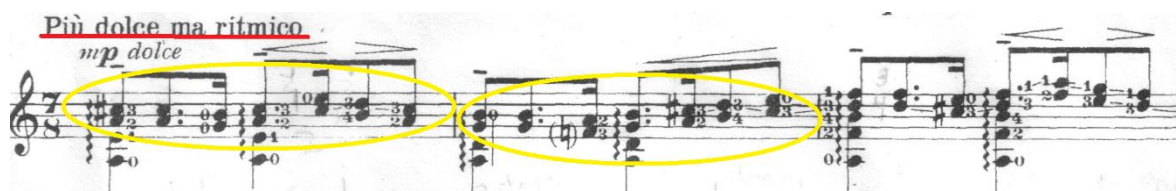


Figura 45. Compás 36-38. Ediciones Bèrben.

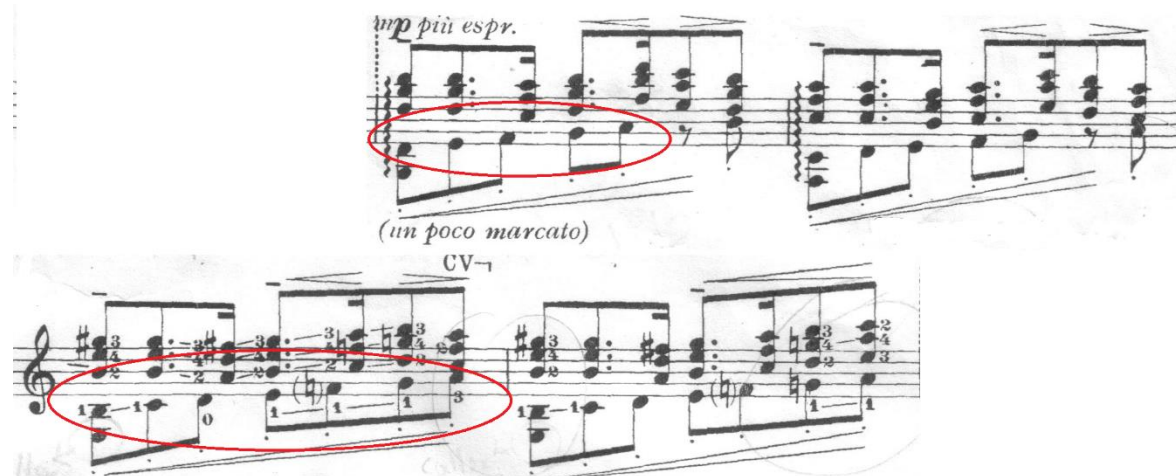


Figura 46. Compás 40-43. Ediciones Bèrben.

<sup>95</sup> (it)Piangente: llanto.

En *Tempo I* tenemos la remembranza de la danza zortziko, *ma piú lento e triste della 1 volta*. Además del carácter indicado, el bajo también marca diferencia. Primero, con una presencia rítmica destacada del c. 48-55. Posteriormente, con un cromatismo ascendente *un poco agitato* (c.56-65). Finalizamos esta reexposición con un pasaje armónicamente oscilante en sol mayor y re menor (c. 66-71).

La coda regresa al *Tempo 1, ma ancora piú lento en dolcissimo e lontano*. De un *diminuendo* de *piano* a *pianísimo*, Tedeso concluye la transmutación musical del capricho goyesco con *terce picarde* o *tercera de picardía* (c. 72-75. Ver Figura 47).



Figura 47. Compás 72-75. Ediciones Bèrben.

### 2.3.3. El sueño de la razón produce monstruos.

Al igual que su homónimo pictórico, este capricho es el más reconocido del ciclo. La transmutación musical del capricho goyesco toma forma de Chacona compuesta por tema, variaciones (5), epílogo y coda.

*Lento e grave*. La primera mitad del tema son dos escalas ascendentes envueltas por sonoridades graves de acordes en disposición abierta (c.1-8. Ver Figura 48). Iniciando con un *mp espressivo*, y un registro sonoro alto en descenso, la segunda mitad del tema (c.9-16. Ver Figura 49) desarrolla una breve polifonía de tres voces donde la melodía principal es la voz soprano. Concluye la exposición del tema reafirmando la tonalidad de re menor con un V-i.

*Lento e grave (Chaconne)*

Figura 48. Compás 1-8. Ediciones Bèrben.

Figura 49. Compás 9-16. Ediciones Bèrben.

*Variazione 1°*. *Lo stesso tempo*. Ágiles arpeggios acompañan el tema de la Chacona; esto genera sensación de movimiento sin descuidar la indicación solicitada<sup>96</sup>. Contrastando al movimiento generado por los arpeggios en dieciseisavos, los finales de frase dan cierto reposo con su acorde arpegiado en octavos. (Ver Figura 50).

<sup>96</sup> (It.) *Lo stesso tempo*= el mismo tiempo.

VARIAZIONE 1<sup>a</sup>  
Lo stesso tempo

The image shows two systems of musical notation for Variation 1. The first system contains measures 17 and 18. The second system contains measures 19 and 20. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first system has a dynamic marking of *p* and two triplet markings over the bass line. A green box highlights the first triplet. The second system has a yellow box around the end of the piece, which includes a fingering diagram for the bass line with numbers 0, 4, 0, 2, 0.

Figura 50. Compás 17-20. Ediciones Bèrben.

Variatione 2<sup>o</sup>. *A tempo*. Se presenta la melodía en el bajo y el acompañamiento varia rítmicamente en tresillos. Esta disposición permite cierto movimiento melódico al acompañamiento (Ver Figura 51).

The image shows two systems of musical notation for Variation 2. The first system contains measures 34 and 35. The second system contains measures 36 and 37. The melody is written in the bass clef, and the accompaniment is in the treble clef. The first system has dynamic markings of *p staccato* and *mp espr.*. A yellow box highlights the melody in the first system, and a green box highlights the accompaniment in the first system. The second system has a yellow box around the melody and a green box around the accompaniment.

Figura 51. Compás 34-37. Ediciones Bèrben.

Variatione 3<sup>o</sup>. *Molto mosso e deciso*. La melodía continua en el bajo sin alguna variación relevante. Contrario a ello, reconocemos dos variaciones importantes en el acompañamiento: la primera consiste en la rítmica anacrúsica de dieciseisavos a octavo, la segunda en pasajes escalísticos ascendentes y descendentes. Dichas variaciones avivan movimiento y contundencia (*Molto mosso*

e *deciso*). Cabe mencionar que esta variación inicia con un *mf*, el tema y variaciones que le preceden inician en *p* (Ver Figura 52).

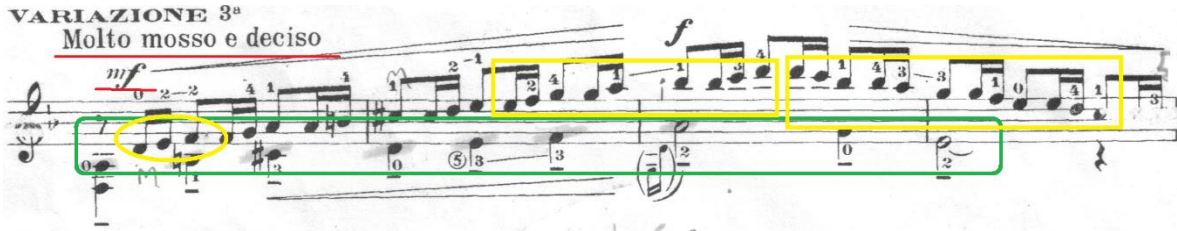


Figura 52. Compás 50-53. Ediciones Bèrben.

*Variazione 4° Lo stesso tempo – con impeto.* El *mezzo forte* inicial se mantiene, no así la función de las voces, que gracias a un trocado se obtienen dos variaciones: primera, ampliación del registro sonoro grave por el acompañamiento escalístico del bajo. Segunda, considerable textura armónica por aumento de notas en los acordes. Estas variaciones generan el ímpetu necesario para transitar a la siguiente variación *con fuoco* (Ver Figura 53).



Figura 53. Compás 66-69. Ediciones Bèrben.

*Variazione 5°. Con fuoco.* La vehemencia solicitada es detonada por el desarrollo temático en corcheas. Por otra parte, el *forte* y la exploración del tema en los sobreagudos, intensifica el *fuoco* hasta llegar a un *piú forte insistente* (c.96) de la segunda mitad del tema. La 5° Variación concluye con un contrapunto de dos voces que inicia en *fortissimo* y desciende a un *forte* (c.100-103). En dicho

contrapunto, la primera voz desciende por intervalos de tercera y la segunda voz por cromatismo (Ver Figura 54).

Figura 54. Compás 84-87, 96, 100-102. Ediciones Bèrben.

*Riepilogo e Coda. Grave e solenne.* El *fuoco* detonado precedentemente se ha desbordado al inicio del epílogo (c. 105-112). Por esta razón, la transición entre la 5ª *variazione* y el *Tempo I* asemeja una elisión<sup>97</sup> (c. 104-107). Las reminiscencias del ímpetu transcurren en todo el epílogo (c.105-112) abordando la primera mitad del tema de la Chacona (Ver Figura 55).

La Coda aborda la segunda mitad del tema en el bajo, y es acompañado por un cromatismo ascendente en las voces superiores (c. 113-116). Posteriormente, la voz superior nos presenta la primera mitad del tema con una variación armónica oscilante en la dominante del homónimo mayor (re mayor) de la tonalidad original (re menor), y su respectivo homónimo menor de dicha dominante (c. 117-124). El homónimo mayor (re mayor) de la tonalidad original (re menor) se establece con un *piano dolcissimo e lontano*<sup>98</sup> (c.125-135). Esta armonía y este afecto colorean la reminiscencia de la segunda mitad del tema en un registro más elevado. Así

<sup>97</sup> Elisión: f. gram. Supresión de la vocal final de una palabra cuando la siguiente comienza por vocal: "al" es el resultado de la elisión de la "e" en "a el".

<http://www.wordreference.com/definicion/elisi%C3%B3n>

<sup>98</sup> (it) lontano: lejano(-a), (assente) ausente. <http://www.wordreference.com/ites/lontano>

concluye la recreación Tedesquiana del *El sueño de la razón produce monstruos*. (Ver Figura 55).

Tempo I. (Riepilogo e Coda)

*f* sostenendo marcato

*ff* grave e solenne

c. 104

c. 113 *mp*

CI CII

marcato il basso

c. 125 *p* dolcissimo e lontano

più *p*

Figura 55. Compás 104-105, 113-116, 125-129. Ediciones Bèrben.

## 2.4. Las recreaciones musicales de los caprichos

### Goya-Tedesco por el intérprete.

Como en el apartado 1.5, el proceso de *devenir* elaborado por Deleuze – Guattari y el devenir artista-síntomatólogo propuesto por Sonia Rangel a la manera *nietzscheana*, se suman a la exploración de *Los caprichos goyescos* y a sus recreaciones musicales facturadas por Castelnuovo-Tedesco. Esta sinergia de elementos pretende recrear *Los caprichos* Goya-Tedesco desde el enfoque del intérprete que sustenta este proyecto de titulación.



### 2.4.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.

<b>A</b>			<b>B</b>			<b>A'</b>	
1-33			34-75			76-93	
Int. (come un preambulo)	a (Un poco piú mosso)	b (Tempo l)	Fugato (Allegreto moderato)	Puente (Allegramente alla Marcia)	Fugato (marcato)	a (Tempo l)	Epílogo (Sostenuto e pomposo)
Goya con mirada sagaz decide como debe ser visto.			Goya observa y transforma su mundo a través de su oficio.			Goya se auto reconoce como pintor.	
1-16	7-18	19-33	34-51	51-58	59-75	76-90	90-93

Figura 56. Estructura, tempo/carácter y afecto/percepto de Francisco Goya y Lucientes, pintor.

Come un Preambolo quasi recitativo, nombre y apellidos de Goya son evocados. De esta forma solemne, Tedesco nos enuncia sonoramente a un hombre de usanza de nobleza: patillas y coleta, sombrero de copa alta, chaquetón y corbatín; definitivamente estamos ante un hombre de buena posición<sup>99</sup> (c.1-6).

Goya decide como debe ser visto, y posterior a la imagen musical que satiriza a las personas que buscan aparentar lo que no son a través de la usanza, Tedesco retrata el Goya adusto con mirada sagaz. Para transmutar dicha imagen visual, el compositor emplea las dos últimas sílabas del motivo musical-literario en giro modal frigio; además de generar sagacidad y seriedad, dicha célula musical fría convertida en *ostinato*, nos recuerda la nacionalidad del pintor. (c. 7-22).

Ante el *ostinato* trocado a la voz grave con un carácter misterioso en sotto voce, Tedesco simboliza musicalmente la intriga del autorretrato: ¿Qué mira? y ¿Qué piensa? (C.23-33)

La intriga complementada musicalmente nos incita a reflexionar el instinto de Goya para cuestionar todo y no conformarse, para observar y transformar su mundo a través de su oficio. La complejidad musical del fugato transforma musicalmente el instinto citado (c.34-50).

<sup>99</sup> Léase en tono sarcástico.

*Allegrementemente allá Marcia*. Esta parte central del fugato irrumpe la densidad acumulada con una inesperada Marcia simplona; su carácter nos recuerda las satíricas y contradictorias tretas goyescas<sup>100</sup> para librar de la censura sus grabados (c. 51-58).

Goya se auto reconoce como pintor. Esto significa ser un artista capaz de crear un estilo propio generando formas inesperadas. Tedesco hace suya esta definición con la prosecución del fugato añadiendo un stretto (c. 59-75). Cabe mencionar que la forma de este capricho sonoro se aleja de estructuras musicales ortodoxas.

Llegamos a la reexposición, y Tedesco nos convence del humor sarcástico de Goya con un pasaje musical de acordes en disposición abierta con carácter *Allegrementemente e deciso* (c. 76-89); Definitivamente estamos ante un hombre de buena posición social y económica...

...Pero hemos construido el sentido del capricho Goya-Tedesco, y hemos entendido lo que aquí se dice: Goya deviene en y con el mundo no a través de la pertenencia a una clase social, sino a través de su oficio estridente: Pintor (c.93).

#### 2.4.2. Porque fue sensible.

<b>A</b>				<b>B</b>		<b>A'</b>			
1-35				36-47		48-75			
Int. (espr. e lamentoso)	a (espr. e piangente)	b (molto espr.)	Puente (a piacere)	a (dulce)	b (apasionato)	a (lento, triste)	b (poco agitato)	Puente (a piacere)	Coda (dolcissimo e lontano)
Infortunio	Llanto de Ines	Recordar el sufrimiento	Sentir el sufrimiento	¿Puede habitar la mínima esperanza?		Dicha pregunta queda abierta a nuestra fatídica actualidad.			
1-8	9-16	17-27	27-35	36-43	44-47	48-55	56-66	66-71	72-75

Figura 57. Estructura, tempo/carácter y afecto/percepto de *Porque fue sensible*.

<sup>100</sup> Goya improvisó una serie de explicaciones, estampa por estampa, con la intención de despistar al santo oficio (ver apartado 2.1.2). Por otra parte, buscó proteger "Los caprichos" dedicándolos a esa nobleza parasita que Goya tanto crítico (ver apartado 2.1)

Construir sentido no solo para entender lo que se dice, construir sentido a la manera *nietzscheana-rangeliana* para explorar afectos y perceptos en devenir interprete-sintomatólogo. Este preludeo literario prepara y dirige nuestra recreación musical de *Porque fue sensible*.

La introducción transcurre en *Tempo di Zorzico lamentoso*, aquí evocamos el claro-oscuro capricho goyesco, y agravamos el suceso visual-sonoro invocando el infortunio de Ines Bilbatúa, que es el entuerto de la mujer sometida al abuso de poder, desaparición forzada y revictimización (c. 1-8).

La melodía con temple *espressivo e piangente* (llanto) tiene desarrollo con un crecimiento dinámico-espressivo. Este desarrollo molto *espressivo-piú intenso-un poco agitato-a capriccio*, es la narración musical afectiva y perceptiva del abuso de poder y desaparición forzada cometido a Ines Bilbatúa: una mujer católica que ha doblegado su devoción al no soportar la tortura que el santo oficio le ha ejercido porque dudan de su fe en la iglesia; Por su quebrantable fe esta presa. (c. 9-35).

Ante tal infortunio, ¿Puede habitar la mínima esperanza, como anida el escaso halo del candelero? El afecto y percepto generado por este cuestionamiento es planteado y desarrollado en *Piú dolce ma rítmico* (c. 36-47).

*Ma piú lento e triste della I volta*. Sin muestra contundente de algún halo de esperanza que pueda habitar en Ines Bilbatúa, sus cuitas persisten por su agravante género en una sociedad predominantemente machista. En esta sociedad es revictimizada de su violación por ser una “moza incauta”, y en el pensamiento hegemónico machista es estigmatizada por un embarazo no deseado. Todo por su “natural sensibilidad”... *Porque fue sensible* (c.48-71).

Ante tal infortunio, ¿Puede habitar la mínima esperanza, como anida el escaso halo del candelero?. Interpretamos la *tierce picarde* y el *piano dolcissimo e lontano* (ausente) como un replanteamiento musical de dicha pregunta que queda abierta a nuestra fatídica actualidad. (c.72.75)

### 2.4.3. El sueño de la razón produce monstruos.

<b>Tema</b> (Lento e grave)	<b>Var. 1</b> (Lo stesso tempo)	<b>Var. 2</b> (a tempo)	<b>Var. 3</b> (molto mosso e deciso)	<b>Var. 4</b> (Lo stesso tempo con impeto)	<b>Var. 5</b> (con fuoco)	<b>Riepilogo e Coda</b> (grave e solenne)
Abandono de la razón.	Fantasia.	Fantasia.	Razón.	Razón.	Angustia.	Autoalteración.
1-16	17-33	34-49	50-65	66-83	84-104	105-135

Figura 58. Estructura, tempo/carácter y síntoma de *El sueño de la razón produce monstruos*.

En el apartado 2.2.3 mencionamos que la transmutación musical del capricho goyesco toma forma de Chacona compuesta por tema, variaciones (5), epílogo y coda. Para nuestra recreación del capricho Goya-Tedesco, hemos transportado dicha forma musical al campo literario.

