



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música



Opción de titulación:

**Notas al programa, obras de: Johann Sebastian Bach, Leo  
Brouwer, Mario Castelnuovo-Tedesco, Napoléon Coste y  
Samuel Zyman**

Que para optar al título de  
Licenciado en Música Instrumentista-Guitarra  
presenta

**Rodrigo García Olvera**

Asesor de trabajo escrito:

Mtro. Elías Morales Cariño

Asesor de recital:

Mtro. Edgar Mario Luna Espinosa

Ciudad de México, 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.

Para Ivonne y Leoncio

## AGRADECIMIENTOS

A Meche, Eva y Adrián Rubí.

A Anahí.

A Araceli, Adrián, Miguel, Jaque, Claudia, Arturo F., Irma, Celeste, Ivonne, Lorena, Miguel y Adrián O., Sandra, Daniela, Fernando, Valeria y Sofía.

A mis amigos.

A Edgar Mario Luna por ser un excelente guía.

A Elías Morales Cariño por ayudarme y acompañarme en el camino de la escritura.

A Arturo Ornelas por ser mi primer lector y ayudarme a darle sentido al trabajo.

A mis sinodales.

A mis maestros Fernando Cruz y Alfredo Roveló.

A la Nacional.

# ÍNDICE

vii	Programa del concierto
viii	Introducción
1	Capítulo I: Suite para laúd en Mi menor BWV 996 de Johann Sebastian Bach
2	1.1 Bach en Weimar
10	1.2 Características del barroco
13	1.3 El laúd
17	1.4 Sobre la partitura
19	1.5 Suite para laúd en Mi menor BWV 996
20	1.6 Análisis de la suite
20	1.6.1 Preludio
24	1.6.2 Allemande
27	1.6.3 Courante
29	1.6.4 Sarabande
32	1.6.5 Bourée
34	1.6.6 Giga
39	Capítulo II: Fantasie Dramatique <i>Le Départ</i> de Napoléon Coste
40	2.1 El espíritu romántico en Francia
43	2.2 El arte, la literatura y la música del siglo XIX en Francia
46	2.3 Napoléon Coste y su contexto
51	2.4 Análisis de la Fantasie Dramatique
57	Capítulo III: <i>Dos caprichos de Goya</i> de Mario Castelnuovo-Tedesco
57	3.1 Los <i>Caprichos</i> de Goya
63	3.2 <i>Il Musicista Fiorentino</i>
66	3.3 De la interpretación pictórica a la música: análisis de dos <i>Caprichos</i>
66	3.3.1 El sueño de la razón produce monstruos
72	3.3.2 Obsequio a el maestro

75	Capítulo IV: <i>Viaje a la semilla</i> de Leo Brouwer
75	4.1 Algunos aspectos sobre la vida de Brouwer
78	4.2 El arte y la música para Brouwer
83	4.3 Análisis de <i>Viaje a la semilla</i>
91	Capítulo V: Suite para dos cellos y dos guitarras de Samuel Zyman
92	5.1 Sobre Samuel Zyman
95	5.2 El retorno a la tonalidad
98	5.3 El encargo
99	5.4 Análisis de la Suite para dos cellos y dos guitarras
100	5.4.1 I
105	5.4.2 II
108	5.4.3 III
112	5.4.4 IV
119	Bibliografía
124	Anexo



## PROGRAMA DE CONCIERTO

### **Suite para laúd en Mi Menor BWV 996**

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

*Präludium-Presto*

17'40"

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Bourrée*

*Gigue*

### **Fantaisie Dramatique *Le Départ* Op. 31**

Napoléon Coste

(1805-1883)

8'40"

### **24 *Caprichos de Goya* Op. 195**

Mario Castelnuovo-Tedesco

(1895-1968)

XVIII. *El sueño de la razón produce monstruos*

9'00"

XX. *Obsequio a el maestro*

### ***Viaje a la Semilla***

Leo Brouwer

(n. 1939)

9'20"

### **Suite para dos guitarras y dos violonchelos**

Samuel Zyman

(n. 1956)

*Allegro con brio*

19'00"

*Andante melancolico e rubato*

*Adagio espressivo e poco rubato*

*Allegro molto*

Duración total del programa: 64 minutos

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda algunas de las piezas más representativas e interesantes que encontré a lo largo de mi carrera en la Facultad de Música. Cada capítulo lo traté como una suerte de ensayo en donde quise plantearme el reto de responder a las preguntas: ¿qué es lo que hace tan interesante a esta pieza? ¿qué es eso que las hace trascendentes para que merezcan ser escuchadas? Es un hecho que las respuestas pueden ser demasiado abiertas o que pueden llegar a quedar inconclusas. Es cierto que es algo subjetivo y que tal vez no las llegué a responder del todo, sin embargo, el hecho de hacerme estas preguntas mientras duró la investigación fue un gran avance en mi desarrollo escolar y, dicho sea de paso, un disfrute personal. Como intérpretes nos hemos dado a la tarea de pensar en gran medida en lo que está escrito en la partitura, y en menor, a investigar las razones que llevaron al compositor a hacerlas, lo cual es un gran abono para la creación y el suceso musical que podemos transmitir a través de nuestro instrumento. En los escritos traté de señalar las características que hacen valiosas a dichas piezas y las acoté dentro del contexto y la vida del compositor. Fue una labor que incluyó el análisis de cada pieza para también tratar de encontrar el sentido musical inherente en ella. Por lo que esta combinación, la de descubrir el hilo conductor que las hizo estar presente en un repertorio de guitarra y el describir lo que sucede musicalmente en ellas, es ampliamente recomendable para cualquier músico o melómano.

La guitarra es un instrumento reciente para la música culta o académica. Se habla de que el siglo XX fue realmente el siglo donde ha podido brillar más su presencia en las salas de concierto. En Latinoamérica tenemos una gran tradición guitarrística por la influencia española y por el mestizaje que derivó de la unión de distintas razas. Mientras en Europa y en Asia la evolución de la música occidental en la guitarra del siglo pasado se vio en ascenso gracias a la contribución de grandes intérpretes como Andrés Segovia. Actualmente se goza de un amplísimo repertorio para escoger; la guitarra está en un buen momento. Es por esto que la selección de obras para la titulación fue algo complicada, aun así, las piezas que propuse nos

pueden dar una idea de la evolución que ha tenido el instrumento desde hace tres siglos, comenzando con su pariente más cercano, el laúd y terminando con la vanguardista mezcla entre las cuerdas frotadas con la guitarra.

En el capítulo sobre la suite de Bach se habla sobre el momento en que el organista vivió en Weimar, lugar donde algunos investigadores coinciden que se escribió la obra. Fue un momento muy importante para el devenir musical pues en esa época Bach estaba en el proceso de convertirse en el gran compositor; sus grandes obras llegarían después y durante esa época. Fueron aquellos años de reflexión estética, de trastabilleos, en donde el músico se convirtió en hombre de familia y empleado importante de la corte, cuando se comenzó a hablar masivamente de su apellido y, sin saberlo, hizo historia. A esto se le añade que compuso la pieza pensando en un instrumento nuevo y desconocido para el público en general, el *Lautenwerck*.

Dos siglos pasaron para que llegara la pieza para guitarra del compositor francés Napoléon Coste, fiel representante del sentir romántico de la época. Es por esta razón que no se puede hablar de *Le Départ* sin abordar el concepto del romanticismo y su manifestación en algunas de las manifestaciones artísticas francesas del periodo que Coste vivió. De igual manera pareciera que se le exige naturalmente al intérprete un abordaje histórico de la obra, se compuso pensando en la desastrosa guerra de Crimea, evento que dejó marcados a miles de europeos, incluyendo a Coste.

Los famosos *Caprichos* de Goya fueron imágenes que dejaron cautivado a Mario Castelnuovo-Tedesco, es por eso que eligió 24 de éstos para plasmarlos en el lenguaje inasible de la música. Tanto Goya como Castelnuovo-Tedesco vivieron acontecimientos semejantes y concibieron sentimientos afines que se pueden observar y escuchar en sus propios legados artísticos. Ambos fueron grandes artistas que marcaron época. Castelnuovo-Tedesco fue el compositor más prolífico para la guitarra en la primera década del siglo XX y uno de los fundadores de la música incidental hollywoodense tal y como la conocemos.

Mientras que Leo Brouwer es el compositor más valorado por los guitarristas actuales. Es el creador de una de las obras más revolucionarias y necesarias para el instrumento, que sin duda ha forjado a miles de músicos. La obra *Viaje a la semilla* es concebida gracias a su íntima relación con Alejo Carpentier, el insigne escritor cubano del siglo XX. Ese fue el título de uno de sus cuentos más comentados y que hace gala de una narrativa innovadora. De tal suerte que el experimento compositivo de Brouwer es también una obra de gran envergadura y digna representante de la música para guitarra de nuestro tiempo. El lenguaje musical es distinto de las piezas anteriores, algo complejo para el oído novel. Aun así, con el tratamiento que se le da en el capítulo, su aproximación será más sencilla y enriquecedora—tal vez hasta cautivadora--.

Por último, se encuentra el capítulo sobre la Suite para dos guitarras y dos cellos del compositor mexicano Samuel Zyman. En éste se habla de la vida del compositor que actualmente ocupa una plaza de profesor de tiempo completo en Juilliard. También se toca el tema de la música ajena a los principios atonales, una que está más cerca de la intención de generar agrado a un mayor número de personas, del retorno de la tonalidad y abre el debate sobre el camino del devenir musical. De lenguaje posromántico, esta obra es innovadora por la instrumentación y a mi parecer, una fiel representante de la música de Zyman, uno de los grandes compositores mexicanos actuales.

CAPÍTULO I  
SUITE PARA LAÚD EN MI MENOR BWV 996  
JOHANN SEBASTIAN BACH

El genio de Bach es indiscutible, se ha estudiado a fondo por más de doscientos años y desde distintos puntos de vista. Su obra es vasta, con un perceptible sentido del oficio que es envidiable para nuestra generación. Logró el dominio de la forma musical con gracia y atrevimiento, en parte por su situación de autodidacta. Sobre esto, sabemos que se educó compositivamente con la ayuda de partituras de distintos orígenes que conseguía con dificultad, haciendo transcripciones e interpretándolas para sus varios trabajos juveniles. Ya siendo un talentoso músico tuvo varios oficios como el de *Kapellmeister*, músico de la corte, cantante coral, organista, etc. Dice Forkel que el carácter general de las obras de excelentes maestros, como Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachebel, Fischer, Strungk, Buxtehude, Reincken, Bruhns, Boehm, los músicos—la mayoría organistas—que Bach tenía la oportunidad de escuchar o analizar por medio de sus partituras, “escritas principalmente para la iglesia, tanto como la disposición seria de su último espíritu, le llevó (a Bach) a adoptar en música un estilo grave y solemne. En esta clase de composiciones no se puede dar curso a la inspiración con un número demasiado restringido de medios de expresión. Su primera preocupación consistió, por lo tanto, en la manera de aumentarlos antes de buscar el modo de traducir el ideal que llevaba en su espíritu.”<sup>1</sup>

Estas frases sugieren que el compositor buscaba satisfacer un tipo de ideal musical que sólo podría obtener gracias a la experimentación y al trabajo continuo. De esta forma, nosotros somos testigos de lo innovadora que fue su obra. Su búsqueda lo llevó a revolucionar la música por completo. Y esta suite para laúd en Mi menor es un ejemplo del ánimo vanguardista de aquella época, en la que pudo

---

<sup>1</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Juan Sebastian Bach*, trad. Adolfo Salazar (D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966), 71.

dirigir una orquesta y hacer sonar su música en un castillo. Aunque no es ejemplo de sus trabajos más maduros para instrumento solista, podemos darnos una idea del periodo en el que Bach absorbe y sintetiza el conocimiento; un periodo educativo si lo podemos llamar así, en donde se gestan e imprimen las ideas de orden, estructura, contraste, estilo y armonía. Como veremos en capítulos siguientes, probablemente Bach compuso esta suite para un instrumento nuevo, el *Lautenwerck*.<sup>2</sup> Tal vez en favor de esa innovación y “buscando los medios para satisfacer la poesía de su genio musical.”<sup>3</sup>

### 1.1 Bach en Weimar

A Johann Sebastian Bach (1685-1750) le tocó vivir un periodo relativamente estable en la historia alemana. El año en que nació, la población general de las zonas rurales apenas se recuperaba del terror que suscitó la Guerra de los 30 años. Una guerra monstruosa que terminó devastando varios territorios, dejándolos sumidos en el caos. Por supuesto, el campo quedó infértil, los poblados desechos y las artes en un estado de inactividad general. ¿Cómo se iba a tener un espíritu creador sin proveerse primero de las necesidades básicas como alimentación y vivienda? Ni hablar de tiempo de esparcimiento para ocuparse de cuestiones musicales. El tiempo que le llevó a los alemanes recuperarse de los traumas y efectos del conflicto tardó varias décadas, hasta la primera mitad del siglo XVIII.<sup>4</sup>

En ese tiempo, lo que hoy conocemos por Alemania se dividía en grandes estados como Austria, Sajonia y Brandemburgo-Prusia; en pequeños principados y ciudades independientes. Los gobernantes desplegaban su poder y riqueza por medio de la cultura, ya dando mecenazgos y siendo patrocinadores de artistas, o

---

<sup>2</sup> O clave-laúd en español.

<sup>3</sup> Forkel, 71.

<sup>4</sup> Para un entendimiento conciso y más nutrido del antecedente histórico de Bach, ver John Eliot Gardiner, “Alemania en Vísperas de la Ilustración” en *La Música en el Castillo del Cielo* (Barcelona: Acantilado, 2015), 49-94.

haciendo que las manifestaciones artísticas fueran un elemento central para la corte y en la vida de sus protegidos.<sup>5</sup> De igual manera, varios nobles formaban parte del ámbito cultural pues hubo quienes ejercieron la música como intérpretes y compositores. Ejemplo de ello son los siguientes personajes, quienes además tuvieron que ver con Bach: Johann Ernst, príncipe de Weimar (1696-1715), fue violinista y compuso obras instrumentales; Federico el Grande interpretaba regularmente sonatas y conciertos para flauta en sus aposentos; su hermana Anna Amalia (1723-1787), princesa de Prusia tocaba el clave y el órgano, al igual que su sobrina Anna Amalia (1739-1807), duquesa de Sajonia-Weimar, quien fue interprete de teclado, compositora e importante mecenas de músicos y literatos.<sup>6</sup>

Probablemente Bach compuso la Suite BWV 996 en Weimar, la segunda vez que vivió en esa ciudad.<sup>7</sup> Este periodo sin duda fue de gran aprendizaje en su carrera como compositor.