Aquí también insistimos en asumir el devenir interprete-síntomatólogo a la manera *rangeliana-nietzscheana*, porque lejos de buscar describir algo con esta forma musical-devenir-literaria, en cada variación encontramos y recogemos los síntomas que construyen la obra y forman un proceso de *autoalteración* que en el *Riepilogo e Coda* crean una máquina para devenir en y con el mundo.

Tema. El abandono de la razón exterioriza los miedos y supersticiones del hombre y la mujer. El humor generado por una escala ascendente menor armónica y posteriormente menor natural abrumadas en sonoridades graves de acordes en disposición abierta, recrean sonoramente dicho planteamiento (c.1-8). Pero el abandono de la razón también puede propiciar imaginación libre de toda medición y exactitud. Esta posibilidad alentadora desarrolla una breve polifonía de 3 voces (c.9-12) que vuelve a la pesadumbre por la *cadenza* alucinante de monstruos imposibles donde la razón esta menguada (c.13-14). Cabe preguntar si el infortunio puede mostrar un aspecto constructivo que nos aleje de una posible depresión por la pérdida de la razón (c.15-16).

Variación 1. Fantasia. Es un hombre atormentado por entes que lo atosigan y asechan. Entre los animales nocturnos, murciélagos revolotean generando rápidos arpegios que acompañan el tema de la *Chacona*.

Variación 2. Fantasia. Criaturas que en el imaginario colectivo de la superstición invaden el espacio vital de Goya, simbolizan ignorancia, miedo y sabiduría. La simbología, gestualidad y expresividad de las criaturas agravan y mueven la música presentando la melodía en el bajo y generando un acompañamiento articulado rítmicamente en tresillos.

Variación 3. Razón. Es un Goya autorretratado y autoalterado por asumir los problemas acuciantes de su tiempo. En su devenir con el mundo, la razón le ha abandonado ocasionándole una furia creativa. ¿La razón acudirá en este desvarío? La gravedad del asunto no cede, persiste la melodía en los graves y se intensifica en la dinámica como se intensifica su furia creativa a través de virtuosos pasajes escalísticos ascendentes desvariados por la razón ausente.

Variación 4. Razón. La razón no asiste y una sensación de vértigo *con impeto* agudiza la tensión. La melodía se desarrolla en la voz aguda por un trocado que genera ímpetu en el registro sonoro grave. La sensación de vértigo seduce a perder la razón, a caer en la no razón como descenden las escalas del bajo.

Variación 5. Angustia. La razón ha fracasado, tenemos a un hombre angustiado y conflictuado con el mundo moderno alienante y opresor de lo distinto. Goya pareciera abatido, pero la angustia es la detonante de su furia creativa que deviene en encuentro y proceso de autoalteración *con fuoco*. En afectos y perceptos el desarrollo temático en corcheas asemeja la negación a refugiarse en la alienación (c. 84-95). Por otra parte, el *forte* y la exploración del tema en los sobreagudos intensifica el *fuoco* hasta llegar a un *piú forte insistente* que expresa resistencia a la proliferación de lo igual/negación de lo distinto (c. 96-99). En este mundo sin razón, un contrapunto de dos voces que inicia en *fortissimo* y descende a un *forte*, busca dejar de ser entendido como un medio de comunicación de ideas o sentimientos, para ser ahora proceso de autoalteración (c.100-104).

Riepilogo e Coda. Autoalteración. Devenir en y con el mundo. Las reminiscencias de su furia creativa detonada *con fuoco* abarcan el inicio del epílogo (c.105-112). Dichas reminiscencias son elisión<sup>101</sup> entre el conflicto previo y el aspecto constructivo de dicho conflicto: la autoalteración. Esta elisión transmuta musicalmente de *forte sostenuto marcato* a *grave e solenne* (c.104-105). Transcurre el epílogo, y transcurre el devenir perceptivo (c.105-112):

La música deja de ser entendida como un medio de comunicación de ideas o sentimientos, deja de ser un acto de creación, para ser ahora proceso de autoalteración para devenir en y con el mundo.<sup>102</sup>

Coda. El proceso de autoalteración para devenir en y con el mundo está siendo. La Coda aborda la segunda mitad del tema en el bajo, y es acompañado por un cromatismo ascendente en las voces superiores (c.113-116); posteriormente, la voz superior nos presenta la primera mitad del tema con variación armónica (c.117-124). A manera de síntesis, esta *coda* surge de la percepción sensorial/visual del capricho Goya-Tedesco para producir una *ritornello sonoro*:

La música surge del ritornello territorial, para producir un ritornello sonoro, el ritornello cósmico que es la Máquina de Guerra musical. Máquina musical cuya operación es maquinaica y no mecánica, maquinaico quiere decir, operación de síntesis de elementos o fuerzas heterogéneas.<sup>103</sup>

La armonía del homónimo mayor y el afecto *dolcissimo e lontano*, han disipado la angustia haciendo que el tema de la *Chacona* ya no sea el mismo... O

---

<sup>101</sup> Elisión: f. gram. Supresión de la vocal final de una palabra cuando la siguiente comienza por vocal: "al" es el resultado de la elisión de la "e" en "a el". <http://www.wordreference.com/definicion/elisi%C3%B3n>

<sup>102</sup> Sonia Rangel, op. Cit., pp. 124.

<sup>103</sup> Sonia Rangel, op. Cit., pp. 105.

mejor dicho, la percepción del tema ya no puede ser el mismo porque el conflicto *El sueño de la razón produce monstruos*, no ha sido destructivo sino constructivo; hemos dejado que nos altere y hemos trabajado en ello: *tierce picarde*.

## 2.5. Contextualización temática de Los caprichos Goyescos en el contexto actual del intérprete para la recreación musical de la obra.

El autor de este proyecto de titulación busca reconocerse como artista crítico (siguiendo humildemente los pasos de Goya). Ante esto, considero necesario conjugar los problemas abordados a nuestra época. En este trabajo he intentado generar un enfoque interpretativo vigente a nuestra actualidad evidenciando que los problemas que Goya asumió son los mismos que nos aquejan. A manera de apéndice presentamos este breve apartado.

### 2.5.1. Francisco Goya y Lucientes, Pintor.

Reconociendo que Goya se burla de los pintores que buscan aparentar lo que no son a través de la usanza. Aquí hemos reflexionado en la adicción a los *selfies*. Byung Chul Han en su libro *La expulsión de lo distinto* dice lo siguiente:

En vista del vacío interior uno trata en vano de producirse a sí mismo. Pero lo único que se reproduce es el vacío. Los *selfies* son el yo en formas vacías. La adicción a los *selfies* intensifica la sensación de vacío. Lo que lleva a tal adicción no es el sano amor a sí mismo, sino una autorreferencia narcisista.<sup>104</sup>

Asimilamos los retratos y autorretratos superficiales de la época de Goya con la adicción de *selfies* que superficialmente pretenden proyectar y reproducir en uno mismo lo que esta sociedad “feliz” y consumista nos ha impuesto.

---

<sup>104</sup> Byung Chul-Han, “La expulsión de lo distinto”, Herder, Barcelona, 2017, pp. 46.

Los selfies son superficies lisas y satinadas que ocultan por breve tiempo el yo vacío. Pero si se les da la vuelta, uno se topa con reversos recubiertos de heridas y sangrantes (sic). Las heridas son el reverso de los selfies.<sup>105</sup>

Sabemos que Goya no se construye a través de la pertenencia de una clase social, sino a través de su oficio estridente. Siguiendo sus pasos, enfrentamos el yo vacío y superficial asumiendo los problemas acuciantes de nuestro tiempo, sin ocultar nuestras heridas y socializando los problemas a través del arte.

### 2.5.2. Porque fue sensible.

El feminicidio de Lesvy Berlín Osorio ocurrido el 3 de mayo de 2017 en las instalaciones de la UNAM evidenciaron que no hay mucha diferencia entre la Procuraduría General de la Justicia de la “incluyente y progresista” Ciudad de México y el Santo Oficio de la España oscurantista.

El discurso de la Procuraduría que revictimizó a Lesvy, con una retórica que la culpaba de su propia muerte “porque consumió alcohol y drogas, porque vivía en concubinato con su novio, un trabajador de intendencia de la misma UNAM o porque debía materias en el CCH”<sup>106</sup> establece que solo aquellas personas cuya vida cumple las condiciones de “una superioridad moral” tienen acceso a la justicia.<sup>107</sup>

Por su parte, Ines Bilbatúa fue privada de su libertad por no mostrar que su devoción católica era mayor a la tortura propiciada por quienes dudan de su fe: el santo oficio. Goya evidenció el imaginario hegemónico machista de su época al revictimizar a Ines por ser ella la culpable de su violación por ser una “moza incauta”.

---

<sup>105</sup> Byung Chul-Han, op. Cit., pp. 47.

<sup>106</sup> Redacción Aristegui Noticias, “PGJCDMX se retracta por tuits sobre Lesvy Osorio”, Aristegui Noticias, México, mayo 4 de 2017. <https://aristeguinoticias.com/0405/mexico/pgjcdmx-se-retracta-por-tuits-sobre-lesby/> (Consultado el 29 de noviembre de 2018)

<sup>107</sup> Véase: Seminario Literatura Iberoamericana Comparada, “niUNAMenos Justicia para el feminicidio de Lesvy Berlín Osorio”, Lxs Nadie, México, 2017. [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5715/niUNAMenos\\_CELA\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5715/niUNAMenos_CELA_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado el 29 de noviembre de 2018).



### 2.5.3. El sueño de la razón produce monstruos.

Considerando este capricho como un autorretrato de los conflictos internos de Goya, la negación a refugiarse en la alienación, y la resistencia a la proliferación de lo igual son enfoques interpretativos que devienen resistencia hacia los síntomas comatosos de nuestra época consumista:

A los consumidores se les ofrece continuamente aquellas películas y series que se ajustan por entero a su gusto, es decir, que les gustan. Se les ceba como a ganado de consumo con lo que siempre vuelve a resultar igual. Los atracones de series se pueden generalizar declarándolos el modo actual de percepción. La proliferación de lo igual no es carcinomatosa, sino comatosa. No topa con ninguna defensa inmunológica. Uno se queda mirando la pantalla como un pasmado hasta perder la conciencia.

...El infarto, por el contrario, se explica en función del exceso de lo igual, de la obesidad del sistema: no es infeccioso, sino adiposo. No se generan anticuerpos contra la grasa. Ninguna defensa inmunológica puede impedir la proliferación de lo igual.<sup>108</sup>

Si bien Goya y su época ni siquiera imaginaron una sociedad tan consumista y tan entregada a la proliferación de lo igual como nuestra época, Goya trabajó en el “levantamiento de máquinas revolucionarias visuales”<sup>109</sup> que proyectaron y cristalizaron hasta Castelnuovo-Tedesco y luego hasta nosotros, los vicios y errores humanos de la España oscurantista.

Reafirmando nuestro compromiso de artista crítico, nos corresponde recrear *Los caprichos* no sólo para conservar, sino para activar la memoria (no olvidar los vicios y errores humanos) y la imaginación (trazar líneas de fuga hacia un mejor porvenir).

---

<sup>108</sup> Byung Chul-Han, op. Cit., pp. 10-11.

<sup>109</sup> Sonia Rangel, “Ecosofía: cartografía(s) de los territorios existenciales” en *Reflexiones Marginales*, 2014, México. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/ecosofia-cartografias-de-los-territorios-existenciales/> (Consultado el 29 de noviembre de 2018).

## **La Rossiniana No. 1: Modificación de la escucha para aligerar y disfrutar la música.**

### 3.1 La contribución guitarrística de Mauro Giuliani.

A diferencia de Mario Castelnuovo-Tedesco, la musicología ha hecho mejor trabajo para conservar y recordar la obra y vida del italiano Mauro Guiseppe Sergio Pantaleo Giuliani nacido el 27 de julio de 1781. Gracias a las biografías escritas por Nicola Giuliani y Thomas F. Heck, más los esfuerzos de Brian Jeffery por publicar la obra integral de Mauro Giuliani, podemos valorar su peso histórico en el mundo de la guitarra reconociendo lo siguiente:

- Contribuciones e innovaciones técnicas-literarias-musicales:

Giuliani introdujo un tipo de guitarra más pequeña que la ordinaria llamada guitarra terza, caracterizada por una afinación de tercera menor ascendente. Por otra parte, Giuliani optó por emplear la guitarra de seis cuerdas<sup>110</sup>, esto contribuyó a forjar la concepción de la guitarra moderna que conocemos hoy en día. Respecto la escritura musical guitarrística, a Mauro se le atribuye innovarla escribiendo polifónicamente; esto es dirigir las plicas de las notas en distintos sentidos para indicar con mayor precisión las diferentes voces que contiene la obra. Las contribuciones e innovaciones técnicas-literarias mencionadas se consolidan musicalmente considerando la innovada concepción orquestal de la guitarra en buena parte de las obras de Giuliani. Las seis *Rossinianas* son el ejemplo predilecto.

---

<sup>110</sup> Sabemos que el clasicismo fue un tiempo de cambios técnicos para la guitarra donde coexistían cuatro tipos: guitarra de cinco cuerdas dobles, seis cuerdas dobles, cinco cuerdas y seis cuerdas.

- Revaloración y consolidación de la guitarra:

Como se mencionó anteriormente, junto con el guitarrista español Fernando Sor, Giuliani es pieza clave para la consolidación de la guitarra moderna no solamente por emplear la guitarra de seis cuerdas, sino también por revalorar e introducir la guitarra como instrumento solo, de cámara y solista. Más de 200 obras para guitarra sola muestran su prolífica carrera de compositor y virtuoso interprete laureado con títulos de “Virtuoso Honorario de Cámara” o “Caballero del Lirio”<sup>111</sup>. Sin olvidar su música de cámara y orquestal, Giuliani exploró diversas combinaciones instrumentales exigiendo mayor sonoridad al instrumento hasta explotar la riqueza idiomática de la guitarra en sus tres *Concertos* para guitarra y orquesta (op. 30, op. 36, op. 70). Su obra compositiva y logros interpretativos fueron valorados históricamente inmediatamente después de su muerte. En 1833, un grupo de antiguos compañeros y estudiantes de Giuliani de Viena, lanzaron la “Giulianiad”, revista de artículos y testimonios sobre la vida y obra del aclamado guitarrista.

Todo lo anterior evidencia que estamos ante un personaje que puede ser abordado desde diferentes enfoques que resulten más interesantes que las síntesis biográficas disponibles en otros trabajos.

Ante esto, la influencia operística de Mauro Giuliani es el enfoque por abordar para mencionar selectos aspectos biográficos y concepciones estilísticas de la vida y obra de este autor.

### 3.2. Giuliani y su influencia operística.

Este enfoque es fundamental para poder entender la creación de *La Rossiniana no. 1. Op. 119*. Empezaremos delimitando su influencia operística en su contexto social y familiar, y posteriormente en su vida profesional.

---

<sup>111</sup> La archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, favoreció a Giuliani con el primer título mencionado. Posteriormente, en 1815, fue el artista oficial de las celebraciones del congreso en Viena, recibiendo más adelante el segundo título mencionado.

### 3.2.1. Contexto social y familiar.

Desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, la música instrumental en Italia fue relegada por la gloria y ovaciones de la ópera;<sup>112</sup> la guitarra quedó supeditada a ser mero acompañamiento para la voz, siendo común que el mismo cantante tocara la guitarra para acompañarse.<sup>113</sup>

Si bien las fuentes bibliográficas no especifican si Giuliani cantaba o no en sus recitales, lo cierto es que en su núcleo familiar prevalecía la música vocal. Su hermano Nicolo Giuliani, escribió varias óperas siendo el maestro de capilla de la casa imperial de Rusia. Por otra parte, el certificado de defunción del hijo mayor de Giuliani lo describe como “Profesor de canto”<sup>114</sup>

Volviendo a la influencia operística de su contexto social, recordamos el *bel canto* como el estilo operístico que alcanzó su máximo esplendor en el segundo cuarto del XIX con compositores como Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti y Gioachino Rossini.<sup>115</sup> Vale la pena mencionar que el *bel canto* se caracteriza principalmente por el cultivo de una virtuosa técnica vocal que permite la ejecución de todo tipo de adornos y coloraturas, además del dominio de un *legato* perfecto a lo largo de frases de gran longitud.

Las características mencionadas del *bel canto* y la siguiente crítica de un recital de Giuliani circa 1816, nos sugieren una revisión de los aspectos vocales en mi interpretación de *La Rossiniana no. 1 op. 119*:

---

<sup>112</sup> Raymond Devos, Notas al disco, “Sor & Giuliani”, Roland Dyens, guitarra. ATMA classique, Quebec, 2006.

<sup>113</sup> Giuseppe Zangari, “Mauro Giuliani (1781-1829): Instrumental and Vocal Style in *Lei Sei Rossiniane.*”, tesis de maestría en interpretación, Universidad de Sydney, 2013, pp. 31.

<sup>114</sup> Nicola Giuliani, “guitar virtuoso: his life an final decline”, Fantigrafica Printing House, Cremona, pp. 68

<sup>115</sup> Roberto Ruiz Guadalajara, Programa de mano, “Gioachino Rossini 150 aniversario luctuoso”, Orquesta Filarmónica de la Universidad Autónoma de México, 2018, pp. 2.

La guitarra es el instrumento de concierto más exiguo e insatisfactorio, pero su interpretación destacó por una agilidad, control y delicadeza que a menudo lograba un verdadero cantabile, para nuestro deleite y admiración.<sup>116</sup>

### 3.2.2. Vida profesional.

Además del limitante papel de guitarra acompañante, los estragos económicos y sociales de Italia por la invasión napoleónica determinaron a Giuliani a principios de 1800 a probar suerte en Viena, entonces capital europea de la música. Su virtuosismo, composiciones y transcripciones le valieron para llegar a ser el símbolo de la radiante y deslumbrante *italianeidad*<sup>117</sup>.

Como veremos en el apartado 3.2.1, el concepto musical de *italianeidad* entendido en el siglo XIX considera sobre todo la ópera *buffa*. Por lo anterior reconocemos que tanto la crítica de concierto previamente abordada, como la siguiente crítica de 1810 sobre *Vari Pezzi de Balletto Il Barbiere di Seviglia* op. 16 evidencian la influencia operística de Giuliani:

Este pequeño opus comprende tres movimientos: una pieza agradable y cantable a la manera de un rondo, que en la interpretación de Giuliani asemeja la voz.<sup>118</sup>

Tras las condecoraciones Caballero del Lirio y Virtuoso Honorario de Cámara dentro de una etapa prolífica regodeada de amistades como la de “Hummel, Weber, Diabelli, Schubert y Beethoven”<sup>119</sup>, en 1819 contrae varias deudas económicas que lo obligan a abandonar Viena y regresar a su tierra natal.

---

<sup>116</sup> The guitar is the most meagre and unrewarding of all concert instruments, but his playing was marked by such an agility, a control and a delicacy that he often achieved a real cantabile, much to our delight and admiration. Véase: Giuseppe Zangari, op. cit., pp. 24.

<sup>117</sup> “Giuliani played as a guitar virtuoso, composer and transcriber of the themes his audiences held dear catapulted him to center stage in the Vienna music world at the beginning of the 1800’s and let him become the symbol of a radiant and dazzling Italian-ness”. Tampalini, Giulio. Rossiniane op.119-124. Music media 2007. Concertclassics. Pp. 8

<sup>118</sup> This little opus comprises three movements: a pleasant, singable piece in the manner of a rondo, which in Giuliani’s way is full-voiced and well developed. Véase: Giuseppe Zangari, op. cit., pp. 25

<sup>119</sup> En 1813 colaboró en el estreno de la VII sinfonía de Beethoven tocando el cello; Beethoven le agradecerá por medio de una carta publicada en los periódicos de Viena. Véase: Vicente Martínez Santillan, “Obras de

El loable trabajo de maestría de Guiseppe Zangari genera y reúne imprescindible información. Gracias a Zangari por la cita del primer biógrafo de Giuliani, sabemos Giuliani conoce a Rossini:

Él [Giuliani] salió de Viena con destino a Nápoles, deseando volver a su patria. Llegando a Roma el 3 de agosto de 1819, hizo una parada allí tras haber encontrado a los célebres Rossini y Paganini. Con ellos ofreció *divertimentos* tan famosos, que su unión se llamó "el triunvirato musical."<sup>120</sup>

De toda la influencia operística en Giuliani, este encuentro es coyuntural para la creación de las seis *Rossinianas op. 119-124*, principiadas en 1820, un año después de su encuentro con Rossini.

Del mismo trabajo de Zangari tenemos evidencia de la apreciación de Rossini a Giuliani (y de paso la apreciación a Paganini): "... Dos excelsos maestros de la música italiana, Mauro Giuliani y Niccolò Paganini, uno tocó la guitarra, el otro el violín".<sup>121</sup>

Remitiéndonos al primer párrafo del apartado 3.1, los testimonios y enfoques abordados apuntalan la percepción creativa de la *Rossiniana no. 1*. Por otro lado, problematizan su interpretación al reconocer que la guitarra, el intérprete y la música italiana contemporánea de Giuliani tienen una consideración y función social muy distinta a la nuestra.

Asumiendo este trecho, en el siguiente apartado reflexionamos el *peso* de la guitarra, el intérprete y la música italiana contemporánea de Giuliani. Buscamos devolverles su *peso* correspondiente y extrapolarlos a nuestro acto escénico-musical contemporáneo de nuestras salas de concierto, donde se "impone la

---

Giuliani, Merlín, Ponce, Weiss", Notas al Programa para obtener el título de Licenciado Instrumentista-guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 31

<sup>120</sup> "He [Giuliani] left Vienna destined for Naples, being most desirous of returning to his fatherland. Reaching Rome on 3 August 1819, he stopped there, having found the famous Rossini and Paganini. With them he gave such famous "divertimenti", that their union was called "the musical triumvirate". Véase: Giuseppe Zangari, op. cit., pp. 34.

<sup>121</sup> "...Two sublime masters of Italian music, Mauro Giuliani and Niccolò Paganini, one played the guitar, the other the violin". Véase: Giuseppe Zangari, op. Cit., pp. 35.

violencia de no reír jamás y de murmurar de lo que realmente gusta por los prejuicios que se tienen a propósito de lo que debe ser la música culta, traicionando con ello los intentos del compositor por aligerar su música”.<sup>122</sup>

### 3.3. Consideraciones para *desterritorializar* La Rossiniana no. 1 op. 119.

¿Cuándo vamos a considerar la risa cosa permitida? Pregunta Stendhal<sup>123</sup> en su reseña de *La Cenerentola* de Rossini presentada en Louvois, Francia al constatar que dicha ópera *buffa* encontró en el público de Louvois la resistencia al aligeramiento:

El público del Louvois aplaudió, pero no se rio. Así no sabrá nunca por experiencia lo que es la música cómica en Italia. Un hombre cuenta una anécdota divertida; si ve que le escuchan fríamente, que le aplauden sólo por cortesía, suprime la mitad de los detalles y de los incidentes y se apresura a llegar al final. He aquí el efecto que la severa superioridad del público del Louvois produce en los actores destinados a hacer reír. Se debería dejar bien establecido que reír en el Louvois no es malo, como no lo es en el Varietés. Es curioso ver quinientas personas juntas, cada una de las cuales se impone la violencia de no reír jamás y de murmurar de lo que realmente le gusta, únicamente por parecer de buen tono a los otros cuatrocientos noventa y nueve espectadores. De este estado de la sociedad en Francia resulta que es muy preferible ver representar *La Cenerentola* en Regio, pobre ciudad de doce mil habitantes, a verla en París.<sup>124</sup>

A partir de esta referencia Carmen Pardo escribe: “Los códigos de escucha se muestran en consecuencia tan rígidos como cualquier norma

---

<sup>122</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 187.

<sup>123</sup> Henry Beyle mejor conocido como Stendhal (1783-1842) fue un escritor francés valorado por su agudo análisis de la psicología de sus personajes y la concisión de su estilo, es considerado como uno de los primeros y más importantes representantes literarios del realismo. Es conocido sobre todo por sus novelas *Rojo y negro* (*Le Rouge et le noir*, 1830) y *La cartuja de Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839). En 1823 escribe la biografía titulada *La vida de Rossini*.

<sup>124</sup> Stendhal, “*Vida de Rossini*”, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 398.

moral”.<sup>125</sup> Creemos que dichos códigos impuestos son vigentes y pueden afectar nuestro acto escénico-musical de la *Rossiniana op. 119* como afectó la escucha de *La Cenerentola*.

Por esta razón refrendamos lo dicho en el último párrafo del apartado 3.1.2 desde dos enfoques: los prejuicios estéticos, clasistas y étnicos de la música *buffa*, y la necesidad de aligerar la música. De este modo y sin alguna pretensión desmedida atendemos el cuestionamiento de Stendhal: ¿Cuándo vamos a considerar la risa cosa permitida?

Antes de continuar, queremos reconocer a la doctora Carmen Pardo Salgado<sup>126</sup> por su ensayo “La risa del músico”; gracias a este escrito hemos empleado el concepto de *desterritorialización* como hilo conductor para abordar los dos enfoques citados en este apartado y posteriormente, en la sección 3.3 y 3.4, abordar dicho concepto para resolver el cuestionamiento planteado.

### 3.3.1. Desterritorializar.

Este breve apartado es un primer acercamiento para explicar que entendemos por dicho concepto; conforme vayamos avanzando en los siguientes apartados se irá esclareciendo a que nos referimos con *desterritorializar* el acto escénico-musical de *La Rossiniana*.

Escribe Carmen Pardo:

---

<sup>125</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 187.

<sup>126</sup> Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Entre 1996 y 1998 reside como investigadora postdoctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París donde lleva a cabo una investigación sobre el espacio sonoro en la música contemporánea. Ha organizado y coordinado diversos encuentros internacionales como Músicas, artes y tecnologías: por una aproximación crítica, (Barcelona / Montpellier, 2000); el espectáculo art media Bosque Sonoro: Homenaje a John Cage (Barcelona, 2003); los Ciclos John Cage; Esto llamado ... música minimal ... Y OTROS; Música en la noche: Schubert / Feldman (Musicad hoy / La Casa Encendida, Madrid, 2006; 2008 y 2009); Night of the Electroacoustic Music (Ars Musica, Bruselas, 2008 con la orquesta del Caos); Colaboradora del Festival Zeppelin 2008. El sonido en la cueva y del Zeppelin 2009 Sonidos del poder. Escuchas del miedo (CCCB, Barcelona, marzo de 2008 y diciembre de 2009). <http://www2.udg.edu/tabid/8656/ID/54346/AP/352/language/ca-ES/default.aspx>



La música construye estados hipnóticos –territorializaciones–, pero propugna también el éxtasis, la salida de esos estados –desterritorializaciones–. Estos estados se constituyen cuando el sonido habita al oyente.<sup>127</sup>

Para *desterritorializar* es necesario habitar la música con un oído abierto. Esto es, en ideas *rangelianas*, “...un cambio o modificación de la escucha, paso de una escucha contemplativa atenta, a una escucha desintelectualizada, una escucha descentrada...”.<sup>128</sup>

### 3.3.2. Prejuicios de inferioridad entre ópera *buffa* y ópera seria.

En el apartado 3.1.2 se mencionó que el concepto de *italianeidad* entendido en el siglo XIX considera sobre todo la ópera *buffa*. Prometimos ahondar al respecto y lo haremos tomando en cuenta que este género operístico es susceptible de acepciones peyorativas que merman su apreciación por ciertos prejuicios estéticos, clasistas y étnicos entre ópera seria y ópera *buffa*; cabe mencionar que en *La Rossiniana op. 119* ambos géneros cohabitan.

Ruiz Roberto habla de la ópera seria y la ópera *buffa*:

La primera, con la nobleza de sus personajes históricos o mitológicos y sus temas moralmente ejemplares, fue considerada a lo largo del siglo XVIII y la primera mitad del XIX como un tipo de arte superior y más complejo que la segunda, plagada de ancianos cebollones, nobles libertinos, plebeyos querendones, alcahuetas codiciosas, solteronas interesadas y toda una runfla de divertidos personajes poseídos por alguna pasión vista con malos ojos por las buenas costumbres.<sup>129</sup>

A continuación, tratamos de encontrar los fundamentos ideológicos que generan prejuicios de inferioridad entre ópera *buffa* y ópera seria.

---

<sup>127</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 187-188.

<sup>128</sup> Sonia Rangel, op. Cit., pp. 116.

<sup>129</sup> Roberto Ruiz Guadalajara, op. Cit., pp. 3.

A mediados del siglo XVIII y principios del XIX, teóricos de la música como los alemanes Ernst Ludwing Gerber (1746-1819) y Johann Adolf Scheibe (1702-1776) observaban tres niveles estilísticos en música, equivalentes a los tres niveles de sociedad: alta-clero y nobleza, media-burguesía y baja-campesinos.<sup>130</sup>

Ellos asignaban al alto estilo toda grandeza, exaltación, sentimientos terribles y pasiones violentas (Gerber) así como magnanimidad, majestuosidad (Schiebe). Al estilo medio, sentimientos suaves, como el amor, calma, satisfacción, alegría (Gerber) expresada en la música que es ingeniosa, placentera y fluida, diseñada más bien para el placer y excitación que inducir a la reflexión (Scheibe). Y el estilo bajo que es más popular y obvio que gentil, más insignificante y alegre que inteligente, y particularmente todo lo que pretenda ser caricaturesco y cómico (Gerber).<sup>131</sup>

Reconocemos una jerarquización de música acorde a su contenido fundamentada en ideologías clasistas. Dicha jerarquización clasista tiene un sentido peyorativo y especulamos sus fundamentos en ideologías hegemónicas coetáneas a Schiebe y Gerber. Recordemos a Kant (1724-1804) diciendo que "las artes agradables son las que no tienen otro fin que el goce".<sup>132</sup> Más adelante el filósofo alemán comenta: "En la bufonería que como la música merece más bien ser colocada entre las artes agradables que entre las bellas artes".<sup>133</sup> Tomando en cuenta la clasificación de arte de Kant, y recordando que para Rossini "El deleite debe ser la prioridad y objetivo de este arte (música)", vemos que la obra y pensamiento de Rossini sería fuertemente juzgado por el filósofo y en consecuencia también *La Rossiniana op.119* de Giuliani.

Por otra parte, la siguiente anécdota relatada por Rossini muestra el prejuicio étnico de Beethoven (1770-1827):

---

<sup>130</sup> Marita P. Mc Claymonds, "*Opera buffa in Mozart's Vienna*", Cambridge University press, 1997, pp. 198-199.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Manuel Kant, "Antropología en sentido pragmático", Alianza Editorial, 1991, pp. 97.

<sup>133</sup> Manuel Kant, op. Cit., pp. 114.

!Ah Rossini; ¡Usted es el autor del barbero de sevilla" Mis felicitaciones. Es una excelente ópera buffa que he leído con gran placer...

...No intente componer obras de otro género, sería ir contra su naturaleza". "Pero -exclamó Carpini, quien me acompañaba y servía de intérprete-, el maestro Rossini ha compuesto ya numerosas óperas serias: Tancredi, Otello, Moisés. Yo se las he enviado y le he recomendado a usted su lectura". "Les he echado un vistazo- respondió Beethoven-, pero créame, la ópera seria no está hecha para los italianos. Ustedes (los italianos) no poseen una ciencia musical suficiente para tratar la verdadera tragedia. En la ópera buffa permanecen sin rivales: su lengua, la vivacidad de su temperamento os dirige hacia ese repertorio. Ved a Cimarola y Pergolesi, es en el género cómico donde han encontrado la mayor parte de sus éxitos.<sup>134</sup>

Reconocemos que las ideologías de Kant (1724-1804) ya eran parte del "espíritu de la época" en la que transcurrió la vida de Beethoven. En antropología en sentido pragmático, Kant describe al italiano:

...reúne la viveza francesa con la gravedad española y su carácter estético es un gusto unido a la emoción..." "...por otra parte (tienden) al goce reposado..." "...Los discursos de sus abogados ante los tribunales son tan patéticos que semejan una declamación sobre la escena." "...así el italiano (sobresale) en el gusto artístico..." "...pomposas cabalgatas, procesiones, grandes espectáculos teatrales, carnavales, mascaradas, fausto en los edificios públicos para ver y ser visto en gran multitud. "El lado malo es que conversan, como dice Rousseau, en salas magníficas y duermen en nidos de ratas".<sup>135</sup>

Hemos abordado los fundamentos ideológicos que generan los prejuicios clasistas, estéticos y étnicos entre ópera *buffa* y ópera seria. Para poder desmontar dichos prejuicios, atendemos el *Novum organum* del filósofo inglés Francis Bacon.

---

<sup>134</sup> Gioachino Rossini, "Una receta y varias notas", en *Pauta no. 46*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, pp. 13-14.

<sup>135</sup> Manuel Kant, op. Cit., pp. 137.

En este tratado, Bacon reconoce el papel de la influencia humana para la preconfiguración de ideas. Para ello, hace referencia a la metáfora de los Ídolos.<sup>136</sup>

Según Bacon, los ídolos son fuentes de ideas erróneas y equivocadas del mundo cuyo origen es la mente humana, la del observador: “toda aprehensión de los sentidos y del entendimiento se produce según la naturaleza de los hombres y no según la naturaleza del universo”, dice Bacon.<sup>137</sup>

Ante este planteamiento las ideologías kantianas que permearon en Beethoven, Schiebe y Gerber corresponden a un contexto específico y son fluctuantes en el espacio-temporalidad-sonoro.

Todo esto nos obliga a un cambio perceptivo para revalorar la ópera *buffa* al mismo nivel de dignidad que la ópera seria. Creemos que la alegre efervescencia de la ópera bufa *per se* es capaz de habitar al intérprete y al escucha atento, generando estados de éxtasis; más estamos convencidos que lo serio y lo bufo se radicalizan al juntarse en explosivo sintagma: cuanto más se intensifica uno, más se destaca su contrario.<sup>138</sup> Esto lo notó Eugenio Trías en *Don Giovanni* y nosotros lo hemos percibido en *La Rossiniana op. 119*.

### 3.3.3. Aligerar la música.

En el último párrafo de la sección 3.1.2, acordamos reflexionar sobre el peso de la guitarra, el intérprete y la música italiana contemporánea de Giuliani para devolverles su peso correspondiente y extrapolarlos a nuestro acto escénico-musical contemporáneo de nuestras salas de concierto; esto es aligerar la música.

Un primer paso para aligerar la música fue abordar y desmontar los prejuicios de inferioridad entre ópera *buffa* y ópera seria. Ahora bien, retomamos la pregunta de Stendhal (¿Cuándo vamos a considerar la risa cosa permitida?), desde tres

---

<sup>136</sup> Diana Alethia Guerrero, op. Cit., pp. 23.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Eugenio Trias, “El canto de las sirenas”, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, pp. 187.

frentes a abordar: el estilo de cada compositor, el intérprete y su instrumento, y la gravedad impuesta por el público.

Sirva como punto de arranque la correlación hecha por Carmen Pardo: “Lo serio parece que se correspondería con lo grave, pesado, mientras lo ligero sería lo agudo, lo leve”.<sup>139</sup>

### 3.3.3.1. El estilo de cada compositor.

*¿Qué no habré pesado o medido? Todo Beethoven, todo Verdi. Es muy curioso.*<sup>140</sup>

Erik Satie.

Con este sarcasmo propio de Satie, Carmen Pardo señala la distribución de gravedad como característica fundamental para definir el estilo de cada compositor. Esto es la modulación que el compositor manipula para balancear el peso y la levedad que cohabitan en la obra musical, estableciendo así un peso específico perceptivo en la obra y que es característico del compositor.

Más adelante Pardo asevera:

El peso del músico va ligado al estilo que despliega en la composición, a esa unidad que se deja sentir en sus obras. El peso es pues, en primer lugar, específico del músico y no de la música.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 181.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 182.