Bach abandonó su trabajo de organista en la iglesia de San Blas en Müllhausen tras haber recibido la invitación del organista de la corte en Weimar, Johann Effler, para tocar en el estreno del órgano restaurado de la iglesia del palacio ducal—llamado *Wilhelmsburg* (ver Fig. 1)—pues este último no se sentía a la altura de tal responsabilidad. En tal evento, que tuvo lugar en 1708, se encontraba de invitado el Duque Wilhelm Ernst, quien junto a su hermano Johann Ernst, gobernaba Weimar.<sup>8</sup> El primero quedó tan maravillado por las habilidades del virtuoso organista que lo invitó a ocupar el puesto de Organista de la Corte y Músico de Cámara de Weimar, con un pago de 150 florines más otros beneficios.<sup>9</sup> El

---

<sup>5</sup> Burkholder et al., *Historia de la Música Occidental* (Madrid: Alianza, 2008), 506.

<sup>6</sup> Burkholder et al., 506.

<sup>7</sup> La primera fue un corto periodo en 1703, al ser contratado por el Duque Johann Ernst como violinista de la corte.

<sup>8</sup> Johann Ernst murió en 1707, dejando dos años a Wilhelm el control político total, hasta que su el hijo de Johann tuvo la mayoría de edad para gobernar en 1709. Los hermanos se llevaban mal y las tensiones estuvieron lejos de cesar con la incorporación del sobrino de Wilhelm al gobierno.

<sup>9</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Nueva York: W.W. Norton, 2000), 112.

compositor inmediatamente aceptó y se mudó a Weimar en junio de ese mismo año. Con tal antecedente nos damos cuenta de que el nombre de Bach se había hecho conocido por varios individuos en los campos de la música y el poder.



Figura 1- El Wilhelmsburg, castillo de residencia y de gobierno de Weimar. Un grabado con fecha del 6 de mayo de 1774. Johann Georg Schenk (-1785).

Ya en Weimar, el compositor llegó a vivir a un departamento dentro de la casa de su amigo Adam Immanuel Welding, cantante de la corte y exalumno del instituto donde había estudiado Bach en Leipzig, La Escuela de Santo Tomás. La casa, llamada *Freyhaus*, se encontraba sobre la cuadra del mercado, a cinco minutos del castillo, el *Wilhelmsburg*, su nuevo lugar de trabajo. Ahí llegó junto con su esposa embarazada, María Bárbara, y poco tiempo después—o tal vez al mismo tiempo que ellos, no se sabe con seguridad<sup>10</sup>—llegó a vivir con ellos la hermana de esta, Friedelena Margaretha Bach. En esos años nacieron sus hijos: Catharina Dorothea, en 1708; Wilhelm Friedemann, 1710; los gemelos María Sofía y Johann Christoph, este

---

<sup>10</sup> Wolff, 117.

último quien murió pronto después del parto, en 1713; Carl Philipp Emanuel, 1714;<sup>11</sup> y Johann Gottfried Bernhard, 1715.

Es destacable la labor cultural y social de Willhelm Enst en Weimar. Tras estudiar Teología en la Universidad de Jena, pasó toda su vida siguiendo los preceptos morales y religiosos del luteranismo. Estableció un régimen puritano; ejemplo de ello son las normas estrictas como la prohibición de ciertas danzas en las festividades y el toque de queda a las 9 p.m. en verano y a las 8 p.m. en invierno.<sup>12</sup> Salvaguardando la integridad moral de sus habitantes, también buscó que se nutrieran de cultura. Bajo su guarda, la Escuela de Latín subió de rango a *Gymnasium*. Sus intereses bibliófilos y anticuarios hicieron que en 1702 construyera una gran biblioteca en la corte. De igual manera, reconstruyó la capilla de la corte que había sido destruida tiempo antes. Instruyó a los músicos de la capilla para no sólo tocar en los servicios seculares, también dar conciertos para aderezar la vida sobria de la corte, con programas de música francesa e italiana.<sup>13</sup> Posiblemente, gracias a esta instrucción, Bach pudo representar varias composiciones suyas para instrumento solista, entre ellas la suite para laúd.

Entre las actividades que sostenía Bach, la de organista en el *Himmelsburg* y músico de la corte, le sobraba el tiempo para seguir con su labor docente, con varios alumnos particulares que instruía en la interpretación y la composición. También fue un especialista en el diseño y construcción de órganos; colaboró con el constructor Heinrich Nicolaus Trebs.<sup>14</sup> Posiblemente por esta afición se vio interesado en los experimentos y creación de instrumentos vanguardistas, como el *Lautenwerck*, del que hablaremos posteriormente. Y gran parte de su tiempo lo ocupaba en hacer copias y transcripciones de obras de compositores que admiraba como de *L'Estro armonico*, Op. 3 (1711) de Antonio Vivaldi.

---

<sup>11</sup> El padrino de bautizo fue Georg Phillip Telemann.

<sup>12</sup> Malcolm Boyd, *Bach: The Master Musician* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 37.

<sup>13</sup> Boyd, 37.

<sup>14</sup> Boyd, 38.

¿Cómo se conseguía la música en esa época? Por ejemplo, en 1713 el príncipe Johann Ernst fue a un viaje a los Países Bajos y trajo consigo partituras de música reciente, publicadas o en manuscrito.<sup>15</sup> Tuvieron que hacer un gran espacio en la nueva biblioteca del castillo para albergar ese catálogo. Coincide que Bach, después del regreso del príncipe, hizo varias transcripciones de conciertos italianos de Alessandro y Benedetto Marcello, Giuseppe Torelli, entre otros, adoptando en algunas de sus composiciones como la Toccata en Fa mayor para órgano, BWV 540; Preludio de la Suite Inglesa en Sol menor, BWV 596, el estilo moderno del concierto italiano.<sup>16</sup> Así también había transcrito copias de Nicolas de Grigny y adaptado el estilo francés a algunas de sus composiciones.<sup>17</sup>

Para los alemanes era costumbre el estudio de compositores de varias nacionalidades para importar géneros, estilos y técnicas foráneas. “Estos antecedentes diversos permitieron a los compositores alemanes una gran flexibilidad a la hora de extraer elementos de las distintas tradiciones y adaptarlos o fusionarlos para adecuarlos a un propósito o a un público más concreto.”<sup>18</sup> Es de todos sabido que Bach fusiono los estilos paradigmáticos, el francés e italiano, en varias de sus obras, como en esta suite para laúd.

En 1713 Bach fue tentado a mudarse a Halle, para ocupar el puesto de organista de la iglesia local *Liebfrauenkirche*, pues se sintió atraído por el órgano recientemente reconstruido allí. Las autoridades de la iglesia le hicieron una audición durante una visita de Bach a Halle en diciembre de ese año y, gustosos, le hicieron una oferta que consistía en 171 táleros, que en un principio aceptó. Sin embargo, no le convenció el apartado que habla sobre las remuneraciones adicionales. Pero el comité de Halle no podía cubrir esos gastos, así que las negociaciones fueron infructuosas. Coincidió que en febrero de 1714 le subieron el

---

<sup>15</sup> Wolff, *Bach*, 126.

<sup>16</sup> Wolff, 126.

<sup>17</sup> Wolff, 127.

<sup>18</sup> Burkholder, et al., *Historia*, 507.

suelo en Weimar, de 215 a 250 florines; y en marzo fue promovido, por la solicitud misma que hiciera Bach, al rango de *Konzertmeister*.

En esos años ocupando su nuevo puesto, parece que el compositor vivió una buena vida, pues era un favorito entre los músicos. En 1714, el duque Wilhelm le mostró su beneplácito aumentándole la paga, superando a la del *Kapellmeister* que en ese momento lo ocupaba el vice-*Kapellmeister*, Johann Wilhelm Dresse, pues ya hacia esas funciones. Entre las nuevas que se le encomendó estaba la de tocar obras mensualmente, para lo cual tenía a los demás músicos de la corte bajo su orden. Estas obras fueron en gran parte cantatas, siendo la primera—en esta nueva posición—*Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182, con letra del secretario del consistorio de Weimar, Salomo Franck, en 1714. A partir de esa fecha, algunos autores como Christoph Wolff, consideran que Bach profundizó enormemente su trabajo como compositor, no sólo como virtuoso en la ejecución del órgano sino también en la realización de música para géneros de moda en el teclado. En su cabeza siempre desarrolló ideas que aprendió de las transcripciones de los otros grandes músicos, y conceptos como la organización, orden, estructura, coherencia, continuidad, proporción y relación entre las partes, que terminaron por formar su trabajo y su genio. Y, aunado a esto, contaba con una orquesta para explorar y ejecutar sus ideas musicales.<sup>19</sup> Para Wolff, la “impresionante serie de cantatas escritas entre 1713 y 1716 lo condujeron a exploraciones sistemáticas de casi todas las posibilidades compositivas que se podrían hacer en la música vocal-instrumental, en términos de géneros, forma, técnica, orquestación, y textura en un nivel general, y patrones rítmico-métricos, elecciones de tonalidades, tratamiento temático, y diseños armónicos en un nivel más particular”.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Aparte de las cantatas, los trabajos más prominentes de Bach en ese periodo fueron sus *Orgel-Büchlein*, que son corales luteranos arreglados al órgano para ampliar el repertorio de estos.

<sup>20</sup> Wolff, 166.

En agosto de 1715 muere en Frankfurt el joven Príncipe Johann Ernst, quien era hermano del corregente del reino el Duque Ernst August junto a su tío Wilhelm. Esto hace que se prohíba la música en cualquier parte del 11 de agosto al 9 de noviembre de ese año. Así que no hay registro de composiciones de Bach en ese periodo. Sin embargo, a partir de entonces las cosas fueron tornándose ríspidas en torno al trato con el compositor. Y es que la política de los dos duques hacía que estos tuvieran diferencias y una mala relación en la forma de gobernar.

Los hermanos, el Duque Ernst August y el Príncipe Johann Ernst, vivían en una parte que se conectaba con el palacio *Wilhelmsburg* llamada *Rotes Schloss* (Castillo Rojo). Ahí el compositor tenía que ver con la música que se tocaba, y convivía con ambos personajes.<sup>21</sup> Quizá por el resentimiento de la participación en el gobierno de su sobrino, o de su forma de gobernar alejada del puritanismo, el Duque Wilhelm Ernst impuso una restricción a cualquier persona que tuviera contacto o trabajara con su sobrino, cobrando una multa de 10 taleros a quien desobedeciera.<sup>22</sup> Esto iba en contra del sentido de justicia de Bach, así que decidió ignorarlo. Tanto que incluso participó en una interpretación para la boda de Ernst August con Eleonore Wilhelmine, hermana del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien sería su siguiente empleador, y se escuchó la cantata *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208, en la celebración del cumpleaños del duque.

En diciembre de 1716, falleció el *Kapellmeister* de Weimar desde 1685, Samuel Drese, y era lógico que el puesto fuera heredado a su hijo el vice-*Kapellmeister* Wilhelm Drese, pero parece que este era un mal músico. Bach pensó que se le ofrecería el puesto a él—anhelado desde hacía mucho tiempo—, pero en vez de eso, el duque buscó a Telemann. Después de que este último rechazó el empleo, se le ofreció el puesto a Wilhelm Drese. A partir de eso Bach dejó abruptamente de producir cantatas. Recordemos que Telemann, el músico alemán más sobresaliente

---

<sup>21</sup> Boyd, *Bach*, 42.

<sup>22</sup> Christoph Wolff y Walter Emery, "Bach, Johann Sebastian," *Grove Music Online* (2001), acceso sep. 12, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>

de la primera mitad del siglo XVIII, tenía buena relación con Bach, y en esa época era *Kapellmeister* en Frankfurt, en donde hizo grandes avances musicales para la ciudad.<sup>23</sup> Y Bach, claramente, buscó otras opciones de trabajo por el mal trato, cada vez acrecentado, en Weimar. Resulta que en la ciudad de Gotha había enfermado el *Kapellmeister*, y Bach lo sustituyó en una presentación en marzo de 1717. Pero cuando llegó el momento de escoger al nuevo sustituto, también habían preferido buscar a Telemann. Aunque las negociaciones no dieron frutos, Telemann aprovechó esto para exigir un aumento de sueldo en Frankfurt, cosa que le fue concedida. Sin embargo, la oportunidad de convertirse en *Kapellmeister* le llegó a Bach de parte del Príncipe Leopoldo de Köthen quien, al parecer, había quedado maravillado con la presentación en la boda de su hermana con el Duque Ernst August. La negociación quedó confirmada el 5 de agosto de 1717, con un sueldo de 400 taleros – mayor de lo que ganaba en Weimar—y un bono generoso de 50 taleros.<sup>24</sup> Pero no todo dependía de Bach, pues su libertad estaba sujeta al Duque Wilhelm, y como la conexión había sido por parte de su sobrino y la esposa de este, le negó rotundamente la solicitud para irse de ahí.

La libertad de viajar no le estaba prohibida en un principio. En el otoño de ese mismo año, Bach hizo un viaje a Dresde, donde el famoso organista y compositor francés Louis Marchand era elogiado en los círculos musicales y en la corte. No se sabe bien si Bach creyó que un concurso o duelo entre organistas pudiera ser una oportunidad para crearse fama, y que mejor que con un personaje insigne como Marchand, o que un miembro de la corte lo animó para que hicieran un duelo de clavecín, que luego convinieron mejor en uno de órgano.<sup>25</sup> Así que por medio del *Konzertmeister*, Jean Baptise Volumier, le envió una carta en donde le ofrecía sostener un duelo en el que le propuso interpretar cualquier cosa que este quisiera, y

---

<sup>23</sup> Zohn, “Telemann”.