Atendiendo dicha afirmación, sopesamos a Rossini<sup>142</sup> como Satie pesó “todo Beethoven, todo Verdi”. Para ello basta recordar los intentos de Gioachino por aligerar su música. El sexteto de *La Cenerentola* *Questo è un nodo avviluppato, questo è un gruppo rintrecciato*<sup>143</sup> es un buen ejemplo, y Carmen Pardo habla al respecto:

...Todos los personajes cantan sílaba a sílaba la frase “Questo è un nodo avviluppato, questo è un gruppo rintrecciato”. Mediante esta división silábica la música mima el sentido de la frase al producir la ausencia de significación. La risa es producida en consecuencia, al vulnerar la frontera entre lo musical y lo carente de musicalidad. Esta vulneración implica, a su vez, la falta de un reconocimiento expresivo que pueda conducir a un afecto. La risa aparece entonces ante lo inesperado, lo que no se deja subsumir en el código establecido.<sup>144</sup>

Si recordamos que para Rossini el deleite es la prioridad y objetivo de la música entonces vemos en el ejemplo y reflexión de *La Cenerentola* la levedad de Rossini que aligera la música.

---

<sup>142</sup> Rehuimos a todo tipo de prejuicio de inferioridad que pueda generar en cualquier despistado este breve ejercicio; recordemos el apartado 3.2.1. Por otra parte, hemos decidido hacer este ejercicio en Rossini y no en Giuliani por considerar el músico originario de los temas de *La Rossiniana op. 119*

<sup>143</sup> (it) “Este es un nudo muy complicado, esto es un jaleo muy enredado”. Se recomiendan las siguientes interpretaciones de dicho sexteto: <https://www.youtube.com/watch?v=NB14yuKef1s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZZkxDsPF1EY>

<sup>144</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 186.

### 3.3.3.2. El intérprete y su instrumento.

*La primera vez que utilicé un fonoscopio, examiné un si bemol de tamaño medio. No he visto nunca, les aseguro, cosa más repugnante. Llamé a mi criado para que lo viera. En la fonobáscula un fa sostenido ordinario, muy común, llegó a 93 kilogramos. Procedía de un tenor muy gordo al que pesé.<sup>145</sup>*

Erik Satie.

Una vez más recurrimos a la ironía de Satie para reflexionar el aligeramiento de la música, pero aquí nos enfocamos en el intérprete y su instrumento, en vez del compositor.

Reconocemos que Satie pesa la música, pero sobre todo pesa el origen de esta música, que son los instrumentos y los músicos. Escribe Carmen Pardo:

Satie atiende al sonido, un si bemol y un fa sostenido. El sonido en este caso va ligado a su procedencia. Aunque no se refiere al origen del si bemol, tal vez mal ejecutado, expone que el fa sostenido pertenece a un tenor muy gordo.<sup>146</sup>

Más allá de la ironía encontramos aquí que el sonido es asociado al volumen o a la forma del instrumento y a la constitución física del intérprete. En consecuencia, intérprete e instrumento empleado son, como el compositor, causas del peso específico de la obra.

Para poder ejemplificar lo dicho, consideremos *La Rossiniana op. 119*. Aquí vemos el imaginario musical de Giuliani para interpretar y adaptar una selección de pasajes operísticos rossinianos en la guitarra. La forma y volumen intrínseco de

---

<sup>145</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 182.

<sup>146</sup> Ibid.

dicho instrumento, más la exploración virtuosística del interprete/compositor Giuliani, aligeran la música.

### 3.3.3.3. La gravedad impuesta por el público.

*El público del Louvois aplaudió, pero no se rio. Así no sabrá nunca por experiencia lo que es la música cómica en Italia.*<sup>147</sup>

Stendhal.

Recordamos este extracto de la anécdota de Stendhal de *La Cenerentola* de Rossini presentada en Luvois, Francia, porque lleva a Carmen Pardo a la siguiente reflexión:

La música puede ser motivo de pesadumbre para el oyente, pero también éste lo puede ser para el intérprete. Cuando el intérprete no encuentra un oyente que quiera arriesgarse con la música, que se deje llevar, la música no fluye.<sup>148</sup>

Esta reflexión nos plantea una indisposición del oyente para arriesgarse con la música, para dejarse llevar. Si cuestionarnos las razones, consideramos que el motivo de pesadumbre mutuo también puede generarse por una incomprensión del mensaje de la obra por parte de quién lo emite, que es el intérprete y por lo tanto del destinatario final, que es el público oyente.

Tomando en cuenta que el público de Luovois, Francia, (coetáneo de Giuliani y Rossini) no quiso arriesgarse con la música, pensamos que nuestro público contemporáneo pinta un escenario más pesado por los códigos de escucha vigentes, los prejuicios de la ópera *buffa*, y la incomprensión del mensaje que arrecia por el trecho espacio-temporal entre Giuliani-Rossini y nosotros.

---

<sup>147</sup> Carmen Pardo, op. Cit., pp. 187.

<sup>148</sup> Ibid.



Ante estos problemas muy comunes en nuestras salas de concierto, es acuciante responder con un cambio o modificación de lo más profundo y elemental. En los siguientes dos apartados proponemos propiciar la modificación de escucha del público (generar público), y cambiar nuestra escucha como interprete; pretendemos *desterritorializar* el acto escénico musical de *La Rossiniana no. 1, op. 119*.

Concluimos este apartado recordando el cuestionamiento de Stendhal (¿Cuándo vamos a considerar la risa cosa permitida?), al que nos hemos aproximado apuntalando enfoques complementarios y ganando terreno desde distintos frentes; a continuación, englobamos dichas aproximaciones para resolver este cuestionamiento.

### 3.4. Generar público para *desterritorializar* el acto escénico-musical de la Rossiniana no. 1, op. 119.

Al comienzo del apartado 3.2, nos sinceramos limitándonos a atender el cuestionamiento Stendhal sin alguna pretensión desmedida: Si bien reconocemos acuciante generar un cambio individual de escucha como interprete y como oyente para *desterritorializar* el acto escénico-musical, y así poder considerar natural la risa o cualquier impulso que genere la música; bien sabemos en cuanto al oyente como público, que no podemos más que propiciar una escucha descentrada o activa (generar público), dejando el resto a la disposición e interés del individuo como oyente.

En este apartado nos enfocaremos en el público oyente y en el quehacer para generar público.

Por propiciar al público oyente una escucha descentrada (activa), nos referimos a establecer puentes horizontales con el público oyente para romper prejuicios y códigos rígidos de escucha procurando el fácil acceso a la comprensión del mensaje; esto es generar público, y como profesionalista de la música en esta sociedad mexicana insensibilizada, lo considero acuciante.

A continuación, englobamos puntos importantes de este capítulo para propiciar al público oyente la escucha descentrada; esa escucha activa que genera el éxtasis intrínseco de la *desterritorialización* (ver apartado 3.2.1)

En primer lugar, porque creemos que esta música no es sectaria ni elitista per se, refutamos los prejuicios clasistas de Gerber y Schiebe. No creemos que haya estilos preconcebidos a ciertos niveles de sociedad como tampoco correspondencia y jerarquización alguna de impulsos que pueda generar la música (ver apartado 3.2.2).

Contrario a ello, creemos que si descentramos (activamos) la escucha, permitiendo que el sonido nos habite sin buscar alguna pretensión personal, podemos ser receptivos a los intentos del compositor/interprete por aligerar la música. Por otra parte, si rompemos nuestra escucha intelectualizada/erudita también podemos romper los códigos de escucha o al menos no dejar que regulen nuestros impulsos que nos genera la música.

Para lograr todo esto, profundizamos en el quehacer de generar público con 3 pasos:

- Procurar el fácil acceso a la comprensión del mensaje.

A través de conciertos didácticos, es posible fomentar la escucha descentrada (activa). Esto es compartir e intercambiar ideas y emociones con el público a través de *La Rossiniana op. 119*, empoderando al público una disposición y actitud receptiva.

- Soslayar los prejuicios clasistas de Gerber y Schiebe aún vigentes.

Consideramos que nuestro arte debe ser popular. Por esta razón, considero mi recreación del acto-escénico musical de *La Rossiniana* en las salas de concierto no solo con la mente y los oídos abiertos, sino también con las puertas abiertas a todo público. Con ello insistimos en abstenernos del prejuicioso sentimiento/imaginario colectivo de creer que escuchar cierto tipo de música eleva el “pedigrí” clasista.

- Desmontar los prejuicios estéticos entre ópera seria y ópera *buffa*.

Creemos que dichos prejuicios generan códigos de escucha tan severos que imposibilitan nuestra búsqueda por aligerar *La Rossiniana op. 119*. Dicho lo anterior, invitamos al público oyente a construir un ambiente de escucha colectiva más ligero. A ocuparse más por dejarse llevar por la música permitiendo que fluya todo impulso generado por *La Rossiniana op. 119*, que preocuparse por parecer de buen tono en un ambiente más solemne que alegre.

Finalmente, para poder llegar al estado de éxtasis *desterritorializante* con *La Rossiniana op. 119*, debemos atender la ruptura entre música seria/música *buffa*, y señalar la frontera donde ambos géneros se confrontan: "...cuanto más se intensifica uno, más se destaca su contrario".<sup>149</sup> He aquí la enzima catalizadora para el éxtasis *desterritorializante* de *La Rossiniana no. 1, op. 119*: el contraste.

El público oyente que ha modificado su escucha a una escucha descentrada (atenta), tiene la posibilidad de fluir con la música; de aligerarse y deleitarse con *La Rossiniana no. 1, op. 119* si la disposición e interés del público así lo desea, y si y sólo si existe una propuesta interpretativa para *desterritorializar La Rossiniana no. 1, op. 119*.

Al respecto, ahondaremos en el siguiente apartado considerando el contraste como vínculo para generar la sinergia entre música seria/música *buffa*. Mi recreación musical de *La Rossiniana no. 1 op. 119* es el enfoque del subsecuente apartado.

### 3.5. Propuesta interpretativa para *desterritorializar La Rossiniana no. 1 op. 119*.

En el apartado anterior hablamos del bicondicional "si y sólo si" para explicar que el público oyente que ha modificado su escucha puede fluir con la música si así lo

---

<sup>149</sup> Eugenio Trias, op. Cit., 174.

desea, si y sólo si existe una propuesta del interprete para *desterritorializar La Rossiniana*.

Para poder generar dicha propuesta, abordaremos en cada movimiento de la Rossiniana dos aspectos: el contexto del aria o dueto originario, y los aspectos musicales contrastantes intrínsecos de *La Rossiniana*. Vale la pena mencionar que la *Introduzione* y *Finale* (incluido en *Allegro vivace*) es creación originaria de Giuliani, y por lo tanto la abordamos considerando exclusivamente sus aspectos musicales contrastantes.

En el contexto del aria, cavatina y dueto originario, atendemos tres preguntas que Zangari sugiere para tener una aproximación a la idea emotiva y musical de Rossini.<sup>150</sup> Estas son:

- ¿Cuál es el contexto del aria (o dueto) dentro de la narrativa operística?
- ¿Qué dice el aria (o dueto) y que personaje canta?<sup>151</sup>
- ¿Cuál es el afecto de la música en su contexto original?

Los aspectos musicales que generan contrastes entre los movimientos de *La Rossiniana*, así como los distintos elementos que conforman cada movimiento, son los siguientes. A manera de recordatorio, incluimos una brevísima definición de cada aspecto musical:

- Articulación.

Son todas las posibilidades de transición entre un sonido y otro (*legato, staccato, portato, tenuto, acento, marcato, fermata...etc*).

---

<sup>150</sup> Giuseppe Zangari, op. Cit., pp. 61.

<sup>151</sup> Para poder acceder a esta información conseguimos las traducciones al español a través de esta página <http://www.kareol.es/> (Consultada el 10.11.2018)

- Carácter.

Es la empatía que la música señala, requiere y exige al interprete para poder transmitir su mensaje afectivo (*agitato, animato, dolce, grazioso, lontano* etc.).

- Tempo.

Es la indicación de velocidad con la que debe interpretarse la música. Sin la imposición metronómica en épocas de Gialini/Rossini, predominaban indicaciones subjetivas de velocidad que también sugerían carácter (*andante, allegro, maestoso*).

- Agógica.

Son todas las posibilidades de modificar el *tempo* dentro de la música (*accelerando, rallentando, rubato, cedendo, ritardando...*etc.)

- Timbre.

Se define generalmente como las cualidades armónicas que definen al sonido. Aquí acotamos el término a la cualidad idiomática de la guitarra para poder definir el sonido de acuerdo con la forma de ataque de la mano derecha (*sul tasto, sul ponticello, armonici, sonido ordinario*); con dicha exploración del ataque buscamos emular la paleta tímbrica orquestal y/o la tesitura vocal.

- Dinámica.

Son las graduaciones de intensidad del sonido que diferencian un sonido suave de un sonido fuerte (*p, mf, f...* etc.)

La suma de estos dos aspectos potencia los contrastes de nuestra propuesta interpretativa para eclosionar en el éxtasis *desterritorializante*, que es condicionante para la modificación de escucha que pueda *desterritorializar* al público oyente.

### 3.5.1. Introduzione

<b>Maestoso</b>	<b>Misterioso + Scherzando</b>		<b>Pregunta - Respuesta</b>	<b>Sforzando</b>	<b>Cómico</b>	<b>Armonici</b>
1-15	16-29		31-36	37-40	41-48	49-65
Orquesta/violines	Cuerdas (violines, contrabajos) Alientos (oboe, clarinete)	Cuerdas, metales y timbales	Orquesta (exploración tímbrica)	<i>Tutti</i> orquestal	Cornos, trombones, flauta piccolo, fagots, clarinetes	guitarra

Figura 59. Estructura e instrumentación de *Introduzione*.

Con el ritmo punteado que estilizan varias oberturas de Rossini, Giuliani imprime grandilocuencia a la presentación de *La Rossiniana no. 1, op. 119*. Los acordes guitarrísticos en disposición abierta imprimen majestuosidad asemejando una marcha *maestosa* orquestal que acompaña una melodía solemne *aviolinada* que se contrasta a si misma por gestos de treintaidosavos y seisillos (c. 1-15. Ver Figura 60).

Los violines seden el protagonismo a los contrabajos: en las cuerdas graves de la guitarra se elabora una progresión de bordados, notas de escape y retardos; esta sección contrasta por su carácter *con misterio*. (c. 16-19).

Figura 60. Compás 1-7. Ediciones Artaria & Co.

El contraste se vuelve más notorio por el cambio abrupto de *misterio a scherzando*<sup>152</sup> apuntalado por dos instrumentos contrastantes al contrabajo por sus registros y su tímbrica: el oboe y posteriormente el clarinete (c. 20-23).

Mediante un vertiginoso y *exponencial crescendo*, Giuliani ha saturado la sonoridad que venía desarrollando el clarinete y los cellos: en tan solo dos compases, cuerdas, metales, y timbales han contrastado violentamente estableciendo un *tempo animado* en *forte* (anacrusa al c. 24). A continuación, un *scherzando* tímbrico orquestal de octavas insiste en paroxismos emocionales de contrastes dinámicos mientras los contrabajos realizan una nota de pedal de si (c.25-28).

A manera de puente, los contrabajos pasan de la nota pedal a un bordado cromático ascendente y descendente secundado por cellos y violas (c.29-30).

El puente engancha una sección de abiertas posibilidades contrastantes. La capacidad de espontaneidad improvisatoria del intérprete permite jugar con la articulación, tímbrica y dinámica de las preguntas-respuestas para emular cualquier posibilidad orquestal al más puro estilo rossiniano (c. 31-36 Ver Figura 61).

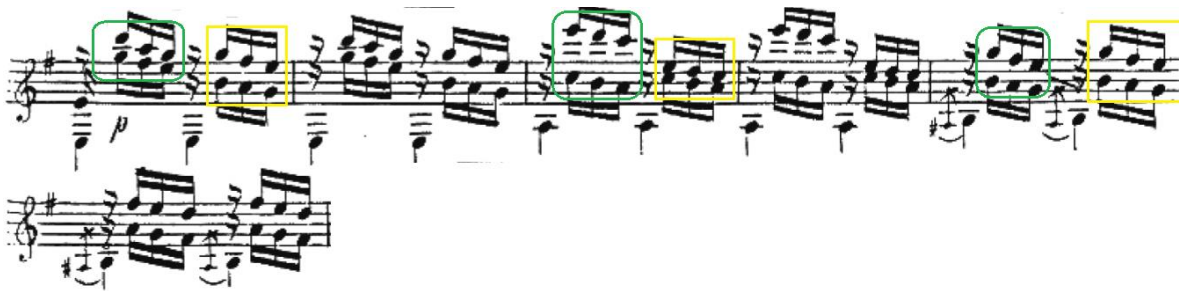


Figura 61. Compás 31-36. Ediciones Artaria & Co.

Cual fuere la espontaneidad improvisatoria, un *sforzando* exige el *tutti* orquestal contrastando abruptamente con un efímero e intrigante silencio que escapa con un ágil arpeggio de séptima disminunovadoraido; con una progresión, el pasaje se repite (37-40).

<sup>152</sup> (it.) broma, jugueteando. Estamos hablando del carácter, no del estilo *scherzo*.

Cornos y trombones elaboran un transitorio cromatismo descendente (c.41. Ver Figura 32). Posteriormente, se aligera la intriga con un cómico motivo rítmico comandado por flauta piccolo; El ambiente generado motiva a un cromatismo ascendente por terceras entre fagots y clarinetes (c. 42-48. Ver Figura 62).



Figura 62. Compás 40-44. Ediciones Artaria & Co.

El clarinete protagoniza un puente virtuosístico de arpeggios de séptima de dominante de mi menor (c. 48) que conecta con el pasaje más contrastante de *La Rossiniana* tímbricamente hablando. Estamos hablando de la confrontación entre *armonici* y *sonido ordinario* en el registro correspondiente de la escritura (*loco*). (c.49-65).

### 3.5.2. Andantino

<b>Tema</b>	<b>Var. 1</b>	<b>Var. 2</b>	<b>Coda</b>
1-17	18-36	37-44	45-54
Soprano, arpa, flauta, clarinete, violines			
Angustia			

Figura 63. Estructura, afecto e instrumentación de Andantino.

Atendiendo las tres preguntas propuestas por Zangari, esta aria titulada *Assisa a' piè d'un salice* (Sentada al pie de un sauce) es cantada por Desdemona en el tercer acto de Otello, ópera seria estrenada en 1816.



El contexto del aria dentro de la narrativa operística desarrolla la angustia de Desdemona por la incertidumbre amorosa de Otello al presentir que ella lo engaña. Los celos han desquiciado a Otello al punto de planear matarla si asevera su infidelidad. Abatida por la angustia y presagiando un funesto final, Desdemona canta la canción del sauce (*Assisa a' piè d'un salice*).

El aria original tiene más de ocho estrofas. Buscando similitudes musicales y afectivas entre el aria cantada y su recreación guitarrística, hemos seleccionado las siguientes estrofas:

*(primera estrofa)*

Assisa a' piè d'un salice,  
immersa nel dolore,  
gemma trafitta Isaura  
dal più crudele amore:  
L'aura tra i rami flebile  
ne ripeteva il suon.

*(segunda estrofa)*

I ruscelletti limpidi  
a' caldi suoi sospiri,  
il mormorio mesceano  
de' lor diversi giri:  
L'aura fra i rami flebile  
ne ripeteva il suon.

*(tercera estrofa)*

Salce d'amor delizia!  
Ombra pietosa appresta,  
di mie sciagure immemore,  
all'urna mia funesta;  
né più ripeta l'aura  
de' miei lamenti il suon.

*(coda)*

Ma stanca alfin di spargere  
mesti sospiri, e pianto,

**(CONTINUA)**

*(primera estrofa)*

Sentada al pie de un sauce  
inmersa en el dolor,  
gemía herida Isaura  
por el más cruel amor.  
El aire, entre las llorosas ramas,  
repetía sus lamentos.

*(segunda estrofa)*

El límpido arroyuelo  
mezclaba los murmullos  
de sus traviosos remolinos  
con sus ardientes suspiros.  
El aire, entre las llorosas ramas,  
repetía su canción.

*(tercera estrofa)*

¡Sauce delicia del amor!  
Sombra piadosa,  
prepara la urna funesta  
de mi desgraciado olvido,  
y que ni siquiera repita el aire  
los sonidos de mis lamentos.

*(coda)*

Escucha el final del doloroso relato.  
Ya cansada de esparcir tristes suspiros y llantos,

**(CONTINUA)**

mori l'afflitta vergine  
ah! di quel salce accanto.  
Ma stanca alfin di piangere  
mori... che duol! l'ingrato...

muere la afligida virgen...  
¡Ay... al lado de aquel sauce!  
¡Cansada de llorar, murió...  
¡Qué pena! ¿Y el ingrato?...

A continuación, realizamos la sinergia de las consideraciones abordadas del aria con los aspectos musicales contrastantes de *La Rossiniana no. 1 op. 119*.

Cabe mencionar que la tímbrica orquestal empleada por Rossini, y la *fioritura* efectuada por la mezzosoprano Cecilia Bartoli<sup>153</sup>, son consideradas para tratar de emularlas guitarrísticamente.

Atendiendo el estilismo del *bel canto*, la melodía presentada en la voz soprano busca idealizarse con un *legato* perfecto y la ejecución de ágiles adornos. Contrastando la dificultad guitarrística idiomática por emular un *legato* perfecto, el acompañamiento emula el arpa empleada por Rossini (Ver Figura 64); esto nos obliga a buscar un sonido *dolce* (c.1-9). Posteriormente, el juego tímbrico es propuesto por la flauta y secundado por el clarinete (c. 10-12), seguido de un puente elaborado por violines contrastante por buscar una articulación de *legato* cada dos notas (c.13-17). Aquí se desarrolla la primera estrofa de la letra.

The image displays a musical score for the aria 'Desdemona' from Rossini's opera. It consists of three systems of music. The first system (measures 20-24) shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'con espressione' and includes the lyrics 'As - si - sa a piè d'un sa - li-ce, im - mer - sa nel do -'. The piano accompaniment features a delicate, arpeggiated texture. The second system (measures 24-28) continues the vocal line with the lyrics 'lo - re' and the piano accompaniment. The third system (measures 28-32) shows the vocal line with the lyrics 'As-si - sa\_a' piè d'un sa - li-ce, im - mer - sa nel do -' and the piano accompaniment. The piano accompaniment in the third system is marked 'loco' and features a more rhythmic, arpeggiated texture. The score is published by Casa Ricordi and Artaria & Co.

Figura 64. Compás 20-24. Ediciones Casa Ricordi. Compás 1-4. Ediciones Artaria & Co.

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gcurLt5zTO0> (Consultado el 11 de abril de 2019)

Una vez presentado el tema, Giuliani desarrolla dos variaciones.

En la primera variación, la voz soprano busca emular las *fiorituras* escritas por Rossini en la segunda estrofa. Por su parte, el acompañamiento se desprende de la imitación arpística de Rossini para elaborar arpeggios idiomáticos para la guitarra imprimiendo movimiento para emular los ardientes suspiros que refiere Desdemona en la segunda estrofa (c.18-36. Ver ejemplo en Figura 65).

Figura 65. Compás 38-41, Ediciones Casa Ricordi. Compás 18-21. Ediciones Artaria & Co.

La segunda variación nos exige limpieza en los ligados de fusas para asemejar la soltura con la que Bartoli ornamenta. Respecto al acompañamiento, observamos mayor densidad por el empleo de treintaidosavos que responden a la voluntad funesta de la tercera estrofa (c.37-44. Ver ejemplo en Figura 66).

Figura 66. Compás 55-58, Ediciones Casa Ricordi. Compás 37-40. Ediciones Artaria & Co.

Llegamos a la Coda de *Assisa a' piè d'un salice*: Ya cansada de esparcir tristes suspiros y llantos, Desdemona solloza extasiadamente por identificarse con su funesto relato al punto de reclamar al amado ausente: *l'ingrato*. (c.45-54).

### 3.5.3. Andante grazioso.

<b>Tema</b>	<b>Var. 1</b>	<b>Var. 2</b>	<b>Puente</b>
1-4	5-17	18-34	35-52
Tenor, cuerdas (pizz.)			
Enamorado			

Figura 67. Estructura, afecto e instrumentación de *Andante grazioso*.

Antes de abordar las tres preguntas sugeridas por Ziganti, es importante anunciar que este y los dos próximos movimientos de esta *Rossiniana* provienen de *La italiana en Argelia* (1813), primera ópera *buffa* importante de Rossini y quizá la más innovadora. Stendhal definió *L'italiana in Algeri* como “la perfección del género *buffo*”<sup>154</sup> al disponer un equilibrio entre lo sentimental (*Languir per una bella*), lo cómico (*Ai capricci della sorte*) y lo serio (*Pensa alla patria*).

Reconocemos que Giuliani secundó la definición de Stendhal al seleccionar estos tres movimientos para conformar la parte central de *La Rossiniana no. 1 op. 119*. Si nos remitimos a la aseveración de Trias (“lo serio y lo *buffo* se radicalizan al juntarse en explosivo sintagma...”) asumiendo todo el trabajo desarrollado en este capítulo, entonces no nos queda más que corroborar este marco teórico a través de esta propuesta interpretativa *desterritorializante*.

*Languir per una bella* (Suspirar por una bella muchacha) es el título de esta cavatina cantada por el joven italiano Lindoro, quien siendo el esclavo del Bey<sup>155</sup> Mustafá, se lamenta de la separación de su amada Isabel:

<sup>154</sup> Pablo L. Rodríguez, Programa de mano, “L’italiana in Algeri”, Teatro Real, Madrid 2009, pp. 4.

<sup>155</sup> Gobernador del imperio turco.

Languir per una bella  
E star lontano da quella,  
E' il più crudel tormento,  
Che provar possa un cor.  
Forse verrà il momento;  
Ma non lo spero ancor.  
Contenta quest'alma  
In mezzo alle pene  
Sol trova la calma  
Pensando al suo bene,  
Che sempre costante  
Si serba in amor

Suspirar por una bella muchacha  
y estar alejado de ella  
es el más cruel tormento  
que puede sufrir un corazón.  
Quizás llegue el instante;  
pero no puedo esperarlo aún.  
Mi corazón está contento  
en medio de su desgracia,  
sólo encuentra paz  
pensando en su amada,  
que se mantiene leal  
y eternamente enamorada.

Tras la recreación musical de la angustia de Desdemona, Giuliani contrasta radicalmente: *Andante grazioso*. La interpretación de la cavatina cantada por el tenor uruguayo Edgardo Rocha<sup>156</sup>, es el punto de referencia para mi recreación guitarrística ideal.

El pizzicato de las cuerdas emulado por el *stacatto* producido por el pulgar de la mano derecha contrasta, en términos de articulación, con la melodía *legato* de Edgardo Rocha, asemejado guitarrísticamente en primera posición (c. 1-4. Ver ejemplo en Figura 68).



Figura 68. Compás 1-2. Ediciones Artaria & Co.

<sup>156</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Kl1M6665T9A> (Consultado el 11 de abril de 2019).

Efectuando dos variaciones, Giuliani busca aligerar la situación del enamorado Lindoro.

En la primera variación, el aligeramiento corre a cargo de retardos, y *acciacaturas*; la influencia operística de Giuliani tiene notoriedad en esta variación (c.5-17. Ver ejemplo en Figura 69).



Figura 69. Compás 5-7. Ediciones Artaria & Co.

La segunda variación elabora arpeggios idiomáticamente guitarrísticos con sorprendente creatividad evidenciada por la disposición de inversiones de arpeggios que visibilizan (o mejor dicho: sonorizan) la melodía (c.18-34. Ver ejemplo en Figura 70).



Figura 70. Compás 18-21. Ediciones Artaria & Co.

De la inventiva de Giuliani, un puente en *crescendo* modulante a la menor (c.35-52), conecta con la parte cómica o *buffa* de esta *Rossiniana*: *Ai capricci della sorte*.

### 3.5.4. Maestoso

A	B	A'	Coda
1-11	12-32	32-44	44-47
Mezzosoprano, tenor, contrabajo, cellos, flauta			
Reconciliación, inseguridad, persuasión.			

Figura 71. Estructura, afecto e instrumentación de Maestoso.

Isabel (amada de Lindoro) y Taddeo (celoso e impertinente amante no correspondido de Isabelle) son los personajes que interpretan el dueto *Ai capricci della sorte* (A los caprichos de la fortuna). Siendo capturados por los corsarios del bey Mustafá, Isabel será casada con el bey y Taddeo encarcelado. Tras saber del infortunio y separación de este, Isabel presenta astutamente a Taddeo como su tío para evitarle encarcelamiento; con notoria impertinencia, los celos de Taddeo provocan una airada y divertida discusión con la hermosa joven:

ISABELLA

Ai capricci della sorte

lo so far l'indifferente.

Ma un geloso impertinente

lo son stanca di soffrir.

TADDEO

Ho più flemma, e più prudenza

Di qualunque innamorato.

Ma comprendo dal passato

Tutto quel che può avvenir.

ISABELLA

Sciocco amante è un gran supplizio.

TADDEO

Donna scaltra è un precipizio.

ISABELLA

Meglio un Turco che un briccone.

TADDEO

Meglio il fiasco che il lampione.

ISABELLA

Vanne al diavolo in malora!

Più non vo' con te garrir.

TADDEO

Buona notte; sì... Signora.

Ho finito d'impazzir.

ISABELLA

**(CONTINUA)**

ISABEL

A los caprichos de la fortuna

puedo permanecer indiferente,

pero estoy cansada de soportar

a un celoso admirador.

TADDEO

Tengo más paciencia y más prudencia

que cualquier otro enamorado.

Pero he aprendido del pasado

las cosas que pueden suceder.

ISABEL

Un amante estúpido es un gran suplicio.

TADDEO

Una mujer astuta es como un precipicio.

ISABEL

Prefiero un turco a un granuja.

TADDEO

Prefiero fracasar que hacer de carabina.

ISABEL

¡Idos al diablo, en mala hora!

No quiero seguir peleando con vos.

TADDEO

Buenas noches, sí... señora,

he dejado de padecer.

ISABEL

**(CONTINUA)**

(Fra sè)

Ma in man de' barbari...senza un amico

Come dirigermi?...Che brutto intrico!

Che ho da risolvere? Che deggio far?

Che ho da risolvere? Che brutto affar!

TADDEO

(Fra sè)

Ma se al lavoro poi mi si mena...

Come resistere, se ho poca schiena?

ISABELLA E TADDEO

(Fra sè)

Che ho da risolvere? Che deggio far?

**(CONTINUA)**

TADDEO

Donna Isabella?...

ISABELLA

Messer Taddeo...

TADDEO

(Fra sè)

La furia or placasi.

ISABELLA

(Fra sè)

Ride il babbeo.

TADDEO

Staremo in collera?

ISABELLA

Che ve ne par?

ISABELLA E TADDEO

Ah, no: per sempre uniti,

Senza sospetti e liti,

Con gran piacere, ben mio,

Sarem nipote e zio,

E ognun lo crederà.

TADDEO

Ma quel Bey, Signora,

**(CONTINUA)**

(para sí)

Pero en manos de salvajes... sin un amigo,

¿cómo lo pasaré? ¡Qué situación tan desagradable!

¿Qué debo hacer? ¿Cómo actuar?

¿Qué debo hacer? ¡Qué asunto tan desagradable!

TADDEO

(para sí)

Pero si me obligan a trabajar...

¿cómo resistiré, débil como soy!

ISABEL Y TADDEO

(para sí)

¿Qué debo hacer? ¿Cómo actuar?

**(CONTINUA)**

TADDEO

¿Doña Isabel?

ISABEL

Señor Tadeo...

TADDEO

(para sí)

Ya se está tranquilizando.

ISABEL

(para sí)

El idiota ríe.

TADDEO

¿Aún estamos enfadados?

ISABEL

¿Qué os parece?

ISABEL Y TADDEO

¡Ah! No: siempre unidos,

sin suspicacias ni riñas,

con gran placer, mi bien,

seremos sobrina y tío,

y todos lo creerán.

TADDEO

Pero el Bey, señora,

**(CONTINUA)**



Un gran pensier mi dà.

ISABELLA

Non ci pensar per ora.

Sarà quel che sarà.

me da mucho que pensar.

ISABEL

No penséis por ahora.

lo que deba ser, será.

La interpretación vocal considerada para nuestra recreación ideal guitarrística corre a cargo de Cecilia Bartoli y Alessandro Corbelli<sup>157</sup>. Del recuadro anterior, hemos subrayado el contenido literario de la melodía empleada por Giuliani para este *Maestoso*.

La nota pedal propuesta por cornos y secundada por contrabajos y cellos, la emulamos guitarrísticamente con articulación de *portato* y *stacatto* efectuado por pulgar de la mano derecha. Por otra parte, tenor y mezzosoprano cobijados por cuerdas y flautas, desarrollan un brillante y animado fraseo por agrupaciones de 5 notas. (c. 1-5. Ver Figura 72). A continuación, aludiendo al mote de Rossini (*Monsieur crescendo*), Giualini nos lleva de *piano* a *forte*, y de tercera posición a doceava posición (c. 6-11).



Figura 72. Compás 1-5. Ediciones Artaria & Co.

Tras el coro reconciliador, las inseguridades del incomodo e indeseable amante son expuestas (*Ma quel Bey, Signora...*). Con un registro y tímbrica contrastante en *sforzando* más cierta libertad agógica, el ridículo y pesado personaje de Taddeo es emulado por Giuliani (c. 12-16). Isabel aligera la situación con persuasiva retórica musical (*Non ci pensar per ora...*); el ingenioso juego de articulación y fraseo reflejan a una astuta Isabel a través de la guitarra (c. 18-31. Ver

<sup>157</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pnqiap6M6fg> (Consultado el 11 de abril de 2019).

ejemplo en Figura 73) que logra disipar las inseguridades de un Taddeo ahora convencido de la treta (c. 32-47).

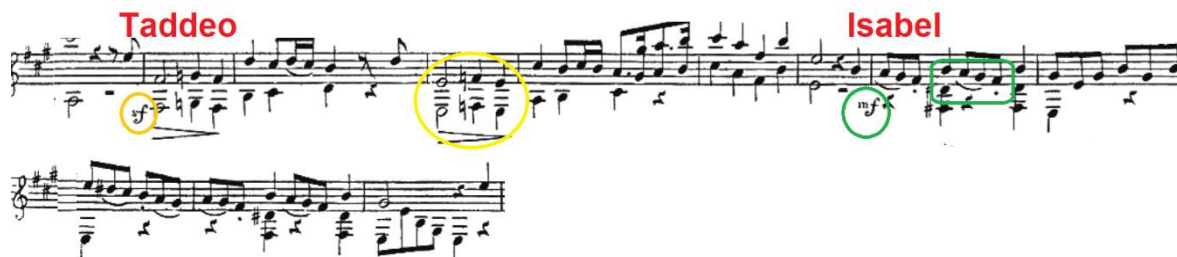


Figura 73. Compás 18-22. Ediciones Artaria & Co

### 3.5.5. Moderato.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A' + Var.</b>	<b>C</b>	<b>Coda</b>
1-9	9-14	15-35	35-52	52-69
Mezzosoprano, coro, cuerdas.				
Esperanza, valor.				

Figura 74. Estructura, afecto e instrumentación de Moderato.

De la primera escena del segundo acto de *L'italiana in Algeri*, Giuliani extrae *Pensa alla patria*. Esta aria solemne conjuga lo “serio” para concretar el equilibrio perfecto tripartito del género buffo (sentimental-cómico-serio) que ya anunciaba Stendhal.

El personaje Isabel canta *Pensa allá patria* (Piensa en la patria) a los esclavos italianos para apelar a sus sentimientos patrióticos y así persuadirlos a ser cómplices de la fuga planeada por Lindoro e Isabel. Un cobarde y desubicado Taddeo escucha creyendo que Isabel hace todo esto por él:

CORO DI SCHIAVI ITALIANI

Pronti abbiamo e ferri e mani

Per fuggir con voi di qua,

Quanto vaglian gl'Italiani

Al cimento si vedrà.

(CONTINUA)

CORO DE ESCLAVOS ITALIANOS

Estamos dispuestos con las armas en las manos

para escaparnos de aquí con vos.

¡Veréis cuánto valen los italianos

cuando se les prueba!

(CONTINUA)

ISABELLA

Amici, in ogni evento

M'affido a voi. Ma già fra poco io spero,

Senza rischio e contesa,

Di trarre a fin la meditata impresa.

Perchè ridi, Taddeo? Può darsi ancora

Ch'io mi rida di te.

(a Lindoro)

Tu impallidisci,

Schiavo gentil? Ah! Se pietà di desta

Il mio periglio, il mio tenero amor,

Se parlano al tuo core

Patria, dovere e onore, dagli altri apprendi

A mostrarti Italiano; e alle vicende

Della volubil sorte

Una donna t'insegna ad esser forte.