<sup>24</sup> Boyd, *Bach*, 43.

<sup>25</sup> En este respecto hay una diferencia de lecturas entre Wolff, Emery y Boyd.

esperaba que Marchand tuviera el mismo deseo.<sup>26</sup> Sin embargo, aunque al principio Marchand aceptó y quedaron en hora y lugar para realizar el duelo, es conocido por todos que el francés huyó antes de que este se produjera, durante el amanecer de aquel día.

Posiblemente, envalentado por lo que sucedió en Dresde, Bach insistió al Duque para liberarlo, a lo que este último se negaba rotundamente. Tanta fue su insistencia que el 6 de noviembre fue llevado a prisión por órdenes del príncipe. Duró ahí hasta el 2 de diciembre, el día en que por fin fue “despedido en desgracia”. Poco después Bach y su familia se mudaron para presentarse en su nuevo puesto en Köthen.

## 1.2 Características del Barroco

El Barroco es una forma de nombrar el arte que se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII, en donde diversas obras tenían rasgos en común. Sin embargo, el concepto es variado de acuerdo con la disciplina. No es lo mismo hablar del Barroco en las artes visuales o la arquitectura que en la música. El término fue utilizado por historiadores del arte al mismo tiempo en las artes plásticas y visuales que en la música, contrario a otros periodos y estilos como el Gótico, el Romántico, el Renacimiento, el Rococó, y el Impresionismo, cuyo nombramiento se hizo primero en las artes visuales y en la literatura.<sup>27</sup>

El término se ocupó por primera vez en 1746, cuando el filósofo Noël-Antoine Pluche trataba de calificar y contrastar la ejecución de dos celebres violinistas franceses: Jena Pierre Guignon y Jean-Baptiste Anet. Del primero decía que lucía una gran agilidad, tendía a sorprender y a entretener. De Anet, en cambio, anota que prefiere un estilo expresivo, sostenido, que aspira al lirismo de la voz humana; desdeña un puro despliegue, lo que sería casi como “arrancar

---

<sup>26</sup> Boyd, 44.

<sup>27</sup>Claude V. Palisca, *La Música del Barroco*, trad. Nilda G. Vineis (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1978), 11.

laboriosamente del fondo del mar perlas barrocas, cuando pueden encontrarse diamantes en la superficie de la tierra”.<sup>28</sup> Esto lleva a Pluche a clasificar dos clases de música comunes en Francia e Italia. La *musique chante*, que es rica en melodías que son naturales a la voz, sin esfuerzos ni artificios. Mientras que el otro tipo de música busca causar perplejidad llevado a cabo por la osadía de sus sonoridades y giros que sobrepasan la capacidad natural del cantante con su velocidad y volumen; lo que él llamó la *musique baroque*. Ya después Jean-Jacques Rousseau definió al Barroco, en la entrada de su diccionario musical como: “música en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento constreñido”.<sup>29</sup> Así, en sus inicios el término estaba dotado con un espíritu peyorativo y conservador. Sin embargo, como sabemos, fue un periodo muy complejo, interesante y de cambios revolucionarios para la música y las artes.

Los artistas se han inspirado en mitos clásicos desde el Renacimiento. El estudio de las letras griegas o romanas fue decisivo en la creación de varias obras importantes como el *Orfeo* de Monteverdi, o en la obra pictórica y escultórica de Rafael, Tiziano y Miguel Ángel. Después, en el Barroco, en las famosas esculturas y diseños arquitectónicos a la manera clásica de Bernini. Sin embargo, para la música, el retomar el estudio de la retórica, disciplina que era necesaria para los griegos y romanos, fue un parteaguas en el modo de apelar a los sentimientos (*argumentum ad passiones*) del público.

El uso de la retórica fue de suma importancia en el desarrollo artístico barroco. Al igual que servía para comunicar efectivamente los deseos de las personas ilustradas, fue una disciplina y asignatura estudiada en las escuelas por los europeos cultos y nobles, quienes luego se desempeñarían como miembros de una corte o diplomáticos. Significa el estudio sistemático del discurso y la escritura persuasiva

---

<sup>28</sup> Palisca, 11.

<sup>29</sup> Palisca, 11.

basado en modelos, principios y nomenclaturas heredadas de la antigua civilización romana, sobre todo de los escritos de Cicerón y Quintiliano, que fueron muy leídos e imitados durante el siglo XVII. De igual manera, el también llamado arte de la comunicación podría ser utilizado por abogados, oradores, escritores, predicadores, entre otros. Aunado a esto, el estudio de la retórica proporcionaba prestigio.

Así pues, la retórica le servía al artista para comunicar efectivamente su idea musical y llegar al fin último del estilo barroco: afectar las emociones del espectador o, en otras palabras, trastocar el espíritu. Es necesario conocer una manera adecuada de interpretar obras de este periodo, como esta suite para laúd, justamente para transmitir el sentido y espíritu barroco. Existen referencias de compositores contemporáneos a Bach que hablan sobre el estilo adecuado para la interpretación.

En el manual que escribió Girolamo Frescobaldi (1583-1643) para la interpretación de sus *Toccatas* (1614-15), el compositor alude que “la música no debía ser estrictamente sujeta al tiempo”, sino ser “más lánguida, o más viva, dependiendo del significado emocional del pasaje.”<sup>30</sup> De igual manera, Joachim Quantz, en su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de 1752, en el capítulo sobre las consideraciones que debía tener una persona para dedicarse a la música, dice que el compositor y quien interpreta su música “deberán de tener por igual sentimiento en el alma, y ser capaces de ser conmovidos,” así como la necesidad de “expresar correctamente las diferentes pasiones del alma.”<sup>31</sup> Y en ese orden de ideas, un año después en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Carl Phillip Emmanuel Bach es más directo al decir que “un músico no puede conmover a otros sin que este no sea conmovido también. Este debe de sentir todos los afectos que espera producir en su audiencia, pues el exteriorizar sus propios sentimientos estimulara los suyos en el oyente...Quienes digan que esto se puede lograr sin hacer

---

<sup>30</sup> Robert Stevenson, *Music Before the Classical Era* (Connecticut: Greenwood Press, 1958), 120.

<sup>31</sup> Johann Joachim Quantz, *On Playing Flute*, trad. Edward R. Reilly (Boston: Northeastern University, 2001), 23-24. [Todas las traducciones del inglés son propias.]

ningún gesto (en sus expresiones) se retractaran cuando, debido a su propia insensibilidad, se encuentren obligados a permanecer como estatuas delante de su instrumento.”<sup>32</sup>

Estas instrucciones son un conjunto minúsculo de los ejemplos que existen respecto a la opinión de varios músicos sobre la interpretación, puesto que ya se han escrito muchas ideas que se tendrían que tomar en consideración para comprender cómo se escribía y ejecutaba la música. Podemos concluir que la interpretación de la música barroca estaba sumamente determinada por “el modo de composición” y “las connotaciones emocionales” que se derivan.<sup>33</sup>

### 1.3 El laúd

La interpretación instrumental fue desarrollándose bajo tres consideraciones: la primera era el deseo, por parte de músicos y compositores, de dotar con mayor expresividad y brillo las ejecuciones de melodías *cantabile*; la segunda era el surgimiento y desarrollo de técnicas para improvisar en un instrumento alrededor de un bajo continuo; y la tercera era la conciencia cada vez más arraigada sobre los estilos nacionales -se crea una suerte de confrontación barroca entre el estilo francés e italiano.<sup>34</sup> Los compositores italianos confeccionaban obras que eran influenciadas por la ópera en el siglo XVI, por el desarrollo de la música instrumental, principalmente del violín, y la muy demandada música que requería el acompañamiento de un bajo continuo. Las pautas que distinguen a esa música tienen que ver con líneas melódicas de las arias y óperas del Barroco medio y el estilo retórico del novel recitativo en la ópera (llevadas a lo instrumental a principio del siglo XVII en las “canzonas” y “sonatas”).<sup>35</sup> Por otro lado, la música francesa

---

<sup>32</sup> C. P. Emanuel Bach, *The True Art of Playing Keyboard Instruments*, trad. William J. Mitchell (Nueva York: W.W. Norton, 1949), 152.

<sup>33</sup> Stevenson, *Music Before the Classical Era*, 120.

<sup>34</sup> Brown et al., “Performing Practice,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta sep. 12, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272>

<sup>35</sup> Brown et al., “Performing Practice”.

contrasta, en parte por su herencia de las declamaciones solemnes en el teatro clásico, donde la música se incorpora en las *tragédies lyriques* de la segunda mitad del siglo XVII, contrario a las ostentosas y fastuosas óperas italianas.<sup>36</sup> Aquellos estilos fueron expandiéndose por toda Europa y Bach fue nutriéndose de estos por su método de aprendizaje que consistía en ir copiando y trasportando las partituras al teclado.

En este capítulo, al tratar sobre una composición para laúd, es preciso abordar brevemente la historia del instrumento durante la época en que fue compuesta la suite.

El laúd fue un instrumento muy demandado antes y durante el siglo XVI, que fue su periodo más significativo al acaparar casi la totalidad de la música secular. Fue “el primer instrumento musical en realizar música en un sentido no vocal”;<sup>37</sup> así mismo fue, con excepción del órgano, el único en poseer composiciones originales para instrumento solo antes de finalizar el siglo XVI. En suma, era el medio principal a través del cual el público en general lograba escuchar la música de ese momento; aunque había otros instrumentos para los que se escribían piezas o métodos, como el clavecín, el interés que tenía el laúd fue mayor.<sup>38</sup> En la época de Bach, la mayoría de repertorio para este instrumento se basaba en acompañamiento rasgueado para la voz y la danza.

En general, durante el Renacimiento el laúd tenía cinco, seis o siete órdenes.<sup>39</sup> Ya en el barroco fue necesario ampliar su registro y a lo largo del periodo llegó a tener entre once y trece, incluso hasta catorce. Los dos primeros órdenes (o las cuerdas graves) solían ser simples y se utilizaban al aire. En cambio, los dos últimos

---

<sup>36</sup> Brown et al., “Performing Practice”.

<sup>37</sup> Janet Dodge, “Lute Music of the XVIth and XVIIth Centuries,” *Proceedings of the Musical Association* 34 (1907), 124, fecha de consulta sep. 12, 2018.  
<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/765800>

<sup>38</sup> Dodge, 124.

<sup>39</sup> Se les llama órdenes a las cuerdas dobles de los instrumentos antiguos.

de algunos laúdes se quedaban fuera de la trastera.<sup>40</sup> En cuanto a su afinación, había bastantes, pero la más común fue la llamada *afinación barroca en Re menor*.<sup>41</sup>

Algunos de los compositores e intérpretes con el repertorio más conocido del periodo fueron: Alessandro Piccinini – el único laudista que tocaba con las uñas–, Giovanni Francesco Anerio, Girolamo Frescobaldi y Vivaldi en Italia; Ennémon y Denis Gaultier, Jaques Gallot y Charles Mouton en Francia; Dietrich Buxtehude, que compuso cuatro suites para clavicordio o laúd, Silvius Lepold Weiss, el famoso e influyente laudista que, además, contaba con un repertorio muy extenso y, finalmente, Bach en Alemania.<sup>42</sup>

Sin embargo, probablemente por el advenimiento de la música polifónica, el laúd fue rechazado entre los teóricos del arte musical, tomando más en cuenta la música de instrumentos de tecla, como el clavecín. Su declive fue gradual, pues hubo grupos que lo seguían interpretando – como La Escuela Parisina, que capitalizó el laúd durante la segunda mitad del siglo XVII –. El declive del laúd ocurrió en el último cuarto de ese siglo. Las orquestas aún lo utilizaban en forma de Tiorba, pero su influencia musical nunca volvió a ser lo que era.<sup>43</sup>

Pese a lo anterior, hubo experimentos para crear nuevas sonoridades con el timbre del laúd. El clave-laúd o *Lautenwerck* fue un instrumento barroco que combinaba el teclado y mecanismo de un clavicordio con la sonoridad del laúd y, en algunos casos, esto lo lograban dotando la forma del resonador en forma de laúd. Actualmente no se conserva ningún instrumento de la época, ni siquiera ilustraciones de este, aunque hay evidencia de su uso y apariencia. A Johann Christoph Fleischer se le atribuye haber inventado y construido el primero de estos, al igual que del “clave-tiorba” en 1718. Ambos instrumentos tenían un rango de tres octavas. También, según tratados de teclados de Jacob Adlung que datan de 1758 y

---

<sup>40</sup> Roberto Díaz y Mario Alcaraz, *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2008), 61.

<sup>41</sup> Díaz y Alcaraz, 60.

<sup>42</sup> Díaz y Alcaraz, 66.

<sup>43</sup> Dodge, “Lute Music”, 123-53.

1768, Johann Nicholas Bach, el primo de Johann Sebastian, construyó este instrumento;<sup>44</sup> tenía cuatro o cinco octavas, con cuerdas de tripa, las de registro grave octavadas en pares, las medias en pares de unísonos y las altas eran cuerdas solas.<sup>45</sup> Adlung menciona que el tono de cualquiera de estos instrumentos mejora notablemente cuando se le coloca el resonador en forma de cuerpo de laúd, justo debajo de la tabla armónica del clave (ver Fig. 2).



Figura 2- Dos reconstrucciones del Lautenwerck, el primero (izquierda) construido por Steven Sørli (c.2000), y el segundo con el resonador en forma de laúd, de la mano de Ludwig Richter (1995).

Bach tenía dos *Lautenwerck* al momento de su muerte, según un catálogo de bienes de ese año, valuados en 30 taleros.<sup>46</sup> Incluso, Friedrich Agricola describió uno que había visto diez años antes, en 1740, durante una visita a la casa de Bach en Leipzig, diseñado por Zacharias Hildebrandt, el cual era más pequeño que un clave normal, pero en los otros aspectos similar. Aunque comenta que su sonido “podría haber engañado hasta a un laudista profesional”.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Frank Koonce, *Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works* (San Diego: N.A. Kjos Music, 2002), ix.

<sup>45</sup> Koonce, ix.

<sup>46</sup> Ferguson, Howard. "Bach's 'Lauten Werck'," *Music & Letters* 48, no. 3 (1967), 259, <http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/732716.259>

<sup>47</sup> Ferguson, 263.