Pensa alla patria, e intrepido

Il tuo dover adempi:

Vedi per tutta Italia

Rinascere gli esempi

D'ardir e di valor.

(a Taddeo)

Sciocco! Tu ridi ancora?

Vanne, mi fai dispetto.

(a Lindoro)

Caro, ti parli in petto

Amore, dovere, onor,

Amici in ogni evento...

CORO

Andiam. Di noi ti fida.

ISABELLA

Vicino è già il momento...

CORO

Dove ti par ci guida.

ISABELLA

(CONTINUA)

ISABEL

Amigos, en estos momentos

confío en vosotros. Pero espero que muy pronto

se lleven a cabo nuestros planes

sin riesgo ni peleas.

¿De qué os reís, Tadeo? Puede ser

que todavía me ría yo de vos.

(a Lindoro)

¿Palideces,

gentil esclavo? ¡Ah! Si piedad despierta en ti

el peligro que corro, tierno amor mío,

si algo significan para ti

la patria, el deber y el honor, aprende de los demás

a mostrarte italiano y ante los avatares

del voluble destino

deja que una mujer te enseñe a ser fuerte.

Piensa en la patria, e intrépido

cumple con tu deber:

que toda Italia vea

renacer los ejemplos

de coraje y de valor.

(a Tadeo)

¡Necio! ¿Sigues riéndote?

Vete, me irritas.

(a Lindoro)

Querido, deja que tu corazón hable

de amor, deber, honor.

Amigos, pase lo que pase..

CORO

Vamos. Confíad en nosotros.

ISABEL

El momento se acerca...

CORO

Iremos donde vos digáis.

ISABEL

(CONTINUA)

Se poi va male il gioco...

CORO

L'ardir trionferà.

ISABELLA

Qual piacer! Fra pochi istanti

Rivedrem le patrie arene.

(Fra sè)

Nel periglio del mio bene

Coraggiosa amor mi fa.

CORO

Quanto vaglian gl'Italiani

Al cimento si vedrà.

Si las cosas salen mal...

CORO

El valor triunfará.

ISABEL

¡Qué alegría! Dentro de poco

veremos de nuevo las costas de nuestro país.

(para sí)

El peligro que amenaza a mi amado

inspira valentía a mi amor.

CORO

¡Veréis cuánto valen los italianos

cuando se les prueba!

La versión de la mezzosoprano Cecilia Bartoli interpretando Isabel bajo la dirección del francés Jean-Christophe Spinosi<sup>158</sup> posee el entendimiento y desarrollo virtuosístico-orquestal del lenguaje rossiniano; asumimos esta versión como paradigma.

De nueva cuenta, hemos subrayado el contenido literario de la melodía empleada por Giuliani para este *Moderato*.

El acompañamiento orquestal comienza con violas realizando un bajo de Alberti de impecable *legato*. Posteriormente, Isabel toma protagonismo con una *dolce* melodía de factura *belcantística*: “Caro, ti parli in petto...” (c. 1-8. Ver ejemplo en Figura 75).



Figura 75. Compás 2-5. Ediciones Artaria & Co

<sup>158</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ydJfQZyIF1Q> (Consultado el 11 de abril de 2019).

El entusiasmo de los esclavos por la libertad arremete contrastando agógica, dinámica, articulación y tímbrica. De esta forma, disipan toda incertidumbre para persuadir que el valor triunfará: *L'ardir trionferà* (c. 9-14. Ver Figura 76).

**Esclavos**  
*piu mosso*

The image shows a musical score for the vocal part of the 'Esclavos' chorus. The title 'Esclavos' is written in red above the staff. The tempo marking 'piu mosso' is written in red above the first measure. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. There are two dynamic markings circled in yellow: 'mf' (mezzo-forte) under the first measure and 'f' (forte) under the eighth measure. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Figura 76. Compás 9-14. Ediciones Artaria & Co

La esperanzadora respuesta de los esclavos crea añoranza por el retorno a su patria e incrementa la determinación de Isabel. Guitarrísticamente se recrea esta escena con un *ritornello* al *Tempo 1°* para desarrollar la melodía belcantística expuesta por Isabel. (c. 15-27).

Un entendido y virtuoso Giuliani transmuta el ánimo esperanzador y entusiasta con frases melódicas de gran longitud llenas de articulaciones, notas de paso, retardos, achacaturas y pasajes escalísticos (c.28-39) que emulan el esplendor del *bel canto* cosechado en la excepcionalmente compleja aria originaria para mezzosoprano.

Tras el extenuante desarrollo melódico del júbilo de Isabel, el coro de esclavos presenta una última sección vocal de este *Moderato* de nuestra *Rossiniana*. Con el habitual *crescendo* rossiniano construido a partir de la repetición de una misma secuencia de patrones melódicos, Giuliani añade tensión con figuras rítmicas de dieciseisavos en el acompañamiento (c. 35-52).

El *crescendo* rossiniano empleado por Giuliani desemboca en una eufórica *coda* instrumental comandada por la artillería pesada de contrabajos y trombones personificados guitarrísticamente en *sforzando* utilizando su registro más grave. (c. 52-58. Ver Figura 77).



Figura 77. Compás 52-58. Ediciones Artaria & Co

Giuliani disuelve la euforia provocada (c. 59-64), y como si nada hubiera pasado, un tímido puente melódico es desarrollada (c.65.68) para dar paso a un *Allegro vivace*.

### 3.5.6. Allegro vivace

<b>A</b>	<b>Ritornello</b>	<b>Coda</b>
1-26	27-51	52-62
Soprano, bajo, cuerdas, clarinete, trompeta		
Alegría		

Figura 78. Estructura, afecto e instrumentación de *Allegro vivace*

De la séptima escena del primer acto de Armida pertenece este dueto titulado Cara/Caro, per te quest'anima (Querida/Querido mi alma te ama). Rinaldo y Armida son los personajes que protagonizan esta declaración amorosa:

ARMIDA, RINALDO

Cara/Caro, per te quest'anima

Prova soavi palpiti,

Ch'io esprimere non so.

ARMIDA, RINALDO

Querida/Querido

mi alma te ama y experimenta un dulce palpar

que no sabe expresar.

A pesar de la inusual representación de esta ópera, existe una grabación a cargo de la legendaria Maria Callas como Armida y Francesco Albanese como Rinaldo bajo la dirección de Tullio Serafin<sup>159</sup>.

Como mencionamos en nuestra descripción del *Tempo*, la indicación de velocidad también sugiere carácter. Para poder avivar el carácter de este *Allegro*, proponemos de manera general lo siguiente. En el primer tema una articulación de *portato* en cuartos, *stacatos* en octavos y dieciseisavos fraseados anacrúsicamente (c.4-12, c. 14-20. Ver ejemplo en Figura 79). Respecto el segundo tema, es importante contrastar dando énfasis en los contratiempos y las caídas anacrúsicas de octavos buscando un *legato* (c. 52-62. Ver ejemplo en Figura 80).



Figura 79. Compás 3.5. Ediciones Artaria & Co



Figura 80. Compás 52-54. Ediciones Artaria & Co

El carácter *vivace* se establece con una escala diatónica descendente octavada que desemboca en el acompañamiento *ostinato* de *pizzicato* para dar paso a la voz tenor que personifica a Rinaldo (c. 1-10). Posteriormente, el clarinete toma la última semi frase expuesta por Rinaldo (c. 11-12) para entrelazarse con el

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=amORXWj6N0o> (Consultado el 11 de abril de 2019)

canto de Armida (c. 13-20). A continuación, se teje un puente instrumental de clarinetes, trompetas y cuerdas (c. 21-26).

El puente instrumental mencionado engancha con una reexposición de insignificantes variables (c. 27-51).

Giuliani recrea la vivacidad del segundo tema del dueto originario con un soporte de intervalos de sextas y con la inversión ascendente de dicho intervalo (c.52.54. Ver Figura 50). La repetición de este segundo tema es entrelazado con una progresión armónica cadencial (c. 55-57).

### 3.5.6.1. Finale.

<b>A + Ritornello</b>		<b>Puente</b>	<b>B</b>	<b>Coda</b>
1-10	11-19	20-26	27-37	38-58

Figura 81. Estructura de Finale

Hemos llegado al final de *La Rossiniana*. La travesía musical ha aligerado las arias, cavatina, y dúos rossinianos a través del peso específico del imaginario musical de Giuliani, y de la forma y volumen de la guitarra.

Así como la *Introduzione*, este *Finale* es creación originaria de Giuliani. Pero a diferencia de la prioritaria emulación orquestal, el *Finale* antepone el lenguaje idiomático guitarrístico para descargar virtuosísticamente la enorme cantidad de tensión generada en nuestra travesía musical.



*Monsieur crescendo* es aludido con un pasaje de *piano súbito a forte* (c.1-2. Ver Figura 82). La capacidad idiomática para tocar un arpeggio sin séptima en fundamental y sus dos inversiones correspondientes, genera movimiento a una sencilla melodía de cuartos en la voz superior (c. 3-7. Ver Figura 82). La tensión/distensión de la oscilación melódica de una segunda menor (c. 8. Ver Figura 82), y el recorrido diatónico por terceras (c. 9-10. Ver Figura 82), engancha la reexposición de esta primera sección del *Finale* (c. 14-20).

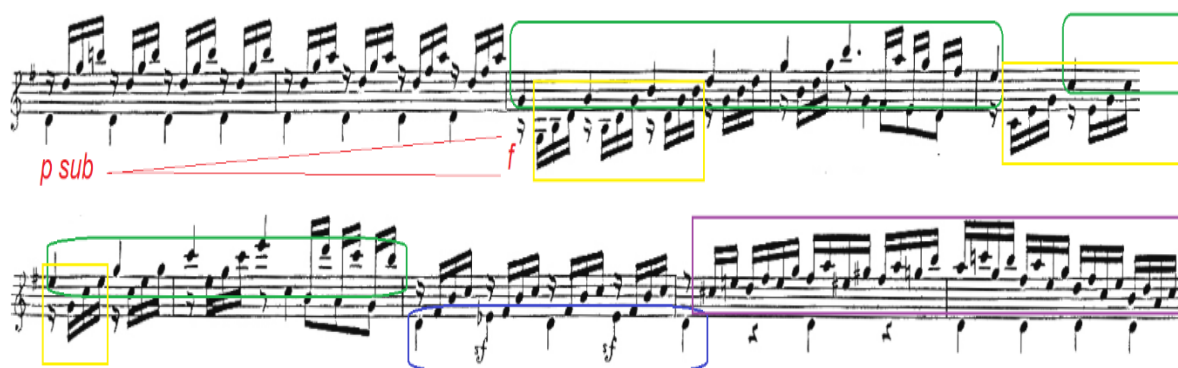


Figura 82. Compás 1-10. Ediciones Artaria & Co

Una melodía en el bajo que exige distinción entre los dieciseisavos que le acompañan conectan con una escala cromática de octavas (c. 20-26).

La segunda sección del *Finale* es planteado por un bajo que por movimiento cromático ascendente modifica la cualidad del acorde (c. 27-29). Ahora, un recorrido cromático ascendente nos lleva hasta la décima posición para desencadenar una melodía diatónica ascendente en *fortísimo* que culmina con un sol (c.34) que es octavado descendentemente para ahora descender cromáticamente (c.35); un vaivén de emociones.

Una brillante *Coda* sintetiza un habitual final rossiniano. Empleando la riqueza sonora de los intervallos de octavas y decenas, tras una cadencia auténtica perfecta, Giuliani lleva la guitarra a su límite sonoro. No obstante, el mentado contraste debe estar presente en el estrecho rango de intenciones y dinámica entre *forte* y *sforzando*. (c. 37-50). Siguiendo la estética *rossiniana*, los juegos dinámicos contrastantes y tímbricos deben ser *quasi súbitos* (c. 49-54. Ver ejemplo en Figura 83) para preparar un último *accelerando* y *molto crescendo* (c.55-58. Ver Figura 83) con la intención de extender mi extenuación física<sup>160</sup> y emocional al público, el cual, si la recreación musical ha sido *desterritorializante*, puede generar el éxtasis propio de la *desterritorialización*.



Figura 83. Compás 49-50. Compás 55-58. Ediciones Artaria & Co.

<sup>160</sup> Quisiera aclarar que la extenuación física no necesariamente debe ser un factor negativo. Puede ser positiva como respuesta humana a una recreación musical abordada con la necesaria preparación y condición física para evitar el desmoramiento en el devenir de la música. En este caso es positivo porque es algo natural y sincero; en consecuencia, posible de generar empatía.

## Winter Impressions. Evocaciones sonoras invernales.

### 4. Sérgio Assad.

En esta breve biografía, buscamos persuadir al lector la importancia musical que tiene Sérgio Assad. Considerando su obra como compositor y arreglista, más su carrera de intérprete actualmente activa, sostenemos que Sérgio es el guitarrista-compositor más relevante en nuestro hogar.

Nacido el 26 de diciembre de 1952 en la ciudad de Mococa, São Paulo, Sérgio Simão Assad creció en un entorno musical familiar que propició su aprehensión de la música popular brasileña. Tras aprender las primeras secuencias de acordes enseñadas por su tío, Sérgio pudo acompañar el canto de su madre. Posteriormente, al lado de su hermano menor llamado Odair, aprendieron la armonía de algunos chorinhos<sup>161</sup> enseñados por su padre, quién era un músico amateur que tocaba la mandolina y guitarra como *seresteiro* (músico de serenatas).<sup>162</sup>

Anteponiendo la formación educativa-musical de los hijos, la familia decide mudarse a Rio de Janeiro. En 1969, Sérgio y Odair estudian de manera regular con Monina Távora por siete años. Las buenas relaciones de esta insigne guitarrista argentina con la sociedad de Rio de Janeiro, propiciaron las primeras incursiones profesionales de Sérgio y Odair. A través de Távora, el dúo guitarrístico formado por Sérgio y Odair, comenzó a ser invitado a las principales salas de concierto, así como programas radiofónicos y televisivos.<sup>163</sup>

Las inquietudes de Sérgio por componer y hacer arreglos musicales lo llevaron en 1973 a la Escuela Nacional de Música de Rio de Janeiro. No obstante, al no identificar sus raíces musicales predominantemente tonales con el lenguaje

---

<sup>161</sup> Nombre popular para nombrar el choro, que es un género musical brasileño virtuosístico e improvisatorio.

<sup>162</sup> João Paulo Figueirôa, "An annotated Bibliography of Works by the Brazilian Composer Sérgio Assad", tesis de doctorado en música, Universidad del Estado de Florida, USA, pp. 29

<sup>163</sup> João Paulo Figueirôa, op. Cit., pp. 33

dodecafónico hegemónico en EMUFRJ, Sérgio lleva a la par clases privadas de composición con Esther Scliar entre 1978 y 1980, donde empieza a definir su lenguaje de arreglista y compositor por influencias musicales como Radamés Gnatalli y Astor Piazzolla.<sup>164</sup>

Las actividades como arreglista y sus labores interpretativas con el entonces localmente afamado dúo Assad (conformado por él y su hermano Odair), encuentran proyección y reconocimiento internacional por dos acontecimientos importantes:

El primero ocurre en Bratislava año 1979 al ser laureados como el “Rostro de los jóvenes intérpretes”. Tal reconocimiento marcó el inicio de una carrera concertista en Europa que paulatinamente se extendió a todo el mundo. Cabe mencionar que, a finales de 1980, el dúo Assad fue tan demandado en USA y Europa que decidieron emigrar de Brasil; actualmente son el dúo guitarrístico más solicitado en el mundo.<sup>165</sup>

El segundo acontecimiento importante tiene lugar en Paris año 1983. Después de un concierto de Piazzolla, se celebra una fiesta donde el dúo Assad interpreta arreglos de música de Astor elaborados por Sérgio. La impresión de Piazzolla al escucharlos le motiva a escribirles *Tango Suite*. Gracias a su interpretación de *Tango Suite*, los hermanos Assad se consolidan como la referencia por excelencia de dúos guitarrísticos. Han grabado más de 30 discos y recibido numerosos premios incluyendo 3 *grammies*.<sup>166</sup>

Consolidada su carrera como interprete/arreglista con proyección internacional, Sérgio publica en 1984 su primera partitura<sup>167</sup>, dando inicio a su prolífica profesión composicional con más de 40 obras en el hogar.<sup>168</sup> Su catálogo

---

<sup>164</sup> João Paulo Figueirôa, op. Cit., pp. 35

<sup>165</sup> João Paulo Figueirôa, op. Cit., pp. 39

<sup>166</sup> Armin Abdihodžić, “Derivation of the thematic material and intervallic gestures from the main theme in fantasia carioca by Sérgio Assad”, tesis de doctorado en música, Universidad del Norte de Texas, USA, pp. 10

<sup>167</sup> Três Cenas Brasileiras (Editions Henry Lemoine).

<sup>168</sup> Ibid.

abarca obras para guitarra sola, duetos, cuartetos y diferentes dotaciones instrumentales camerísticas.

Respecto su experiencia pedagógica, Sérgio alude al método de Monina Távora apelando a la intuición musical y a la flexibilidad adquirida para generar espontaneidad en la interpretación.<sup>169</sup> João Paulo Figueirôa, en su valiosa y referencial tesis doctoral, nos comenta lo siguiente:

Como profesor, Assad ha impartido clases magistrales en conservatorios y universidades en los Estados Unidos, Europa, Latinoamérica, Japón y Australia. En 1994 y 1995, Assad impartió clases de guitarra en el Conservatorio Real de Bruselas, y en 1996, en el Conservatorio Real de Mons, Bélgica. Después de eso, debido al largo programa de giras, Assad enseñó solo una década más tarde durante el período de dos años, de 2004 a 2006, en la Universidad Roosevelt de Chicago. Recientemente fue nombrado para enseñar en el Conservatorio de San Francisco, California.<sup>170</sup>

#### 4.2. Imágenes de un invierno europeo generadas por Sérgio Assad.

Antes de adentrarnos al análisis musical de *Winter Impressions*, existe un trasfondo insoslayable de abordar.

La mayoría de la información que abordaremos al respecto, ha sido proporcionada personalmente por la mujer a quién fue dedicada esta obra: Andrea Förderreuther<sup>171</sup>; imprescindible y paradigmática guitarrista por interpretar, adaptar

---

<sup>169</sup> Véase entrevista a Sérgio Assad por Benjamin Verdey en: “*Guitar Talks with Benjamin Verdey*”, New York, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=p2XEtVTi6Ds> (Consultado el 17 de enero de 2019).