## 1.4 Sobre la partitura

Las obras que se sabe que Bach compuso para el laúd fueron, únicamente, siete. Sólo tres de ellas tienen copia autógrafa del compositor: las Suites BWV 995, 1006 y el Preludio, Fuga y Allegro BWV 998. Mientras que las demás – las suites BWV 996, 997, el preludio BWV 999 y la fuga BWV 1000– sólo se hallan en copias manuscritas atribuidas a él.<sup>48</sup>

Frank Koonce habla de las tres fuentes que existen de la Suite en Mi menor: la primera y principal referencia es la copia manuscrita de Johann Gottfried Walther (1684 – 1748), quien era primo de Bach, organista, compositor y lexicógrafo. Esta copia después pasó a formar parte de la colección de Johann Ludwig Krebs (1713 – 1780), personaje que entre sus labores se encontraban las de laudista, violinista, organista y compositor; recordado, sobre todo, como discípulo de Bach en la *Thomasschule* de Leipzig de 1726 a 1735. En ésta, como hemos comentado, no se encuentra la firma de Bach y data de entre 1710 y 1717, por lo que se considera uno de sus trabajos tempranos, mientras Bach vivía en Weimar. Esta copia actualmente se preserva en la *Staatsbibliothek zu Berlin -Preussischer Kulturbesitz*.<sup>49</sup>

La segunda fuente es la copia que se le atribuye a Heinrich Nikolaus Gerber, también discípulo del compositor, y quien es más conocido como copista y conocido principalmente por sus métodos de enseñanza. Actualmente la copia se encuentra en una colección privada y fue utilizada para la edición que editó Hans Bischoff en 1888, cuyo título es *J. S. Bach Klavierwerke*, y de la que se basa la primera gran edición de las obras de Bach, la *Bach Gesellschaft-Ausgabe* de 1900.<sup>50</sup> Mientras que de la tercera fuente que se identifica aún no se sabe quién fue el copista, pero, por las características del papel y la escritura, se piensa que es de la segunda mitad del siglo

---

<sup>48</sup> Edgar Mario Luna, “Las Suites para Laúd de Johann Sebastian Bach: Criterios Adecuados para su Transcripción a la Guitarra Moderna.” Tesis de Maestría (México: UNAM, 2011), 10.

<sup>49</sup> Koonce, *Bach Lute Works*, v.

<sup>50</sup> Koonce, v.

XVIII. Está transpuesta a La menor y se preserva en la *Bibliothèque Royal Albert I* en Bruselas.

Una inscripción al principio de la copia de Walther, que se lee “*auf Lauten Werck*”, es la única referencia de toda la música de Bach sobre el *Lautenwerck*.<sup>51</sup> Es por esta razón que surge la duda si la suite fue pensada para este instrumento, pues la inscripción proviene de una copia y no es confirmada por otras fuentes. Dice Koonce que para los editores de la *Neue Bach Ausgabe*,<sup>52</sup> “el rango de octavas, y el carácter de los movimientos claramente habla a favor de una composición para laúd, a pesar de que Bach usa menos características idiomáticas de un laúd que en sus otras composiciones para este instrumento, un hecho que se puede explicar al ser un trabajo temprano del compositor.”<sup>53</sup> Sin embargo, él piensa que son más convincentes los argumentos a favor del clave-laúd, pues “además de la inscripción debajo del título, se debe considerar que el estilo composicional sugiere fuertemente el uso de un instrumento de teclado. Y, aún más, la distancia entre la nota más baja y la más alta es la amplitud exacta de octavas del primer clave-laúd construido por Johann Christoph Fleischer e introducido en 1718.”<sup>54</sup> Por lo tanto, puede que esta suite fue pensada para el más reciente invento de Fleischer. Pese a lo anterior, los músicos ejecutantes de los siglos XVII y XVIII aún tocaban las piezas en cualquier instrumento que se adecuara con una partitura, como se acostumbraba en el Renacimiento. Y es que en las partituras no existían las anotaciones precisas de varios signos y símbolos musicales que hoy utilizamos, ni exactamente para qué instrumento iba dirigido. Eso y la adaptación de posturas más idiomáticas para los instrumentos es algo que los compositores fueron añadiendo con el tiempo.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Koonce, v.

<sup>52</sup> La *Neue Bach Ausgabe* es la segunda edición histórica- crítica de la obra completa de Bach, editada por el Bach-Institut Göttingen y el Bach-Archiv Leipzig, y publicado por Bärenreiter-Verlag. La primera publicación data de 1954, y fue completado en el 2007.

<sup>53</sup> Eichberg y Kohlhase, NBA, 120-121. En Koonce, v.

<sup>54</sup> Koonce, v.

<sup>55</sup> Brown et al., “Performing Practice”.

## 1.5 Suite para laúd en Mi menor BWV 996

La Suite fue un género en el Barroco en el que se agrupaban algunas danzas tradicionales, y un instrumento solista u orquesta las interpretaba juntas, una después de otra. Las piezas contenidas tenían la misma tonalidad, aunque el carácter de cada una de ellas variaba. Generalmente todas son contrastantes entre sí, pero con una cierta concordancia o unidad entre ellas. El término “suite” es usado de acuerdo con el periodo en el que se refiere, pues no significaba lo mismo en el siglo XVIII que en el XX. El concepto y la forma se fueron difuminando a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cayendo en el desuso. Posteriormente el género renace y su uso actual sirve para nombrar a una reducción de alguna obra de mayor extensión.

El término “suite” proviene de Francia, y significa “aquello que sigue” o “sucesión”. La “suite clásica” es entendida como la secuencia que incluye *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y, alrededor de 1650, se podía o no incluir la *Giga*. Entre ellas podría haber otras danzas como el *Minuet*, *Bourrée*, *Aria* (o *Ayres*), *Double* (variaciones), e incluso una introducción al comienzo.<sup>56</sup>

El término “partita” y “suite” para Bach es indistinto. Entre las composiciones que él compuso en esta forma están las suites y partitas para clavecín, como las Suites Inglesas y Francesas, las seis suites para violonchelo, la partitas para flauta y violín, y las suites para laúd. A continuación, abordaré cada una de las partes de la Suite en Mi menor BWV 996 para describir esta obra temprana de Bach y ahondar más en el género.

---

<sup>56</sup> David Fueller, “Suite,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta sep. 12, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091>

## 1.6 Análisis de la Suite

### 1.6.1 PRELUDIO

El término “preludio” tiene varias acepciones y definiciones, pero en las suites barrocas retoma la función retórica del *Preambulum*, que servía para traer la atención del público e introducirlo en un tema, dar un proemio, o situar en el oyente la tonalidad de toda la obra. Antiguamente éste era una improvisación que se empleaba para calentar los dedos del intérprete y verificar la calidad tonal y afinación del instrumento. Después comenzó a escribirse, dice Lebter, “como una manera de dar una estructura para los estudiantes, y así dotarlo de una intención instructiva, a menudo con un aspecto particular de la técnica instrumental”.<sup>57</sup> En la primera mitad del siglo XVII se comienza a encontrar como pieza introductoria de las suites. Y en ésta (ver Fig. 3), Bach utiliza el estilo que desarrolló Buxtehude y que se extendió en Alemania posteriormente, que consiste en una forma multi-seccional: la primera parte (*Passagio*) para dar a notar el virtuosismo del intérprete y la segunda (*Presto*) como una composición fugal (fugato).

---

<sup>57</sup> David Lebter, “Prelude,” *Grove Music Online* (2014), fecha de consulta sep. 15, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>

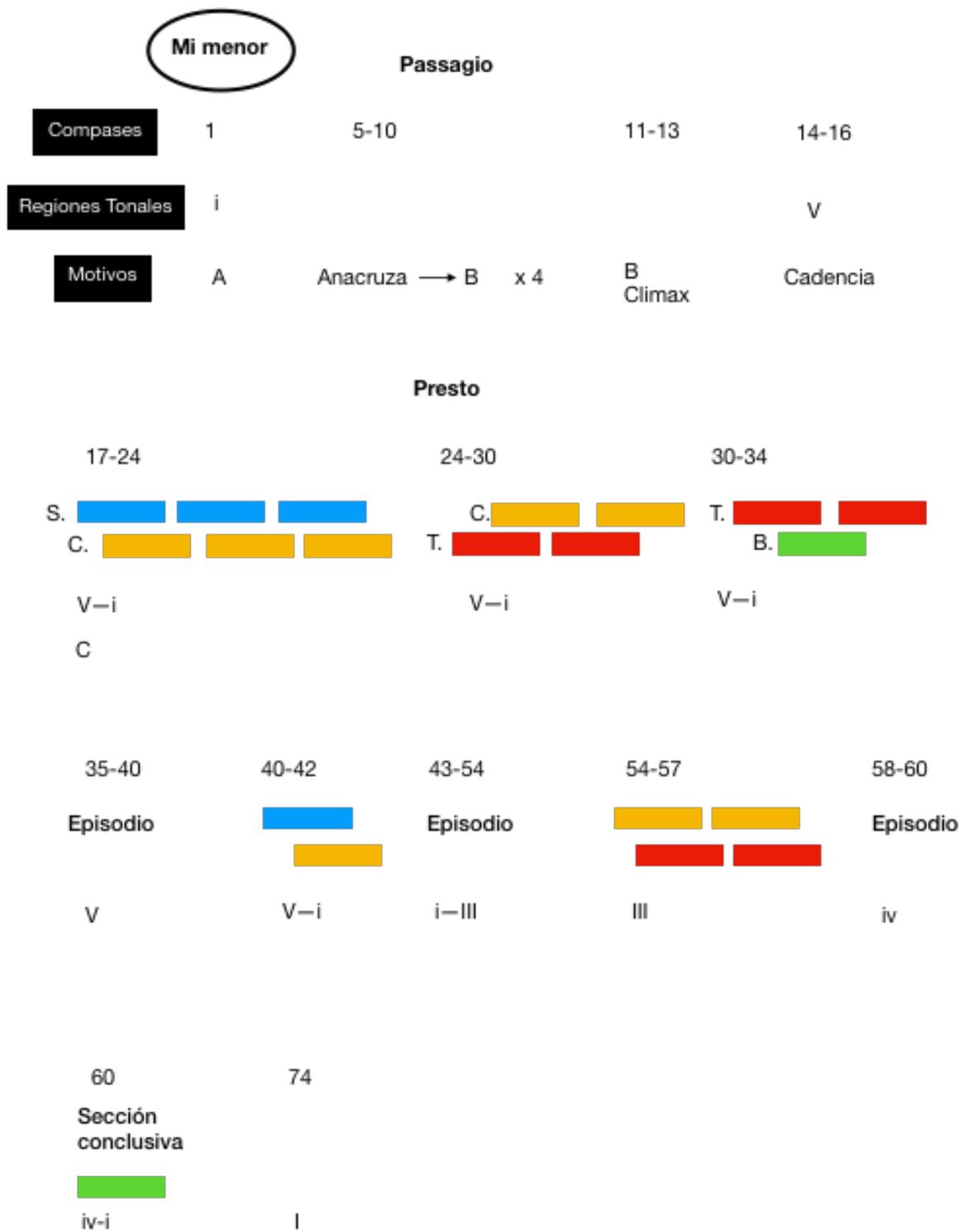


Figura 3- Esquema del Preludio.

El *Passaggio* está dividido en dos partes, la introducción que va del c. 1 al 5 y un gran desarrollo que va del c. 5 al 16. La primera comienza con un motivo acéfalo, cuyas primeras notas siguen una progresión, que consiste en una cascada de dieciseisavos que desciende y va de la tónica a la dominante (ver Fig. 4). Esto para demostrar la habilidad del intérprete.



Figura 4- Preludio, c. 1 y 2.

Después llega el desarrollo donde surge el ritmo que caracteriza al estilo francés de un tiempo largo y uno corto. El motivo A (ver Fig. 5), en este caso de una textura homofónica, consta de acordes dominantes que resuelven a la tónica. Cada frase consiste en una gran anacrusa de dieciseisavos ascendentes, o descendentes, unos muy rápidos, otros no tanto, que culminan en el motivo A. Éstas se desarrollan del c.5 al 10. Del c. 11 al 13 aparece un clímax, donde la anacrusa se dirige al motivo A y luego éste se desarrolla independientemente (sin la anacrusa). La sección conclusiva está a partir del c. 14, siguiendo ese mismo motivo en dirección ascendente, que concluye en el c. 16 con el acorde de dominante.



Figura 5- Preludio, c. 5 y 6.

En el *Presto* empieza la textura fugal, con el motivo B (ver Fig.6), del cual se desarrolla toda esta parte.



Figura 6- Preludio, c. 15-26.

Es de resaltar que las primeras notas son las mismas que en el *Passaggio*, pero invertidas (ver Fig. 7).

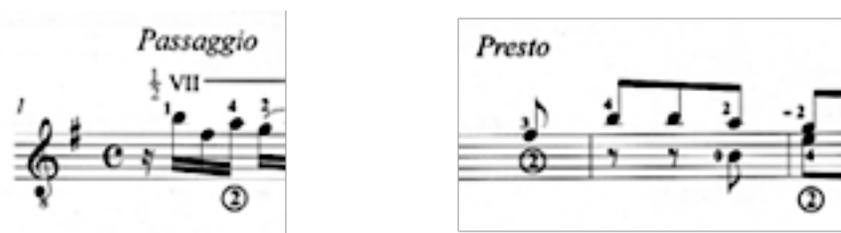


Figura 7- Preludio, c. 1 (izq.) y c. 16-18 (der.).

Después de haberse presentado el motivo B en la soprano se añade la imitación una quinta descendente, en la contralto. La relación tonal radica en que primero se escucha la dominante y cuando llega la imitación resuelve en la tónica. Las voces que aparecen siempre suenan en parejas.

El segundo par de imitaciones, que va del c. 24 al 30, se presenta primero en el tenor y luego en la contralto, de la dominante a la tónica, y el motivo sólo aparece repetido dos veces. La tercera presentación, del c.30 al 34, aparece en el tenor y

luego en el bajo, donde el motivo se presenta dos veces para ir a un episodio, del c. 35 al 40, que termina en la dominante. Luego, del c. 40 al 42, aparece el motivo B en la soprano y su imitación en la contralto, que va de la dominante a la tónica y da pie a otro episodio, del c. 42 al 54, en donde la región tonal se dirigirá al relativo mayor. Posteriormente regresa el motivo B con su imitación, del c. 54 al 57, repitiéndose y con las mismas notas del segundo par en el c. 25. Esto conduce a otro episodio, del c. 58 al 60, en donde la región tonal pasa a la subdominante. A partir del c. 60 comienza la sección conclusiva y aparece el motivo en el bajo, sin imitación. Posteriormente regresa a la tónica, con pequeñas inflexiones a la dominante del relativo mientras la soprano utiliza la segunda parte del motivo B. En el c. 69 hay una conducción armónica hacia la tónica, seguida por la cadencia con el principio del motivo B y resuelve en el c. 74 con el acorde de Mi Mayor (tercera de picardía).

#### 1.6.2 ALLEMANDE

Esta pieza es la primera de los movimientos centrales que se interpretan en una suite barroca. Su origen proviene de las danzas populares alemanas renacentistas (*Teuschertanz*). Continuó como tal durante los siglos XVII y XVIII, pero quedó ya estilizada por los virginalistas ingleses (ca. 1570-1650), en donde escribían frecuentemente una serie de compases seguidos que explotaban tanto la figuración en escalas como el intercambio motivico.<sup>58</sup> En el Barroco la *Allemande* se considera prioritariamente música de repertorio para instrumento solo, ya sea laúd, clave o viola, más que como baile.<sup>59</sup> Era escrita en compás cuaternario o binario. En cuanto a forma tiene dos partes, donde la segunda está en una tonalidad vecina a la primera, pudiendo ser el relativo o algún grado cercano como la dominante o subdominante (ver Fig. 8). Se caracteriza por tener carácter serio—asemejándose al temple alemán—y tempo lento moderado; las frases comienzan en anacrusa y son de

---

<sup>58</sup> Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, 41.

<sup>59</sup> Meredith Little y Suzanne Cusick, “Allemande,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta sep. 17, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>

longitud irregular; éstas van encaminándose hacia cadencias que resuelven en el tiempo fuerte.<sup>60</sup> Los clavecinistas y laudistas franceses desarrollaron el *style brisé* en esta danza, que es el uso constante de los arpeggios en la voz cantante, pues éstos son idiomáticos para ambos instrumentos.<sup>61</sup>

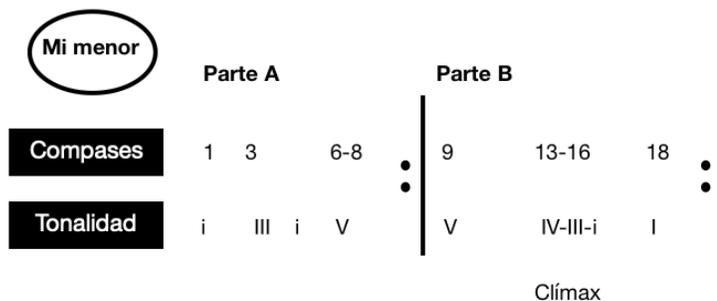


Figura 8- Esquema de la *Allemande*.

En la parte A, como en la mayoría de las *Allemande*, la melodía principal es anacrúsica. En los primeros dos compases se presentan los elementos rítmicos y melódicos de toda la pieza: el primer motivo anacrúsico del dieciseisavo seguido de una negra, los dieciseisavos que se mueven por grado conjunto, los arpeggios que en este momento de la pieza los tiene el bajo, las líneas melódicas de la soprano y el uso de los octavos para el acompañamiento del bajo (ver Fig. 9).



Figura 9- *Allemande*, c. 1 y 2.

Posteriormente, del c. 3 al 5, el centro tonal está en el relativo mayor, se encuentra una nueva melodía que se presenta primero en la soprano y luego en la contralto, y termina en la segunda mitad del c. 5 con un movimiento cromático del

<sup>60</sup> Randel, *Diccionario Harvard de Música*, 41.

<sup>61</sup> Little y Cusick, “Allemande”.

bajo hacia la región de Mi menor. Del c. 6 al 8 se presenta la modulación hacia la dominante y la cadencia conclusiva de esta primera parte.

La parte B comienza en la región tonal de la dominante. Del c. 9 al 13 hay una sección donde la estructura rítmico-melódica es análoga a la del primer compás, c.1 – c.9 (ver Fig. 10). En el c. 9 la soprano y el bajo forman una frase que al compás siguiente se repite, luego la frase cambia en el c. 11 e igualmente se repite al siguiente compás, en donde aparece una cadencia que va a resolver, en el c. 13, a la dominante.



Figura 10- Allemande, c. 9 y 10.

En el c. 13 comienza el clímax que dura hasta el primer tiempo del c.16. La textura es contrapuntística, pues hay un diálogo interesante entre las tres voces de pregunta y respuesta (ver Fig. 11), en donde cada enunciado se halla en una región tonal distinta. El c. 13 comienza en la dominante, luego en el c. 14 está en la subdominante, y en el c. 15 en el relativo mayor.



Figura 11- Allemande, c. 13 y 14.

En el c. 16 la armonía regresa a la tónica, y este compás sirve para unir lo anterior con la cadencia final. El diseño del c. 16 consiste en dos escalas ascendentes de tónica y subdominante. La cadencia está en el c. 17, y como todas las piezas de esta suite resuelve a Mi Mayor (I).

### 1.6.3 COURANTE

La *Courante* estaba contenida en el modelo alemán y francés del conjunto de danzas estilizadas en la suite barroca. Era la segunda en interpretarse. Su origen es incierto, pero se tiene registro de ella en colecciones del siglo XVI. Ya para el XVII es popular en Francia e Italia, lo que hace que a finales de siglo haya dos estilos: la “*Corrente*” italiana, una danza rápida de métrica ternaria ( $\frac{3}{4}$  o  $\frac{3}{8}$ ) y textura homofónica, que usa estructuras armónicas y rítmicas claras, frases balanceadas y un estilo virtuoso de interpretación; y la “*Courante*” francesa, de carácter majestuoso, grave y solemne, en tiempo ternario (generalmente en  $\frac{3}{2}$ ), caracterizada por métricas y ritmos ambiguos como el uso de hemiolas, frecuentemente con armonías y melodías modales, y textura contrapuntística;<sup>62</sup> ésta se volvió la favorita en la corte de Luis XIV tanto que él mismo, como buen bailarín, inauguraba la pista con esa pieza. Ambas suelen estar en forma binaria y comienzan con anacrusas y concluyen en la parte fuerte. Bach utilizó ambos estilos en sus composiciones y la de esta suite es del estilo francés (ver Fig. 12).

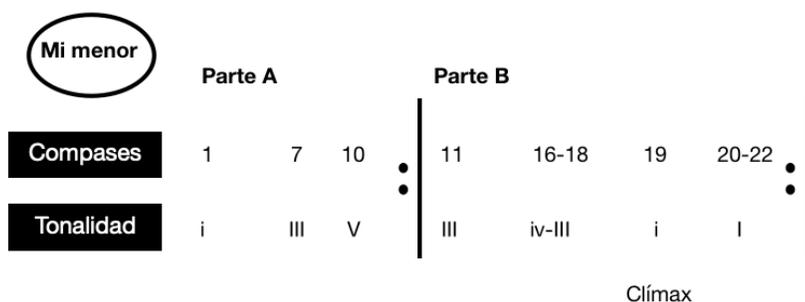


Figura 12- Esquema de la *Courante*.

La indicación de compás de esta danza es de 3. Cabe mencionar que es una pieza sumamente ornamentada y de carácter ágil. La parte A está caracterizada por un motivo principal (ver Fig. 13), y se va repitiendo cada compás con variaciones en el segundo tiempo que se presentan como octavos o dieciseisavos.

<sup>62</sup> Meredith Little y Suzanne Cusick, “Courante,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta sep. 20, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707>



Figura 13- Motivo rítmico Parte A.

También se observan las negras que se escuchan constantemente en alguna de las tres voces como acompañamiento y marcando el pulso.

Sobre la armonía, la pieza comienza en la tónica y en el c. 6 aparece una cadencia que resuelve al relativo mayor en el c. 7. Esta parte termina en el c. 10 con la cadencia que resuelve a la dominante.

La parte B es armónica, rítmica y formalmente más compleja que la primera. Tiene una estructura más amplia pues comienza (c. 11-15) con un motivo distinto al de la parte A (ver Fig. 14). Cabe resaltar que parte en el relativo mayor y no en la dominante (como había terminado la parte A).



Figura 14- Motivo rítmico c. 11-15.

Después llega un puente (c- 16-18), donde la línea melódica de la soprano asciende (es notable el uso de esta línea melódica para dar expectación) con otro motivo derivado del de la parte A (ver Fig. 15), que conecta lo anterior con el compás del clímax. En este puente la región tonal se mueve un momento a la subdominante, pero regresa al relativo mayor.



Figura 15- Motivo rítmico c. 16-18.

En el clímax (c. 19) el movimiento rítmico es contrastante y consiste en dos dieciseisavos y un octavo en la soprano, y el acompañamiento hace acordes con la

negra con puntillo y octavo más un cuarto, ritmo que es derivado del motivo de la parte A (ver Fig. 16). Aquí la región tonal regresa a Mi menor.



Figura 16- *Courante*, c. 19.

Posteriormente aparece otra parte (c. 20), con el mismo diseño del c. 16 al 18, y se añade una melodía cromática en el bajo para crear expectativa y afirmar la región tonal de la tónica, y así conducir a la cadencia final (c. 22).

#### 1.6.4 SARABANDE

La primera *Sarabande* documentada viene de Latinoamérica, de un manuscrito en Panamá de 1539, y poco después se presentó un texto sobre la *Zarabanda* de Pedro Trejo en Nueva España durante 1569. Fue una danza cantada de España y sus colonias, prohibida por su contenido obsceno y acompañada de guitarra, castañuelas y posiblemente otros instrumentos de percusión. Era un típico baile español, el más salvaje y enérgico antes de la Chacona.<sup>63</sup>

A principio del siglo XVII, en Italia, era común en el repertorio de la guitarra de cinco cuerdas y después se desarrolló en el repertorio solista francés, primero como un tipo de esquema armónico y después como un ritmo y tempo definido.<sup>64</sup> Surgieron entonces dos tipos, una rápida y la otra lenta. Durante el barroco medio y tardío en Francia y Alemania se incluyó en la suite tradicional barroca. Esta danza se caracterizó por tener un afecto serio e intenso—pese a que algunas de ellas tenían

<sup>63</sup> Richard Hudson y Meredith Little, “Sarabande,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta sep. 22, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>

<sup>64</sup> Randal, *Diccionario Harvard de Música*, 1109.

afectos distintos—, el tempo era ternario y lento, y seguía una estructura basada en frases de cuatro compases.<sup>65</sup>

Bach compuso más *Sarabande* que cualquier otra danza. La que pertenece a la suite que analizamos es de tempo lento, en 3/2. La textura es homofónica y, efectivamente, está estructurada por frases de cuatro compases (ver Fig. 17). En esta danza el tiempo fuerte es en el segundo tiempo.

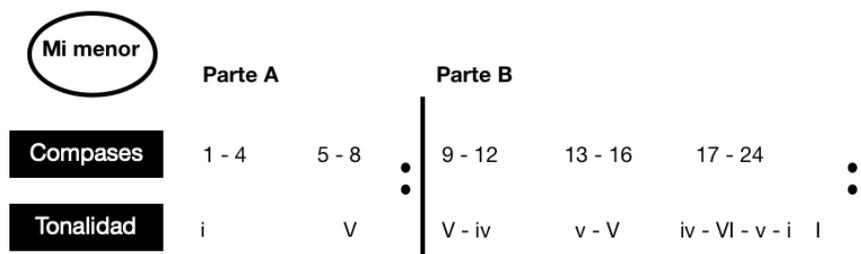


Figura 17- Esquema de la *Sarabande*.

La primera frase nos indica que la pieza es suntuosa, de carácter serio, donde la melodía está en la soprano, que consta de figuras rítmicas de cuartos y octavos, y muy largas como las blancas y redondas en el pedal del bajo, y se va aderezando con varios adornos (ver Fig. 18). La segunda frase, del c. 5 al 8, es concordante con la anterior, y modula en el último compás a la dominante.



Figura 18- *Sarabande*, c. 1 y 2.

En la parte B, la frase que va del c. 9 al 12, comienza en el quinto grado menor y la melodía de los primeros compases es análoga al primero, sólo que ahora hay más acordes (ver Fig. 19). A la mitad de la frase se escucha que la región tonal se mueve

<sup>65</sup> Hudson y Little, “Sarabande”.

hacia el relativo mayor, pero eso no se concreta, ya que, en la siguiente frase, que va del c. 13 al 16, regresa al quinto grado menor y en el c. 16 la cadencia culmina en la dominante. Hasta este punto cadencial parece que la pieza ya terminó.



Figura 19- *Sarabande*, c. 9 y 10.

Pero continua a una sección de ocho compases, del 17 al 24, donde el diseño rítmico- melódico obedece a la conducción armónica, pues aparecen cadencias de la dominante a la tónica-a excepción de la que comienza en el c. 18-(ver Fig. 20). La primera cadencia se encuentra en el c. 17 y resuelve a la subdominante, luego en el c. 18 resuelve a la superdominante, después en el c. 19 que resuelve al quinto grado menor, y, por último, en el c. 21, resuelve a la tónica. En el c. 22, comienza la sección final, y parte en el segundo tiempo con la cadencia que, al compás siguiente, resuelve a la tónica seguida por la cadencia que va hacia Mi Mayor.