<sup>170</sup> João Paulo Figueirôa, op. Cit., pp. 39

<sup>171</sup> Andrea Förderreuther estudió en los conservatorios de *Karlsruhe* y *Stuttgart* antes de su perfeccionamiento guitarrístico durante un año en España con el célebre guitarrista y maestro José Tomás. Posteriormente, en la Universidad de Tucson, Arizona obtuvo una Maestría en Música y laboró como profesora auxiliar. Andrea dedica la mayor parte de sus energías a la música de cámara y al acompañamiento de cantantes. Por otra parte, ha tenido éxito como solista en Europa, Asia y los Estados Unidos realizando numerosas grabaciones para radio, televisión y CD. En 2006, se desempeñó como embajadora cultural del estado de *Baden-Wurtemberg* como parte de un programa de intercambio cultural alemán / canadiense. Andrea participa regularmente con importantes orquestas alemanas como la Sinfónica de Radio de Stuttgart, Sinfónica de Bamberg y *Staatskapelle*, Dresden. La fundadora de *TrioConBrio*, hace los arreglos y las transcripciones para el conjunto, y como investigadora comprometida con las fuentes musicológicas ha producido ediciones para *Doblinger* y *Editions Orphée*. Como docente, ha impartido clases en el Conservatorio de Karlsruhe desde 2004.

y comisionar obras para la dotación instrumental de *Winter Impressions*. Debido a su apoyo y confianza, es ineludible reconocer y agradecer a la imprescindible Andrea Förderreuther.

Como se mencionó anteriormente, Sérgio emigró de Brasil llevando consigo sus raíces musicales. Los éxitos y reconocimientos alcanzados en el extranjero prolongaron su regular estadía en Europa por más de dos décadas. No obstante, el frío europeo invernal de 1995 embistió a Sérgio con una dolorosa pérdida personal...

En esta difícil época, Sérgio compone *Winter Impressions*. Al respecto, nos habla João Paulo Figueirôa:

Esta pieza fue encargada por TríoConBrío. *Winter Impressions* representa diferentes momentos del clima invernal. Fue compuesta en un momento de profunda tristeza ...

... Assad afirma que el invierno de ese año en Bélgica, donde solía vivir, fue extremadamente frío.<sup>172</sup>

Por otra parte, Förderreuther nos proporciona la siguiente información:

Estoy feliz de compartirti información de *Winter Impressions*. Ya conocía a Sérgio desde hace años cuando le pedí que escribiera música para nosotros. Él sabía mi desempeño interpretativo porque tomaba clases privadas con Sérgio mientras él vivía en París.

Pude obtener una subvención para la comisión, de este modo *Winter Impressions* fue la primera composición comisionada para Sérgio. Muchas le secundaron, como bien sabes...

---

Véase: “*The Musicians*” en TríoConBrío (website) <http://www.trioconbrio.eu/trioconbrio-l-english/the-musicians/> (Consultado el 1 de diciembre de 2018).

<sup>172</sup> João Paulo Figueirôa, op. Cit., pp. 66

Vivía en París ... [Posteriormente] ... Se mudó a Bruselas en ese momento y se quedó con la familia de Odair durante los primeros años. Esos fueron años oscuros y esta oscuridad se muestra en la pieza.<sup>173</sup>

#### 4.2.1. Análisis musical.

La tesis doctoral de João Paulo Figueirôa Da Cruz ha emprendido el camino musicológico para conocer y analizar la obra composicional integral de Sérgio Assad. Nuestro análisis contempla cuatro aspectos musicales que Figueirôa examina de manera integral en el peculiar estilo composicional de Sérgio. Sirva de preámbulo las siguientes observaciones generales:

- Melodía:

El tratamiento melódico en *Winter Impressions* emplea movimiento retrogrado, aumentación rítmica y escalas modales. Algunas líneas melódicas son presentadas en el registro más grave de la guitarra; característica inusual en la literatura guitarrística. Por otra parte, sus *ostinatos* poseen una riqueza melódica empleada en diferentes registros e instrumentos. Finalmente, la densidad en sus texturas polifónicas, presentan en cada línea melódica articulaciones y fraseo independiente.

- Percutir distintas partes de la guitarra:

En el primer movimiento Sérgio emplea la percusión de cuerdas y puente de distintas maneras.

- Rítmica:

Independientemente del empleo de un ritmo típico brasileño, *Winter Impressions* es predominantemente rítmico. Tanto en la rítmica independiente de las líneas melódicas que componen las secciones polifónicas, hasta en la célula motívica con una rítmica sofisticada.

---

<sup>173</sup> Comunicación personal vía Gmail realizada el sábado 20 de octubre de 2018.

- Forma:

Las secciones que comprenden cada movimiento de *Winter Impressions* poseen un manejo adecuado del contraste que genera sensación de continuidad. Respecto al final del primer y tercer movimiento, podemos apreciar una progresiva construcción de tensión/distensión que desemboca en enérgicos desenlaces.

#### 4.2.1.1. The Frozen Garden.

A		B						A'		
1-80		81-146						146-226		
Int. + a		b		a	b	c	d	Ritornello + Coda		
1-19	20-52	52-80		81-92	92-101	102-121	122-135	136-146	146-203	203-226

Figura 84. Estructura de *The Frozen Garden*

#### A.

En compás de cinco octavos, la guitarra presenta un *ostinato* rítmico-melódico en frase de 3 compases con una explícita articulación (c. 1-6. Ver Figura 85). Entonces, la flauta y la viola introducen un motivo rítmico-melódico que entretejen complementariamente (c.7-18).

The image shows a musical score for guitar in 5/8 time. The first staff contains measures 1 through 6. A red box highlights measures 1-3, and another red box highlights measures 4-6. The first measure has a fingering '1 (0)' and the second measure has a fingering '4 (0) 1'. The dynamic marking 'mp' is present below the staff. The second staff shows measure 6 with a red box highlighting it.

Figura 85. Compás 1-6. Ediciones Henry Lemoine.



Posteriormente, la textura sonora se amplía con una polifonía predominantemente rítmica. En esta parte, el *ostinato* persevera con una variación métrica, sentando así la base rítmica que guía un contrapunto de tres voces. En dicho contrapunto, se evidencia la ampliación del registro sonoro si observamos/escuchamos las tres octavas de distancia entre el bajo y la voz soprano, interpretadas por guitarra y flauta respectivamente. La voz que lleva la viola posee un fraseo, articulación y rítmica independiente (c.19-33).

Tras una escala propuesta por la flauta, y secundada por la viola en una tercera descendente (c. 32-33), Assad delega protagonismo a la flauta (*en dehors*) con dos frases melódicas en *mezzoforte* (c. 34-39). Cede el protagonismo a la viola y la melodía que lleva la guitarra: *mélodie en dehors* (c.40-45. Ver Figura 86).

Figura 86. Compás 40-45. Ediciones Henry Lemoine.

La aparente ausencia de protagonismo (c. 46-50), nos conduce a una enérgica escala ascendente (c.51) que desemboca a nuestro primer forte, y a nuestro primer pasaje en tutti. Este pasaje exige una homogeneización instrumental de quirúrgica conducción dinámica para lograr un *quasi niente* (c. 52-59); de esta forma se genera un explosivo *molto crescendo* (c.60).

Consecuentemente, súbitas dinámicas *fortepiano* dramatizan este pasaje percusivo de técnica extendida elaborado por la guitarra (c.61-66. Ver Figura 87). Posteriormente, dicho instrumento continua su protagonismo con un motivo rítmico-melódico (c.67-75). En ambos pasajes, viola y flauta efectúan un acompañamiento de articulación y rítmica homogénea.

Figura 87. Compás 61-66. Ediciones Henry Lemoine.

Concluye la sección A con un *molto crescendo* en *tutti* compuesto por progresión de escalas de tonos completos, armonía cromática, y una nota pedal en el registro más grave de la guitarra (c. 76-80).

## B.

Con un tiempo más libre y *poco agitato*, llegamos a la sección contrastante. La viola presenta un motivo melódico *cuartal*<sup>174</sup> al que responden armónicamente guitarra y flauta (c.81-82. Ver Figura 88). Ulteriormente, con un *precipitando* rítmico y escalístico, viola y flauta desarrollan el motivo melódico *cuartal* (c. 83-91) hasta converger un *molto espressivo* evocado sutilmente por la flauta; en este pasaje, la guitarra imprime movimiento *poco agitato* además de una armonía *cuartal* y un contrapunto por aumentación (c. 92-97).

Figura 88. Compás 81-82. Ediciones Henry Lemoine.

<sup>174</sup> Dr. Rubín Justin Henry, *Quartal Harmony* <https://vdocuments.mx/quartal-harmony.html> (Consultado el 31/10/2018)

El pasaje más sutil de *The Frozen Garden* es confeccionado por una línea melódica sincopada de armónicos artificiales que se encuentra cobijada armónicamente por el bajo (c. 98-101. Ver Figura 89).

Figura 89. Compás 98-101. Ediciones Henry Lemoine

Con un *molto agitato*, continúa la sección y continua el ritmo sincopado; mas ahora acompaña una nueva línea melódica propuesta por la flauta. Posteriormente, la viola desarrolla la línea melódica y la guitarra la acompaña con una polifonía de dos voces; este pasaje polifónico alcanza su mayor densidad al reincorporarse la flauta, añadiendo así una cuarta voz (c. 102-119).

El *molto agitato* culmina con un *rallentando e diminuendo* que desemboca en un tenso y límpido silencio de octavo (c. 120-122)

Con este preámbulo, la guitarra retoma el motivo melódico *cuartal* presentado por la viola; más el carácter *ad libitum* es modificado por *como una cadenza* (c.122-127). El *agitato* de *como una cadenza*, es imitado por viola y ulteriormente flauta (c. 128-131).

Un *calmo* en *tutti* nos conduce a un *niente* (c. 132-135) que origina un pasaje *reflexivo* en sol menor armónico (c. 136-139) generador de una célula motívica en *esitando*<sup>175</sup> oscilante en sensible y tónica (c.140-141. Ver Figura 60). Dicha célula motívica gesta un impulsivo *crescendo e accelerando poco a poco* comandado por la guitarra y secundado por flauta y viola (c. 142-145. Ver Figura 90).

<sup>175</sup> (it). Vacilante.

Fl. *cresc. e accel. poco a poco*

Alto *cresc. e accel. poco a poco*

Guit. *estando* *cresc. e accel. poco a poco*

Figura 90. Compás 140-145. Ediciones Henry Lemoine

A´.

Desembocando a un *ritornello* del *ostinato* rítmico-melódico inicial, la viola afianza el *tempo primo* para que en octavas, flauta y guitarra presenten un vehemente pasaje rítmico (c. 146-151). A continuación, la viola mantiene el *ostinato*, entretanto flauta y guitarra se bifurcan. Por un lado, la flauta *ritorna* integralmente el motivo rítmico-melódico primigenio que entretejía complementariamente con viola. Por otro lado, la guitarra golpea violenta y sonoramente la sexta cuerda con la falange del dedo pulgar derecho; esta técnica extendida, que asemeja el *thumbing* en el bajo eléctrico, personifica la línea melódica que protagoniza este pasaje (c. 152-163. Ver ejemplo en Figura 91).

Fl. *v*

Alto

Guit. \* ⑥

Figura 91. Compás 152-157. Ediciones Henry Lemoine.

Posteriormente, se presenta la reexposición sin alguna variación (c.164-200).

## CODA.

Fundado en el motivo sobrevenido por viola y flauta, la guitarra indica la *Coda* uniéndose a dicho motivo (c. 203-204). Enseguida, viola y flauta desarrollan un túnel sonoro de homogéneo dibujo melódico y rítmico acompañado por un complejo pasaje guitarrístico de armonía y bajo (c. 205-210. Ver Figura 92).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Alto, and Guitar (Guit.). The score is in 8/8 time and consists of six measures. The Flute and Alto parts are highlighted with a yellow box, showing a melodic line with eighth notes and rests. The Guitar part is highlighted with a blue box, showing a complex harmonic and bass line. Several chords in the guitar part are highlighted with red boxes. The score includes dynamic markings such as 'p subito' in the final measure of the Flute and Alto parts.

Figura 92. Compás 205-210. Ediciones Henry Lemoine.

La tensión del precedente pasaje nos ha conducido a una efímera distensión generada por un *piano subito* consolidado por viola y flauta mientras la guitarra en reposo limpia la saturación sonora (c. 210-213. Ver Figura 93).

Ampliado el rango sonoro por dinámica y textura sonora, la progresiva construcción de tensión se apuntala con un *crescendo e accelerando* propuesto por flauta y viola y secundado por la guitarra (c. 210-221. Ver ejemplo en Figura 93). Este enérgico desenlace tripartito de homogéneo dibujo rítmico-melódico, converge a un *fortepiano subito* que la guitarra encauza en *molto crescendo* hasta culminar en un *fortissimo* (c. 222-226. Ver Figura 94).

Figura 93. Compás 210-215. Ediciones Henry Lemoine.

Figura 94. Compás 222-226. Ediciones Henry Lemoine.

#### 4.2.1.2. Blue Solitude.

A		B		A'
1-33		34-54		55-90
a	b	a	b	a' + Coda
1-17	18-33	34-45	46-54	55-90

Figura 95. Estructura de Blue Solitude.

#### A.

Aludiendo el motivo melódico del compás 92-93 de *The Frozen Garden*, la flauta protagoniza el inicio de este movimiento en *mezzoforte molto espressivo* (c. 1-2. Ver Figura 96). Acompañando armónica y melódicamente, guitarra y viola generan agógica con pasajes escalícticos y arpeggios de tresillos y octavos respectivamente. Por otro lado, las dinámicas que conducen la línea melódica de la flauta son cobijadas delicadamente por la conducción armónica de guitarra y viola (c. 1-17).

Figura 96. Compás 92-93 de *The Frozen Garden*. Compás 1-2 de *Blue Solitude*. Ediciones Henry Lemoine.

Tras un *rallentando e diminuendo* dirigido por viola (c. 17), la guitarra reafirma su papel de acompañamiento armónico construyendo acordes aumentados y/o con séptimas, novenas o trecenas añadidas que colorean nostálgicamente este pasaje (c. 18-33); cabe mencionar que esta armonía es común en el Bossa Nova. En dicho pasaje de largas frases musicales, la viola presenta una progresión melódica que, tras modificarse en una vehemente escala cromática, llega a un emotivo ápice que recibe la flauta con un estremecedor *forte* (c. 20-22). Posteriormente, en el mismo pasaje, flauta y viola plantean un juego polifónico que culminan con un homogéneo dibujo melódico en *decrescendo e molto legato*.

## B.

Con una modulación a si mayor en *ritmato* asemejando al Bossa Nova, la guitarra presenta la sección contrastante. Transcurre la introducción armónica guitarrística (c. 34-37. Ver Figura 97), entonces viola y flauta se presentan con dinámicas, fraseo, articulación y ritmo divergentes entre ellas (c. 38-45. Ver ejemplo en Figura 97). Por un lado, la viola en *mezzoforte* y *en dehors* presenta dos frases en *legato* que dan movimiento y refuerzan la armonía. Por el otro lado, las dos frases que desarrolla la flauta tienen una articulación de *stacatto* y acentos de dieciseisavos y octavos en *piano*.

Figura 97. Compás 34-41. Ediciones Henry Lemoine.

A continuación, viola y guitarra presentan un contrapunto rítmico a tres partes con ciertas agógicas (c. 46-53). La guitarra concluye la sección B con un *ad libitum* de arpeggios en seisillos y treintaidosavos (c. 54).

#### A´.

Resurge el contraste en este *ritornello*. La guitarra *ritmato* reencuentra pasividad rítmica para colorear nostálgicamente la armonía que acompaña el protagonismo flautístico en *mezzo forte*. La viola se incorpora melódicamente en *piano* para entretejer, con la flauta, las variaciones sustanciales de este *ritornello*, que tiene a la guitarra con variaciones insignificantes en esta primera parte (c. 55-66).

Posteriormente, las frases largas que sostiene la flauta cobijan los arpeggios y dibujos melódicos de la viola tocados en *mezzoforte espressivo*. Por su parte, la guitarra conduce armónicamente esta segunda parte del *ritornello* (c. 67-82).

#### CODA.

Con una célula melódica anacrúsica, la viola inicia la Coda (c. 82-83. Ver Figura 98). A continuación, flauta y guitarra secundan la viola presentando simultáneamente dicha célula melódica. De esta forma, los tres instrumentos presentan un contrapunto que, tras un *rallentando* y un compás de tensión por notas de retardo, concluyen con un acorde en *piano* de si, carente de determinación mayor o menor (c. 82-90. Ver Figura 98).



Figura 98. Compás 82-90. Ediciones Henry Lemoine.

#### 4.2.1.3. Fire Place.

A			B			A'		
1-100			101-130			131-191		
Int. + a		b	c	a	b	b'	Ritornello	Coda
1-20	20-35	35-68	68-100	101-110	111-120	121-130	131-178	179-191

Figura 99. Estructura de Fire Place.

#### A.

En un compás de amalgama escrito con una alternancia sistemática (5/8 y 2/8), la guitarra presenta un *ostinato* rítmico-melódico con dinámicas y articulaciones explícitas (c. 1-4. Ver ejemplo en Figura 100). Con un intervalo de tercer ascendente, la viola se integra al *ostinato* (c. 5-8). Continuando el *ostinato* con *stessa dinamica*, la guitarra presenta un motivo rítmico-melódico en el registro más grave de la guitarra (c.9-12).

Figura 100. Compás 1-2. Ediciones Henry Lemoine.

Insistiendo en el *ostinato*, la flauta se presenta generando así un novedoso pasaje por el empleo a tres partes de un *ostinato* que acompaña una línea melódica característica por su registro grave (c. 13-19. Ver ejemplo en Figura 101).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Alto, and Guitar (Guit.). The score is for measures 15 and 16. The Flute part is written in a treble clef with a 3/8 time signature and features a melodic line with eighth notes and rests. The Alto part is written in a bass clef with a 3/8 time signature and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part is written in a treble clef with a 3/8 time signature and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A yellow box highlights the Flute part, and a red box highlights the Guitar part.