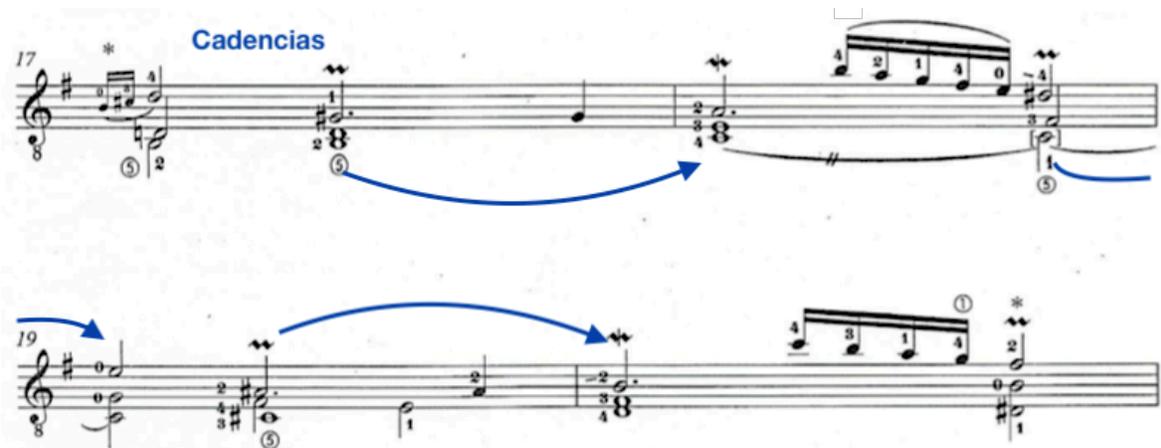


Figura 20- *Sarabande*, c. 17-20.

### 1.6.5 BOURRÉE

Ésta es la única danza de la obra que no pertenece a la tradicional suite barroca. La *Bourrée* es parte de las danzas incluidas en medio de las canónicas. Se interpreta entre la *Sarabande* y la *Giga*, queda correctamente por su carácter alegre y vivo, que contrasta con la seriedad de la danza que le antecede, aunque no tan rápida como la *Giga*. Al principio era una danza folclórica de origen francés, que antiguamente se bailaba en festivales cortesanos de Auvernia. Luego la danza fue estilizada por la nobleza y coreografiada. El paso base, que sirve para cualquiera de estos *Bourrée* cortesanos, era el *pas de bourrée*. Durante el reinado de Luis XIV se puso de moda dentro los salones, eventos sociales, así como en escena. Lully, por ejemplo, incluyó este baile en óperas y *ballets* célebres como en *Les Amours Déguisés* (1664) y *Phaëton* (1670).<sup>66</sup>

La danza estilizada se caracteriza por la métrica doble, usualmente se escribe en tiempo de 2, en donde las corcheas, o notas cortas se escriben en tiempo débil. Las frases, al igual que en la *Sarabande*, están divididas cada cuatro compases (ver Fig. 21).<sup>67</sup>

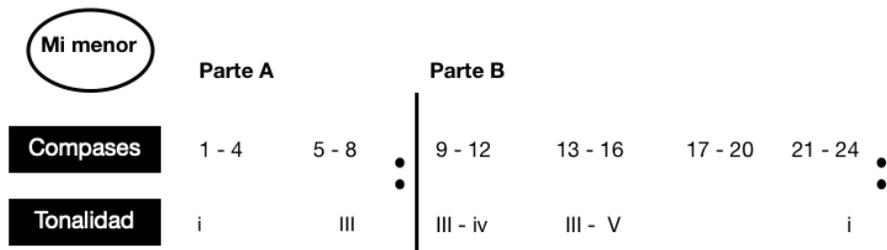


Figura 21- Esquema del *Bourrée*.

Escrita en compás de 4/4, esta *Bourrée* tiene dichas características. Comienza en anacrusa con el motivo A (ver Fig. 22) que se encuentra en toda la pieza y consiste en dos octavos en tiempo débil y un cuarto en tiempo fuerte en la

<sup>66</sup> Meredith Little, "Bourrée," *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta oct. 5, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03732>

<sup>67</sup> Little, "Bourrée".

voz de la soprano, mientras que la voz inferior sólo acompaña con negras. También, cada cuarto compás para terminar la frase—excepto en los finales de cada parte— aparece un motivo B de cuatro octavos y una negra (ver Fig. 23). La pieza sólo consta de dos voces, por lo que es más guitarrística.

En la primera frase se puede ver un diseño melódico en la soprano, en forma de crestas. Los siguientes cuatro compases son idénticos, excepto el último compás, donde modula al relativo mayor.



Figura 22- Bourrée, c. 1-3.



Figura 23- Bourrée, c. 4.

La parte B comienza con el mismo motivo A, pero la melodía cambia (ver Fig. 24), pues forma un dibujo que consiste en un salto descendente y luego uno ascendente, después a la inversa, un salto ascendente y otro descendente. Mientras, el bajo hace saltos amplios y contrasta con la primera parte, pues allí se movía generalmente por grados conjuntos.



Figura 24- Bourrée, c. 9-11.

En esta segunda parte los movimientos armónicos son más rápidos. La primera sección, del c. 9-12, comienza y se mantiene en el relativo, con una pequeña inflexión a la subdominante.

En la siguiente frase, del c. 13 al 16, regresa al relativo y el movimiento armónico tiende a ir hacia la dominante.

En la tercera frase, del c 17 al 20, aparecen unas inflexiones rápidas al cuarto grado mayor y al relativo, pero la armonía regresa en el c. 20 a la dominante.

En la última frase, del c. 21 al 24, la soprano y el bajo dialogan en un contrapunto donde una voz le responde a la otra (ver Fig. 25). El centro tonal regresa a la tónica, reforzándose con la cadencia final que resuelve a la nota Mi.



Figura 25- Bourrée, c. 21-24.

#### 1.6.6 GIGA

Finalmente tenemos a la *Giga*, una danza de origen inglés, que es conocida desde el siglo XV en forma de canciones o tonadas. Durante el siglo XVII pasó a ser parte del repertorio italiano y francés, cuando la danza se estilizó y se fue dotando de características propias de cada nación. La *giga* francesa era de carácter rápido o moderado, escrita en 6/4, 3/8 o 6/8, con frases irregulares e imitativas, y de textura contrapuntística. La italiana era aún más rápida que la francesa, pero con el movimiento armónico más lento, era generalmente escrita en 12/8, contenía una estructura básica de cuatro compases y la textura era homofónica.<sup>68</sup> Al igual que las

<sup>68</sup> Meredith Little, "Gigue," *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta oct. 8, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>

demás danzas que se incluyeron en la suite, pasó a ser una pieza virtuosa, y la última que se toca en este grupo de danzas. Encontramos *gigas* en varios compositores de la época como D'Anglebert, Lully, Corelli, Froberger, Pachebel, Telemann, Handel, etc. Se dice que el laudista Jacques Gautier llevó esta danza a Francia después de haber trabajado en la corte inglesa por más de 30 años durante el siglo XVII.<sup>69</sup>

Bach utilizó, como las anteriores danzas, ambos estilos en sus “partitas” y “suites”. Dice Little que “después de 1700 es muy difícil hacer la distinción entre el estilo francés o el italiano, pues la *giga* absorbió distintas variantes, incluso combinando ambos”.<sup>70</sup>

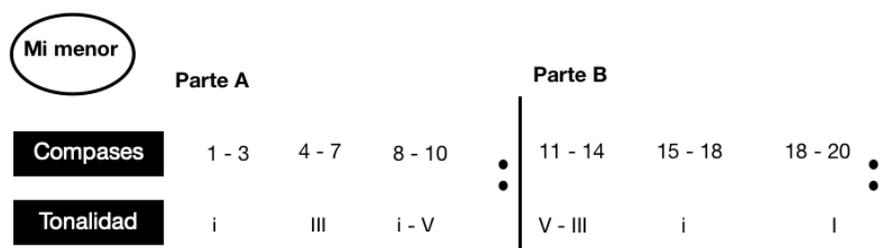


Figura 26- Esquema de la *Giga*.

La *Giga* de la Suite BWV 996 está en compas 12/8 y se asemeja más a los modelos italianos de las *gigas* de Bach, pues es una pieza de carácter virtuoso, por consiguiente, rápida y llena de escalas (ver Fig. 26). Está escrita a tres voces, aunque, en la mayor parte cantan sólo dos. En general hay un par de motivos distintivos, el que se compone por seis dieciseisavos en una voz (principal) y comienza en anacrusa, mientras que en otra voz está el otro motivo de tres octavos o una negra seguida de octavo (acompañamiento). Y también aparece el motivo de cuarto seguido de octavo que vimos desde la *Courante* (ver Fig. 27).

<sup>69</sup> Little, “Gigue”.

<sup>70</sup> Little, “Gigue”.



Figura 27- Giga, c. 1.

La parte A inicia en la tónica, las melodías comienzan en anacrusa y principia el bajo seguido de la soprano (ver Fig. 27). A partir del c. 4 y hasta el c. 7 la región tonal se mueve hacia el relativo mayor y las tres voces hacen un contrapunto dialogante. Luego en el c. 8 la región parece regresar a la tónica. Ya en el c. 9 aparece la cadencia que resuelve a la dominante donde el bajo hace un pedal para reforzar la región tonal.

La parte B comienza con una escala ascendente—contrario a la primera anacrusa del c. 1 (ver Fig. 27)—y es este diseño de escala de seis notas el que va a caracterizar del c. 11 al 14 (ver Fig. 28). Esta parte inicia en la dominante y después va a dirigirse hacia la región tonal del relativo mayor.

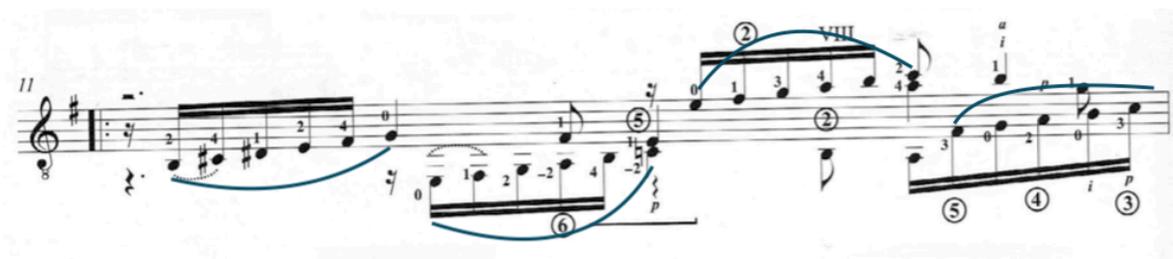


Figura 28- Giga, c. 11.

Luego, del c. 15 al 18, aparece una progresión en la región de la tónica; aunque se van desarrollando inflexiones, éstas siempre se dirigen hacia Mi menor. En el c. 15 la voz principal se intercambia entre la soprano y el bajo, mientras que en el c. 16 el bajo se queda con la voz principal. Ya en el c. 17 la soprano regresa con la voz principal y en algunas partes el bajo la imita (ver Fig. 29).

Figura 29- Giga, c. 15-17.

Por último, llega la sección conclusiva de la segunda mitad, del c. 18 al 20. Por medio de la escala ascendente, en el c. 11, que se intercambia entre voces, se llega a la cadencia que resuelve en el c. 20 a Mi Mayor y el bajo vuelve a hacer el pedal para afirmar el acorde.

Para terminar el capítulo, sinteticemos las características que unifican a las danzas dentro del conjunto de la Suite (ver Fig. 30).

## Características que comparten las danzas de la Suite

### Ritmo

- Figuras rítmicas utilizadas:

Compás ternario



Compás binario



### Armonía

- Tonalidad de Mi menor.
- Las modulaciones e inflexiones son únicamente hacia el relativo mayor, subdominante y dominante.
- Todas las piezas terminan en Mi Mayor.

### Forma

- Todas las piezas constan de dos partes.
- La segunda tiene más compases que la primera.
- La segunda tiene tanto mayores movimientos armónicos (cambios de la región tonal) como motivos y variaciones rítmicas.

### Textura

- Los comienzos de frases son anacrúsicos.
- Las melodías superiores imitan el canto de una voz humana, por lo cual se mueven, en la mayor parte, por grado conjunto.
- Las del bajo se mueven por grado conjunto y otras veces por saltos.

Figura 30- Esquema de las características que comparten las danzas.

**CAPÍTULO 2**  
**FANTASIE DRAMATIQUE LE DÉPART**  
**NAPOLÉON COSTE (1805-1883)**

Una de las acciones que ejercen los historiadores es la de unir como conjunto los sucesos del pasado humano para su mejor entendimiento. Es una tarea que se antoja complicada, sobre todo si se analiza un periodo tan contrastante y agitado como lo fue el siglo XIX. En éste hubo una transformación radical de la orientación intelectual debido a que se cambiaron las estructuras de las producciones humanas como el arte y de la sociedad en general. A este periodo se le llama Romanticismo, y se caracteriza por explorar las posibilidades expresivas, emocionales e individuales.<sup>71</sup> Así, se puede hablar de una reacción de los sentimientos contra la razón, que exalta el misterio y lo sobrenatural y busca un escape en el sueño, la fantasía y lo exótico. Los valores estéticos y morales del Romanticismo, sus ideas y tópicos nuevos no tardaron en influir sobre otros ámbitos, en particular en la música y las artes.

El significado de “Romanticismo” es complicado, pues hay una variedad de visiones, encuentros y contradicciones en lo que respecta a tal concepto. Sin embargo, el arte es una lupa que ayuda a vislumbrar mejor este viraje en el sentir de los tiempos. La primera parte del capítulo tratará sobre las características del Romanticismo, así como de la manifestación romántica en las artes y la música del siglo XIX en Francia a través de las ideas y los protagonistas. Luego se hablará del contexto social y político que vivió Napoléon Coste, quien fue testigo de hechos sustanciales dentro del cataclismo social por el que pasaba Europa durante ese siglo, algo que su música—particularmente la obra en cuestión— necesariamente tiene que transmitir.

---

<sup>71</sup>“Romanticism,” *Encyclopaedia Britannica*, fecha de consulta marzo de 2019, disponible en: <https://www.britannica.com/art/Romanticism>.

## 2.1 El espíritu romántico en Francia

El término “Romanticismo” tiene varias acepciones.<sup>72</sup> Isaiah Berlín lo considera como un estado de conciencia permanente que puede encontrarse en cualquier lugar. Afirma que el movimiento romántico fue motivo de una “transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual”; después de la calma que había traído la modernidad y el progreso de la racionalidad—cuando la iglesia pierde gradualmente el poder y “cede a los ataques prodigados por los *philosophes* franceses”—surge un cataclismo inexplicable y súbito de la emoción y de entusiasmo general. “Comienza a haber un interés por los edificios góticos, por la introspección. La gente se vuelve impetuosamente neurótica y melancólica; admira el arranque inexplicable del talento espontáneo”.<sup>73</sup> Durante este cambio de rumbo ocurre la Revolución Francesa en 1789, que afloró los sentimientos de justicia, de orden y de libertad, junto con “el sentido de unicidad, de profunda introspección emocional, de diferencia entre las cosas, de disimilitudes más que similitudes, con las que se asocia el movimiento romántico.”<sup>74</sup>

En general, hablamos de un espíritu que se manifiesta en todos los países europeos, primero en Inglaterra, luego en Alemania y Francia. En cuanto a las artes aparece primero en la poesía, después en la pintura y finalmente en la música, esta última “la manifestación más intensa” de todas ellas.<sup>75</sup> La visión que impera es la de romper con los esquemas establecidos, con la de cambiar el rumbo de las cosas; los personajes que se impregnan de este sentir son revolucionarios, contrastantes y explosivos; admiran la franqueza, la sinceridad y la pureza del alma, pero, sobre

---

<sup>72</sup> En palabras de Longyear “el Romanticismo es un término difícil de definir cuando queremos referirnos a un periodo porque sus protagonistas, en oposición a sus predecesores racionalistas se mostraron muy cautos en lo que a definiciones se refiere.” [Rey M. Longyear, *La Música del Siglo XIX: El Romanticismo*, trad. Carlos Coldaroli (Buenos Aires: Victor Lerú, 1971), 15].

<sup>73</sup> Isaiah Berlin, *Las Raíces del Romanticismo*, ed. Henry Hardy (Madrid: Taurus, 2000), 43-44.

<sup>74</sup> Berlín, 43.

<sup>75</sup> Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, trad. Elena Giménez (Madrid: Alianza, 2007), 14.

todo, el dedicarse y morir por un ideal, no importara cuál fuese—elementos propios de la imaginaria medieval y las leyendas caballerescas—.

Blanca Solares dice respecto a la importancia de lo subjetivo sobre lo objetivo y de la creación en sí: “los llamados románticos sostienen que las respuestas a las grandes preguntas son creadas por el hombre; que la verdad es algo que el hombre crea como crea una obra de arte. La esencia del mundo se revela como un proceso creativo *mitopoiético*. No imitando ni siguiendo modelos preexistentes, reglas universales y eternas, inalterables, sino mediante un auténtico acto de creación, de la introducción en el mundo de algo literalmente *nuevo*, la expresión irreductible de una actividad creadora individual y, por lo tanto, *única* —natural o sobrenatural, humana o divina—, que no debe nada a todo lo que sea ajeno a ella; subsistente por sí misma, auto justificada, autorrealizable.”<sup>76</sup>

Por otra parte, es interesante analizar la imagen del prototipo de hombre tempestuoso en la figura de Napoleón Bonaparte, uno de los franceses más conocidos de los primeros años del siglo. Lo es puesto que uno de los rasgos más característicos del romanticismo es el sentimiento patriótico, que se conjuga con el deseo de justicia y libertad entre los hombres de todas las regiones europeas.<sup>77</sup> Aunque Bonaparte es un hijo de la Ilustración, se le vio como una figura monumental, tanto por sus proezas militares y políticas como por su carácter invencible y decidido. Francia vivía un momento confuso y duro para la estabilidad nacional y es cuando surge el hombre que iba a proporcionar la paz tan esperada por todos los franceses.<sup>78</sup> Incluso el compositor Napoléon Coste fue llamado así en honor a Bonaparte. Para muchos era un héroe, pues salvaguardaba los valores del sentimiento romántico. Por lo tanto, en un momento dado fue un hombre muy admirado entre los europeos, entre ellos, Ludwig van Beethoven.

---

<sup>76</sup> Blanca Solares ed., *Mito y Romanticismo* (D.F.: CRIM UNAM, 2018), 22.

<sup>77</sup> Robert Maximilian Wernaer, *Romanticism and the Romantic School in Germany* (Nueva York: Haskell House, 1966), 303.

<sup>78</sup> Albert Manfred, *Napoleón Bonaparte* (Madrid: Akal, 1988), 311.

El compositor alemán fue un parteaguas para el ánimo romántico, para el devenir de la música y el modelo de lo que sería el nuevo artista. Dice Berlin que “la figura que domina como imagen durante el siglo XIX es la de un Beethoven despeinado en su buhardilla. Es pobre, ignorante, grosero. Sus modales son malos, sabe poco, y tal vez no sea un personaje muy interesante si ponemos a un lado la inspiración que lo lleva hacia adelante. Pero él no se traicionó. Se sienta en su buhardilla y crea. Lo hace de acuerdo con la luz interna e inspiradora, y esto es todo lo que un hombre debe hacer; es lo que lo convierte en un héroe.”<sup>79</sup>

La manera en la que condujo su vida cambió el orden social que se tenía del músico antes, aquel que era dependiente de los encargos de los mecenas, quienes generalmente pertenecían al mundo de la aristocracia y la religión. El modelo se transformará con él y ahora “el mundo debía de proporcionar al músico sus medios de subsistencia.”<sup>80</sup> Iba a aceptar el pago que la nobleza austriaca le daba, pero nunca iba a estar subordinado ante ella. Su obra estaba destinada a la inmortalidad más que a las exigencias del mercado. Las partituras exigían las capacidades técnicas de los intérpretes más virtuosos y los productores aceptaban las condiciones del músico para aumentar el número de ejecutantes en sus obras monumentales.

En Francia, después de la caída de Napoleón y del Primer Imperio, el Romanticismo adoptó tres posturas: la primera fue la de los románticos socialistas, revolucionarios y progresistas, quienes buscaban abolir “las limitaciones y simplificaciones en las que habían incurrido los ilustrados”, al igual que rechazar la época del terror y la dictadura de los jacobinos, y combatir las contradicciones capitalistas para llegar “a un estadio positivo superior de la perfección humana donde predominaran la cooperación mutua”; la segunda postura es representada por los románticos conservadores, inmersos en la nostalgia del pasado poder monárquico y católico del *ancien régime*, y retomar las viejas costumbres medievales

---

<sup>79</sup> Berlin, *Romanticismo*, 75.

<sup>80</sup> Longyear, *La Música del Siglo XIX*, 48.

de economía en la agricultura y la artesanía; la tercera fue una mezcla entre el Romanticismo y el liberalismo, como Victor Hugo, quien abogaba por el retorno de la espiritualidad, la exaltación de las libertades individuales, el culto a la patria, la nación y la vivificación de la historia.<sup>81</sup>

## 2.2 El arte, la literatura y la música del siglo XIX en Francia

Después de la Revolución Francesa y terminado el antiguo régimen, la burguesía ocupó el lugar que había dejado la nobleza y el clero; esa clase fue la que cambió los moldes establecidos, ahora luchaba por quedarse con los privilegios que habían tenido los monarcas sustituyendo “la aristocracia de sangre por la aristocracia económica.”<sup>82</sup> La medida de todas las cosas la daba el dinero, incluido el arte. El gusto del público cambio por completo, pues la burguesía apostó en materia artística por los valores “eternos”—los antecedentes clásicos—, y, por otro lado, “exportó a los criterios estéticos su modo de entender la vida: arrogante, superficial, fácil y ostentoso.”<sup>83</sup> Ahora lo caro y pomposo era sinónimo de calidad artística. Esto trajo consigo una especie de distanciamiento entre el público y el verdadero artista, que se declaraba hartos del negocio que conllevaba la materialización de su obra.

Los cambios y contrastes caracterizaron de algún modo al Romanticismo en el arte. La ampliación del pensamiento anterior, de los modos rígidos y académicos, y la condensación que adquirirán los artistas gracias a las reflexiones constantes que se dejarán en los escritos que circulaban, que destacaban la aspirada individualidad frente al enemigo encarnado en las estructuras del poder en los ámbitos políticos, culturales y hasta económicos, hacen del siglo XIX un periodo muy rico en innovación y transformaciones. Fue el siglo de las naciones, de la lucha por la libertad y la autonomía. Pero también del control que exigían las fuerzas dominantes

---

<sup>81</sup> María Pastor y Clara Ramírez, *Romanticismo francés: Antología de textos* (México: UNAM, 2010) 11-12.

<sup>82</sup> Isabel Veloso, “El Viaje de las Artes hacia la Modernidad: La Francia del Siglo XIX,” *Cause*, Núm. 29 (2006): 427.

<sup>83</sup> Veloso, 427.

en torno a la producción artística y del valor monetario de las creaciones, del consumo y el gusto.

Podemos apreciar este cambio de perspectiva en la pintura, pues el siglo comenzó con el Neoclasicismo, de gusto burgués e imperial. Sus representantes más destacados fueron Jacques-Louis David (1748-1825) y Dominique Ingres (1770-1867) y su objetivo era aleccionar al pueblo. Posteriormente, tras el fracaso de la Revolución, los planes de libertad nunca se pusieron en marcha, así que era mejor la posibilidad de revoluciones individuales y “ya no se buscaba un arte para cambiar a la sociedad como ocurría con el Neoclasicismo, sino para expresar el interior del individuo.”<sup>84</sup>



Figura 31- Delacroix, *La libertad guiando al pueblo* (1830), Museo del Louvre.

Fue entonces cuando se pudieron observar los sentimientos, lo irracional y lo oculto, la serenidad o la violencia. Los pintores románticos notorios que hicieron frente al Neoclasicismo fueron Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863) [ver Fig. 31] quienes prefirieron la expresividad que les brindaba la luz y

---

<sup>84</sup> Veloso, 430.

el color. Como hemos dicho, la obra de arte romántica prefiere la improvisación, el estado de ánimo y la inspiración en contra de lo racional y lo planeado, se maravilla por los hallazgos y la visita de las musas.

A esto le sigue un estilo que se conoce como “Contemporaneidad”, del que Camille Corot (1796-1875) y Gustave Courbet (1819-1877) son representantes, cuya temática se basaba en lo visible, en el mundo real, en la vida de los trabajadores, la industria, la mujer moderna, la vida familiar y doméstica. Fue un verdadero atentado al “buen gusto” burgués, pues las escenas podrían herir la sensibilidad de algunos, que lo tachaban de feo y vulgar.<sup>85</sup>

Por su parte la literatura pasa por el mismo proceso de las otras artes, el de cambiar radicalmente los moldes del siglo anterior, de la Ilustración que pregona una actitud racional y social al Romanticismo. En las letras el cambio fue hacia el sujeto, la inspiración, el genio individual y, por lo tanto, la originalidad. Si una obra contenía algo distinto y subjetivo era tomada en cuenta, se convertía en la nueva norma a seguir. Aunado al desencanto y pesimismo posrevolucionario, el yo se interiorizó para escapar de la realidad, creando así obras autobiográficas e íntimas.

Sumado a esto, la confianza fue cobrando fuerza con el tiempo, tanto, que muchos escritores se interesaron en la política y en la historia, así el hombre social se hizo necesario para la nueva narrativa, como en *Notre-Dame de Paris* (1836) o *La légende des siècles* (1859) de Victor Hugo, *Les Chroniques italiennes* (1836) de Stendhal, *Jocelyn* (1836) y *Les Révolutions* (1837) de Lamartine, donde la figura del escritor se vuelve guía espiritual, político y estético.<sup>86</sup>

En el terreno de la música el Romanticismo consiguió involucrarse más que en las demás artes. En efecto, hay dos postulados principales del credo romántico: el primero es que “la música se sitúa en el centro de la asociación de las artes y con ella

---

<sup>85</sup> Veloso, 432.

<sup>86</sup> Veloso, 435. Es pertinente notar esto pues la pieza de Coste contiene un fin político, que es la celebración del triunfo francés en la Guerra de Crimea, y es interesante observar como el arte y la literatura se volcaron a hablar sobre temas sociales.

se relacionan todas las demás, que la toman como base original; y el segundo que, entre las diversas manifestaciones de la música, la música instrumental reivindica el puesto más importante.”<sup>87</sup> Con respecto al primer postulado, la literatura fue la más unida con la música, pues muchos autores ingleses como Wordsworth o Coleridge, y alemanes como Goethe y E.T.A. Hoffmann se apoyaban de la música para crear resultados sensoriales y sonoros en su narrativa. De esta unión surgió la “música programática”, en la que la música estaba obligadamente ligada al desarrollo de una idea, a la narrativa y la poética, contrario a la música absoluta. Berlioz, uno de los fundadores de esta nueva estética, fue un compositor ligado estrechamente a la literatura y su música no se concebía sin una narración. Fue el músico romántico por antonomasia y el compositor más importante de Francia en la primera mitad de siglo.

### 2.3 Napoléon Coste y su contexto

El guitarrista y compositor nació en la provincia de Amodans (Doubs) el 27 de junio de 1805. Fue el hijo de un oficial de la armada imperial, razón por la cual es llamado Napoléon en honor al emperador de los franceses. Comenzó a tocar la guitarra a una edad temprana gracias a las lecciones de su madre, una guitarrista aficionada. Cuando su padre muere, su familia se mudó a Valenciennes, y es ahí cuando comienza su carrera de concertista, a los 18 años, al tocar para la Sociedad Filarmónica local y en 1828 con el guitarrista Luigi Sagrini.