Figura 101. Compás 15.16. Ediciones Henry Lemoine.

A continuación, la viola rompe su *ostinato* para presentar una frase anacrúsica con variación en *forte* (c. 20-28). Tras concluir su frase, la viola retorna al *ostinato* para ceder el protagonismo melódico a la voz superior de la guitarra *en dehors* (c. 29-34). Este pasaje finaliza con un cambio métrico a 6/8 que presenta un movimiento contrario de las líneas melódicas de flauta y viola en *crescendo* (c. 33-34).

Con variantes de melodía, fraseo y articulación, el *ostinato* persevera a manera de puente, manteniendo su métrica y rítmica original; este puente es presentado por la guitarra (c. 35-40). Por su parte, los *pizzicatos* acéfalos de la viola anuncian el siguiente pasaje (c. 39-41).

En métrica binaria de 6/8, la flauta presenta el motivo melódico acéfalo en *legato* que la viola habrá de imitar, y la flauta acompañar con un motivo rítmico *molto marcato*. Posteriormente, se alternan los motivos entre dichos instrumentos creando un divertido juego imitativo. Respecto la guitarra, persevera su papel de *ostinato* en la voz superior y da conducción armónica con acordes cerrados (c. 41-47. Ver Figura 102).

Figura 102. Compás 41-47. Ediciones Henry Lemoine.

La flauta y la viola concluyen este pasaje con el empalme del motivo rítmico que conduce a un cromatismo descendente en *decrescendo* (c. 46-47). Cabe señalar que este pasaje ha sentado la fórmula estructural y compositiva de los siguientes tres pasajes.

De acuerdo con lo señalado precedentemente, los próximos tres pasajes poseen similitudes estructurales idénticas que valen la pena analizar con los recursos compositivos que ha empleado Assad; de manera global analizamos estos tres pasajes (c. 47-68).

Consolidando su papel de acompañamiento, la guitarra continúa el *ostinato* reforzando la voz superior con dos voces más que en conjunto y por movimiento melódico directo (paralelo), dan conducción armónica. Por otra parte, es importante señalar que la nota pedal del bajo marca la agrupación métrica de los compases de amalgama. Finalmente, reconocemos en la modificación de acordes cerrados a abiertos, y en el movimiento de la nota pedal, elementos que transitan generando progresivamente mayor tensión hasta llegar a un *molto crescendo a fortissimo*.

Por su parte, flauta y viola intensifican el juego imitativo. Continuando solamente con motivos melódicos, que son planteados con inicio acéfalo, dichos instrumentos intensifican el juego imitativo alternando el motivo de cada pasaje con un tiempo de diferencia. En el final de cada pasaje, flauta y viola se empalman para lograr una célula melódica de final *conclusivo*. Vale la pena mencionar que el primer

(c.49-53) y el tercer pasaje (c. 61-68) son similares, mientras que el segundo pasaje (c. 55-58) se caracteriza porque viola y flauta desarrollan diferentes variables del motivo. Al igual que la guitarra, los elementos de cada pasaje van generando mayor tensión al punto de coincidir con la guitarra en *molto crescendo*.

El *molto crescendo* en *tutti* nos lleva a un *fortissimo* logrado por los rasgueos de seis cuerdas y los acentos explícitos para viola y flauta. La sinergia conseguida por el *tutti* se potencia considerando los silencios de dieciseisavos y los acentos intrínsecos de los compases de 3/8 y 2/8. Por otra parte, la exploración de dinámicas partiendo del *fortissimo* nos conducen a un explosivo crescendo (c. 68-79. Ver Figura 103).

Figura 103. Compás 41-47. Ediciones Henry Lemoine.

La dinámica antedicha presupone los límites sonoros de la guitarra sin olvidar los acentos métricos de cada compás. En esta tensión, viola y flauta tienen esporádicas apariciones antes de presentar simultáneamente un dibujo rítmico que finaliza transitando por un decrescendo (c. 80-94).

Finaliza la sección A con una *cadenza* de la guitarra caracterizada por el registro grave empleado (c.94-100. Ver Figura 104).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Alto, and Guitar (Guit.). The score covers measures 94 to 100. The Flute and Alto parts are relatively simple, with the Flute playing a melodic line and the Alto providing harmonic support. The Guitar part is the most complex, featuring a polyphonic texture with three voices. A red box highlights a section of the guitar part from measure 94 to 100, showing a series of triplets and a 'rall.' (rallentando) marking. The guitar part also includes a '9' (ninth) and 'L.V.' (Lento Vivace) marking.

Figura 104. Compás 94-100. Ediciones Henry Lemoine.

## B.

Continúa el protagonismo de la guitarra con una textura polifónica de tres voces en *molto espressivo* (c. 101-110). En dicha polifonía, la voz superior presenta una línea melódica que además de presentar un mordente superior y dar agógica (c. 102), genera con armónicos artificiales (c. 104-106) un contraste sonoro con la sección A, y un contraste tímbrico con el bajo subsiguiente (c. 106-110).

Tras una *fermata*, la voz superior nos recuerda la principal célula melódica de *Blue Solitude*. Presentada con variables interválicas y disgregando e integrando los elementos que la constituyen, dicha célula melódica explora movimiento agógico acompañada de armonía *cuartal* (c. 110-117. Ver ejemplo en Figura 105).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Alto, and Guitar (Guit.). The score covers measures 1-2 of *Blue Solitude* and measures 111-113 of *Fire Place*. The Flute part is marked *mp molto espressivo* and features a melodic line highlighted with a green box. The Alto part is marked *mp* and provides harmonic support. The Guitar part is marked *sempre movido* and features a complex polyphonic texture with three voices. A green box highlights a section of the guitar part, showing a melodic line with a 'sempre movido' marking. The guitar part also includes a 'ri' (ritardando) marking and a '© = Rd' (Copyright = Recorded) marking.

Figura 105. Compás 1-2 de *Blue Solitude*. Compás 111-113 de *Fire Place*. Ediciones Henry Lemoine.

Concluye la parte solista de la guitarra y la viola insiste en recordar la célula melódica de *Blue Solitude* por medio de una progresión. Le acompaña la flauta con

una melodía que finaliza convergiendo rítmicamente con la viola mediante un dibujo melódico de tresillos en movimiento contrario (c. 121-126).

Finaliza la sección B con una *cadenza* de la guitarra (c. 126-130).

A´.

El *ritornello* presenta el *ostinato* rítmico-melódico primigenio en cada instrumento de manera consecutiva y escalonada. Cabe mencionar que se invierte el orden de aparición al comenzar la flauta y concluir el guitarra (c. 131-138).

Posteriormente, transcurre la reexposición sin alguna variación (139-178).

**CODA.**

Con una ligera variación rítmica la guitarra anuncia la Coda (c. 179). Un compás después, flauta y viola insisten en su anterior motivo rítmico (c. 180). Posteriormente, dichos instrumentos se presentan unísonamente con una variación ortográfica en la escritura sonoramente imperceptible. Por su parte, la guitarra genera tensión con una célula rítmica de dieciseisavos tañida con rasgueos (c. 181-184).

A continuación, viola y flauta se distancian con un intervalo de cuarta y la guitarra se adhiere rítmicamente al motivo de los mencionados instrumentos (c. 185). Con un explosivo motivo rítmico que sugiere un *molto crescendo* (c. 186), llegamos al pasaje final de *Fire Place*.

La construcción de un contrapunto por los tres instrumentos desemboca en un enérgico *tutti molto crescendo* de final *conclusivo* en *staccato* (c. 187-191. Ver Figura 106).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Alto, and Guitar (Guit.). The score is divided into measures 187-191. The Flute and Alto parts feature a complex melodic line with many accidentals. The Guitar part has a more rhythmic accompaniment. A yellow box highlights a passage in the Flute and Alto parts, and a green box highlights a passage in the Guitar part. The score includes the instruction 'molto cresc.' in red text.

Figura 106. Compás 187-191. Ediciones Henry Lemoine.

### 4.3. Proceso interpretativo basada en la evocación imaginaria.

Asumiendo el compromiso de difundir la música escrita para viola, flauta y guitarra, en 2015 el ensamble musical *Onomatopeya Trío*, estrenó a nivel nacional *Winter Impressions* en el Festival *Pa'lo Escrito*. Este fue el comienzo del proceso (aún vigente) de interpretación-apropiación de la obra.

Dicho proceso ha sido enriquecido por la guía de Victor Flores y Francisco Viesca, entrañables maestros y amigos que propiciaron a *Onomatopeya Trío* la evocación imaginaria necesaria para interpretar *Winter Impressions*.

A continuación, se menciona brevemente el referido proceso de interpretación.

Obtenida la partitura en la biblioteca de la Universidad de Indiana, USA<sup>176</sup> tres meses previos al estreno nacional, *Onomatopeya Trío* generó una interpretación de *Winter Impressions* que obtuvo buenas críticas por parte del experimentado guitarrista brasileño Gilson Antunes<sup>177</sup>.

Posteriormente, la obra continuó el proceso de profundización y ampliación que menciona García Rafael en su libro *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. En este proceso, nos remitimos exclusivamente a la partitura. Consecuentemente, la evocación imaginaria que nos genera el sonido

<sup>176</sup> Queremos reconocer y agradecer a Rodrigo Lara Alonso por posibilitar la obtención de dicha partitura.

<sup>177</sup> Para saber más de Antunes y su obra, visitar

[https://www.classicalnext.com/net/festival\\_musica\\_1/gilson\\_antunes](https://www.classicalnext.com/net/festival_musica_1/gilson_antunes) (Consultado el 31/10/2018)

considerando el título de la obra y de cada movimiento, creó imágenes intuitivas sobre la nostalgia de Sérgio al extrañar el Brasil tropical estando en el invierno europeo.

Tras dos años de profundización y ampliación de la obra, los lazos de comunicación con *Trio con Brio* nos permitió acceder al trasfondo de la obra mencionado al inicio del apartado 4.1. Sorprendentemente, la evocación imaginaria intuitiva de *Onomatopeya Trío*, y la información obtenida de *Winter Impressions* no difirió sustantivamente logrando complementar nuestra recreación al punto de generar una interpretación-apropiación de la obra por medio de la empatía.



## Bibliografía

- @PGJDF\_CDMX, Procuraduría CDMX. #InformaPGJ . 3-4 de Mayo de 2017.  
<https://aristeguinoticias.com/0405/mexico/pgjcdmx-se-retracta-por-tuits-sobre-lesby/>.
- Abdihodžić, Armin. *Derivation of the thematic material and intervallic gestures from the main theme in fantasia carioca by Sérgio Assad. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts.* Texas: University of North Texas. , 2013.
- Andioc, René. *Al margen de los Caprichos: las "explicaciones manuscritas"*. Zaragoza, España: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/al-margen-de-los-caprichos---las-explicaciones-manuscritas-0/> (última consulta: 9.11.2018) , 2001.
- Anfora, Gladys. «Prólogo.» En *Decamerón Negro*, de Leo Frobenius, 10. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Assad, Sergio, entrevista de Benjamin Verdey. *Guitar Talks with Benjamin Verdey.* <https://www.youtube.com/watch?v=p2XEtVTi6Ds&t=772s> ( 9 de mayo de 2015).
- Borislova, Nadia. *Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas, Sergio Ocampo. Tesis de Maestría.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Brouwer, Leo, entrevista de Rodolfo Betancourt. *La estética musical y Leo Brouwer* [http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos\\_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20400/carlos_matera.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (1987).
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting.* New York: Pendragon, 2000.
- Chul-Han, Byung. *La expulsión de lo distinto.* Barcelona: Herder, 2017.
- Devos, Raymond. *Roland Dyens. Sor and Giuliani.* Quebec. : ATMA Classique, 2006.
- Fernandez, Alonso. *El enigma Goya: La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Figueirôa, João Paulo (2008). *An Annotated Bibliography of Works by the Brazilian Composer Sérgio Assad. A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Music. USA: Florida State University.* Florida: Florida State University, 2008.
- Förderreuther, Andrea, entrevista de Humberto Gutiérrez. *comunicación personal vía Gmail* (20 de octubre de 2018).

- Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- . *Leo Brouwer*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Giuliani, Nicola. *Guitar Virtuoso: His life and final decline*. Cremona: Fantigrafica Printing House, 2005.
- Guerrero, Alethia. *La teoría de la selección sexual y sus problemas epistemológicos: Un análisis desde la interdisciplina y la totalidad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Heck), Desconocido (traducción por. «“Virtuoso, Königliche kaiserliche privilegirte Prager Zeitung.» 29 Aug 1816: no. 242.
- Heck), Desconocido (traducción por. «Allgemeine musikalische Zeitung XII, 55.» *Virtuoso Guitarist*, 17 Octubre 1810: 886-887.
- Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- Juanes, Jorge. *Goya y la modernidad como catástrofe*. México: ITACA, 2006.
- . *Los caprichos de Occidente*. México: Quinto Sol, 2016.
- . *Los Caprichos de Occidente*. México: Quinto Sol, 2016.
- Kant, Manuel. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza editorial, 1991.
- . *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Kušárová, Martina. *Mario Castelnuovo-Tedesco y sus 24 Caprichos de Goya op. 195. Tesis de Licenciatura*. Brno: Janacek, Academic of Music and Performing Arts in Brno, 2018.
- Marita P. Mc Claymonds, writer. Hunter and Webster (ed.). *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University press , 1997.
- Martínez, Vicente. *Obras de Giuliani, Merlín, Ponce, Weiss. Notas al programa para obtener el título de Licenciado en Instrumentista-Guitarra*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Otero, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco: His life and his works for the guitar*. United Kngdom: Ashley Mark Publishing Company, 1999.
- Pardo, Carmen. «dialnet.» *La risa del músico*. 2005.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=121847> .
- Rangel, Sonia Espinosa. *Líneas de fuga : resonancia y variación en la filosofía de Gilles Deleuze*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

- Rangel, Sonia. «reflexiones marginales.» *Ecosofía: cartografía(s) de los territorios existenciales*. 2017. [http://reflexionesmarginales.com/3.0/ecosofia-cartografias-de-los-territorios-existenciales/?utm\\_campaign=shareaholic&utm\\_medium=facebook&utm\\_source=socialnetwork#\\_edn7](http://reflexionesmarginales.com/3.0/ecosofia-cartografias-de-los-territorios-existenciales/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn7) .
- Rizo, Antonio. *Variaciones en dibujo sobre los caprichos de Goya. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Rodríguez, Vicotria Eli. «Brouwer, Leo.» En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Segunda edición*, de Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Rossini. «Una receta y varias notas.» *Pauta no. 46*, 1996: 13-14.
- Ruiz, Roberto. «Rossini Primera temporada.» *Notas al Programa de la OFUNAM*, 2018: Pp. 2.
- Sanábria, Ruth Fernández. «Griot y Griott: dos historias es una.» *El País*, 2 de Diciembre de 2016.
- Stendhal: Vida de Rossini. Madrid: Aguilar, 1987, p. 398. *Vida de Rossini*. Madrid: Aguilar, 1987.
- Tec, Augusto. *Castelnuovo-Tedesco, Dyens, García de León. Notas al Programa para obtener el título de Licenciado Instrumentista- Guitarra*. . Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Thachuk, Steven. *Brouwer guitar music vol. 2*. California: Naxos, 2000.
- Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007.
- Velazco, Jorge. « Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.» *Analesiie*. 1984. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1245> (Consultado el 9.11.2018).
- Westby, James. «Oxford Music Online.» *Castelnuovo-Tedesco, Mario*. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005128> (Concultado el 9.11.2018).
- Zaballa, Gerardo. *Giuliani, Tárreaga, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Ayala. Notas al Programa parao btener el título de Licenciado-Instrumentista - Guitarra*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Zangari, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane. A thesis submitted in partial fulfilment of requirements for*

*the degree of Master of Music (Performance)*. . Sydney: Sydeny Conservatorium of Music, UNiversity of Sydney, 2013.

Zourabichvili, François. «Reflexiones Marginales.» *¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?* 27 de marzo de 1997. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/> (Consultado el 9.11.2018).

## Bibliografía electrónica.

Antunes, Gilson: Artists.

[https://www.classicalnext.com/net/festival\\_musica\\_1/gilson\\_antunes](https://www.classicalnext.com/net/festival_musica_1/gilson_antunes) (Consultado el 31/10/2018).

Bartoli, Cecilia. Corbelli, Alessandro - L'italiana in Algeri – Ai capricci della sorte. <https://www.youtube.com/watch?v=pnqiap6M6fg> (Consultado el 7/11/2018).

Bartoli, Cecilia. – L'italiana in Algeri – Amici, in ogni evento. Pensa allá patria. <https://www.youtube.com/watch?v=ydJfQZyIF1Q> (Consultado el 7/11/2018).

Bartoli, Cecilia. – Otello - Assisa a' piè d'un salice. <https://www.youtube.com/watch?v=gcurLt5zTO0> (Consultado el 7/11/2018).

Callas, Maria – Armida – Cara/Caro, per te quest'anima. <https://www.youtube.com/watch?v=amORXWj6N0o> (Consultado el 7/11/2018).

Förderreuther, Andrea: the musicians. <http://www.trioconbrio.eu/trioconbrio-l-english/the-musicians/> (Consultado el 22/10/18).

Förderreuther, Andrea: Comunicación personal vía Gmail, 20 de octubre de 2018: 4:19 a.m.

Gilardino, Angelo: Bio <http://angelogilardino.com/bio/> (Consultado el 22/10/18).

Kareol: página de ópera con los textos en español. <http://www.kareol.es/> (Consultado el 30/10/18).

Laborde, Alexandre: Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-descriptivo-de-las-provincias-de-espana-y-de-sus-islas-y-posesiones-en-el-mediterraneo-0/> (Consultado el 7/11/18).

Rocha Edgardo - L'italiana in Algeri - Languir per una bella. <https://www.youtube.com/watch?v=KI1M6665T9A> (Consultado el 7/11/2018).

Rubin, Justin Henry: Quartal Harmony. <https://vdocuments.mx/quartal-harmony.html> (Consultado el 31/10/2018).

Velazco, Jorge: Mario Castelnuovo-Tedesco (Presencia toscana en la música)  
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1245> (Consultado el 7/11/2018).

Westby, James. The dictionary of Music and Musicians: Castelnuovo-Tedesco, Mario  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005128> (Consultado el 30/10/18)