En 1830 se mudó a París, el mismo año de la Revolución de Julio, que llevó al destronamiento de Carlos X y de la primera presentación de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Allí conoció a todos los guitarristas importantes de la época, a Aguado, Carulli, Castellacci, Carcassi y al eminente Fernando Sor, de quien pronto se hizo su alumno de guitarra, composición y teoría. Se llevó a cabo un recital en el que ambos compartieron escenario ensamblando un dueto, tal vez la última

---

<sup>87</sup> Einstein, *La música en la época romántica*, 319.

presentación pública de Sor. Ahí Coste interpretó un concierto escrito por Hummel y Giuliani, y su propia *Fantaisie sur la cavatine de Norma*. Este recital fue muy bien recibido por un vasto e ilustre público. Fétis, un crítico muy destacado en Francia durante la primera mitad del siglo XIX, en una reseña del evento, dentro de la revista de crítica musical *Revue Musicalis*, dijo de Coste que su toque era “puro, agraciado y vigoroso” y lo comparaba con Sor respecto a su habilidad como interprete y compositor.<sup>88</sup>

Las obras de Coste fueron publicadas desde 1840 por Richault y otros editores parisinos y después por el compositor mismo. La guitarra en ese momento estaba pasando por un mal periodo, no era un instrumento tan popular como el piano y la academia no la tomaba en cuenta. Pese a esto, en 1856 se dio un concurso de guitarra en Bruselas bajo la tutela del noble ruso Nikolai Makaroff. Coste se llevó el segundo lugar, mientras que el primero fue para el austriaco Johann Kaspar Mertz.<sup>89</sup>

Sabemos gracias a una pequeña biografía de Lucien Gelas, que el compositor fue un ferviente bonapartista y miembro de la rama escocesa de los francmasones, populares en Francia en esos momentos. También que Coste contrajo nupcias con una mujer más joven que él en 1872.<sup>90</sup> Años antes, en 1863, a causa de una caída en las escaleras se lastimó el brazo derecho. Aunque su brazo mejoró, nunca pudo retomar la destreza en su mano. Dejó de dar conciertos, aunque no de componer y enseñar hasta su muerte en 1883. Sin embargo, subsistía como empleado público en las oficinas de Paris, cuya labor era la de emitir recibos.

Coste siempre estuvo consciente de la evolución de su instrumento, varias de sus obras eran para la guitarra de siete cuerdas, cuya séptima estaba afinada en Re o en Do y quedaba flotando fuera del mástil (ver Fig.32). Sentía que la cuerda añadida preveía fuerza armónica a las tonalidades de Re, aumentando las vibraciones

---

<sup>88</sup> Napoléon Coste, *The Guitar Works of Napoléon Coste*, ed. Simon Wynberg (Mónaco: Chantarelle, 1981), IX.

<sup>89</sup> Coste, IX.

<sup>90</sup> Coste, X.

comunes. Compuso 53 obras registradas más otras sin número de registro, canciones, música de cámara con instrumentos de viento y una edición revisada del Método de Sor.



Figura 32- Napoléon Coste, fotógrafo anónimo.

Coste vivió en una época de mucha inestabilidad política. Después de la Revolución de Julio de París, el compositor presenció el reinado de Luis Felipe I y su caída, la Segunda República y el llamado Segundo Imperio de Napoleón III—dentro del cual se llevó a cabo la Guerra de Crimea, suceso por el cual Coste escribió la obra en cuestión—.

#### LA GUERRA DE CRIMEA

El conflicto bélico que sucedió de 1854 a 1856 entre Rusia contra la alianza de Francia y Gran Bretaña para ayudar al Imperio otomano fue nombrado la Guerra de Crimea. Fue un acontecimiento duro y cruento—el mayor entre las campañas

napoleónicas y la Gran Guerra de 1914—llevado a cabo por las principales potencias europeas (que, en ese momento, a mediados del siglo XIX, eran Francia, Gran Bretaña, Prusia, Austria y Rusia).

Los orígenes de esta guerra se deben a que Nicolás I pensaba que Rusia tenía el derecho legítimo sobre algunos principados en la zona del Mar Negro, aunque el motivo principal se atribuyó a una disputa en torno a monjes católicos y ortodoxos griegos en Jerusalén “cuyas reivindicaciones fueron asumidas por Napoleón III y el zar Nicolás I.”<sup>91</sup> El antecedente es que a mediados del siglo XIX se vislumbraba un inminente resquebrajamiento del Imperio otomano, cuya capital era Constantinopla. Rusia durante la primera mitad del siglo XIX se había apropiado de diversos territorios, entre ellos el delta de la desembocadura del Danubio en 1825—un punto estratégico entre oriente y occidente—. Ante esto, Gran Bretaña se “inclinaba a atribuir a Rusia el deseo de terminar con la influencia británica en el Cercano Oriente e incluso de invadir la India.”<sup>92</sup> Ambas potencias sabían que la eventual caída del Imperio otomano equivaldría a un conflicto para decidir quién debía sustituir al imperio.

En tanto Napoleón III se consideraba el protector de los cristianos católicos, a quienes el Imperio otomano recién les había concedido la protección de Jerusalén, hecho que desplazó a los ortodoxos griegos que se favorecían del beneplácito de Nicolás I. El zar notó cierto recelo ante estas medidas y las interpretó como un “intento de sustituir la influencia rusa en Constantinopla por la francesa...un renacimiento del bonapartismo, con su adhesión a las causas «nacionales» como la de Polonia, era para él una amenaza contra la cual era necesario luchar a toda costa.”<sup>93</sup> A esto se sumó el deseo de Bonaparte de adquirir el reconocimiento de las otras monarquías europeas, quienes lo veían como un advenedizo.

---

<sup>91</sup> J.A.S. Grenville, *La Europa remodelada 1848-1878* (Madrid: Siglo XXI, 2018), 249.

<sup>92</sup> Grenville, 251.

<sup>93</sup> Grenville, 255.

Así, en 1853, Rusia entabló la guerra en contra del Imperio otomano para apropiarse de los principados, territorios que ocupaban los turcos desde la Edad Media. La milicia rusa estaba mejor preparada que la de su contraparte, así que Turquía quedó indefensa. En tanto, Francia y Gran Bretaña veían cómo iba avanzando el control territorial ruso y, para frenar esa amenaza, decidieron apoyar a los turcos, mientras Austria permaneció neutral y fue el punto de diplomacia entre todas las naciones durante la guerra.

Los aliados trataron de negociar la paz durante la guerra, pero Rusia no aceptó sus términos, por lo que ordenaron a sus almirantes “proteger a los buques turcos y bloquear a la marina rusa en su base de Sebastopol. Así, Gran Bretaña y Francia afirmaban su predominio no sólo en Constantinopla, sino también en el Mar Negro.”<sup>94</sup>

Las tropas aliadas no habían podido encontrar un enemigo con el cual luchar durante los primeros meses de la guerra, pese a esto sufrieron grandes pérdidas a causa de las enfermedades. Los aliados tomaron la península de Crimea en septiembre de 1854 que era defendida por la ciudad de Sebastopol, para evitar que Rusia continuara expandiéndose, y enviaron a un ejército de 59 000 hombres para derrotar al ejército local que defendía la península. “Francia e Inglaterra querían conseguir al menos una brillante victoria de prestigio y luego negociar la paz.”<sup>95</sup> El duro asedio duró más de un año, sin que el ejército ruso pudiera derrotar a los invasores. El golpe final se produjo en septiembre de 1855 con la caída de Sebastopol.

Aunque la campaña de Crimea terminó como un total fiasco para todas las milicias, Francia quedó como la victoriosa. Napoleón fue el anfitrión de la conferencia de Paz que daba fin a esta guerra en París el 30 de marzo de 1856.

---

<sup>94</sup> Grenville, 266.

<sup>95</sup> Grenville, 279.

## 2.4 Análisis de la *Fantasia Dramatique*

El título de la obra es *Le Départ*, aunque también el compositor incorpora la anotación *Le Retour* en la tercera hoja justo antes de comenzar una sección contrastante, junto a la fecha “29 de diciembre de 1855”, cuando las tropas francesas marcharon a París después de la ardua victoria del cerco en Sebastopol. La victoria de la guerra fue celebrada a través de numerosas canciones contemporáneas, así como en obras instrumentales y supuestamente sirvió de inspiración para la composición del Op. 31 de Coste.<sup>96</sup>

La fantasía fue un término adoptado en el renacimiento para una composición instrumental cuya forma e invención, según palabras de Luis de Milán en 1533, brota “solamente de la fantasía y habilidad del autor que la creó”. Desde el siglo XVI hasta el XIX la fantasía tendió a conservar esta licencia subjetiva y las características formales y estilísticas fueron variando, partió de la libertad y tipos improvisatorios a lo estrictamente contrapuntístico y se fue componiendo de formas seccionales estándares.<sup>97</sup>

Para los románticos la “fantasía” fue más allá de la idea de la pieza surgida esencialmente en material improvisado, pero teniendo un diseño formal. Para ellos significaba una expansión de formas, temática y emocionalmente hablando. La sonata se había cristalizado en un esquema rígido formal y la “fantasía” ofrecía mucha más libertad en el uso de material temático y escritura virtuosa. Como resultado la fantasía del siglo XIX creció en tamaño y alcance para convertirse en una pieza tan musicalmente sustancial como una obra a gran escala y con varios movimientos.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Coste, X.

<sup>97</sup> Christopher D. S. Field, E. Eugene Helm y William Drabkin, “Fantasia,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta febrero del 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048>

<sup>98</sup> Field, Helm y Drabkin, “Fantasia”.

Ésta es una obra programática, ya que trata de ilustrar el drama y triunfo de una guerra que cobró la vida de miles de soldados franceses. Podemos divisar cierta información dentro de la pieza: en primer lugar, el sentimiento patriótico de Coste, quien además fue funcionario público, y sus afinidades políticas—la victoria de Crimea fue un triunfo personal para Napoleón III—; en segundo lugar, es evidente el uso del dramatismo que ejerce Coste con recursos musicales, por los acordes dominantes y disminuidos que resuelven a las tonalidades menores, de motivos dulces, que transmiten cierta añoranza, y heroicos. Para concluir que, efectivamente, es una pieza que sigue el ánimo romántico.

	<b>Introducción</b>			
<b>Sección</b>	Andante Largo	Allegro assai	Andantino	Agitato
<b>Compases</b>	1 - 21	22 - 49	50 - 56	57 - 66
<b>Tonalidad</b>	Mi M	Si M- Fa# M	Si M	
	<b>Le Retour</b> Marche Triomphale			
	Maestoso			
	A	B	C	A'
	67 - 75	88 - 97	98 - 106	107 - 125
	76 - 87			126 - 154
	Mi m - Si m - Mi m	Sol M - Re M	Sol M	Mi m - Si m - Mi m
				Sec. Conclusiva

Figura 33- Esquema de *Le Départ*.

Tenemos dos grandes secciones, *Le Départ* y *Le Retour*. La primera hace referencia a la despedida de los soldados franceses que partieron hacia la guerra y la segunda es el regreso de las tropas victoriosas de vuelta a su nación. Musicalmente, son contrastantes pues en la primera parte la armonía está en Mi mayor, mientras

que en la segunda la tonalidad cambia a Mi menor con unas cuantas secciones en la región tonal de Sol mayor. También lo son por el tempo, ya que la primera parte es más lenta que la segunda.

La obra (ver Fig. 33) comienza con el *Andante Largo* como introducción, en la tonalidad de Mi mayor, en compás de 6/8, y se basa en un diseño rítmico melódico del que va a derivar toda la pieza, ya que los tiempos fuertes van a tener una nota larga y los débiles una o más notas cortas (ver Fig. 34). La primera sección tiene siete compases en los que la melodía superior es la principal y da una sensación de añoranza, de melancolía por la despedida de los soldados. Después de ésta, del c. 8 al c. 22, la textura cambia a arpeggios y la armonía sobresale, pues continúa con la misma tonalidad, pero introduce alternancias modales (en la tonalidad de Mi menor se incorporan acordes de Mi mayor para ampliar el color armónico) con el cuarto (c. 8) y sexto grado (c. 10).



Figura 34- Figura rítmico-melódica c. 1-22.

Cabe destacar que Coste conoce muy bien la guitarra, es notorio por los acordes que integra por todo el diapasón y los cambios entre un acorde y otro los prepara con la facilidad contrapuntística que dirige entre las voces. Son peculiaridades que se agradecen por la facilidad instrumental de sus composiciones para los guitarristas, además de su rica sonoridad. Por eso, entre otras cosas, es considerado el mayor exponente de la guitarra romántica francesa.

La siguiente parte es un *Allegro assai*, que va del c. 22 al 49, y comienza con un tema que ilustra a las trompetas marciales, del c. 22 al 27 (ver Fig. 35). En esta sección se escucha a la milicia, por las trompetas y los pasajes cromáticos, del c.29-30, que no se habían escuchado antes y dan la sensación de incertidumbre ante el combate. La parte agitada de los arpeggios, del c. 37 al 46, da la impresión de ilustrar

el combate. Para finalizar aparece una textura parecida a la del c. 22 que conecta esta parte con la que sigue. Armónicamente se dirige a la región tonal de Si mayor.

Figura 35- *Le Départ*, c.22-30.

El *Andantino* es una sección de carácter dulce. El tema se presenta dos veces, primero en el registro agudo y luego en el grave. El esquema rítmico melódico es parecido al de la figura principal de la introducción (ver Fig. 36). Parece ilustrar de nuevo la tranquilidad que resultó de la victoria. También sirve como puente a la siguiente sección.

Figura 36- *Le Départ*, c.50-52.

El *Agitato*, por el contrario, es una sección que se escucha tensa. Lo es porque comienza y se desarrolla en la dominante de Mi menor, sin resolver a la tónica, y por el cromatismo que también se escuchó en el *Allegro assai*.

En *Le Retour*—que tiene como subtítulo *Marche Triomphale*— se ilustra el regreso de las tropas. Se percibe un tributo al ejército valeroso que retorna a París, lleno de escenas dramáticas y monumentales. La armonía de toda la gran sección cambia ahora a Mi menor.

Tenemos primero una sección A que consta de dos partes: en la primera, del c. 67 al 75, se presenta el tema de la marcha triunfal que comienza en anacrusa y se repite una vez (ver Fig. 37), luego en la segunda parte, del c. 76 l 87, la textura sigue con una melodía en la soprano, mientras acompaña una serie de cuatro acordes como si fueran tocados por una tarola de banda de guerra, y termina con una parte escalística virtuosa.

The image shows a musical score for 'Le Retour' (Marche Triomphale) from 'Le Départ', measures 67-77. The score is in 2/4 time and features a melody in the soprano voice and a rhythmic accompaniment in the bass. The tempo is marked 'Maestoso.' and the dynamics range from 'mf' to 'p'. The score is divided into two parts: the first part (measures 67-75) is labeled 'Tema de la marcha triunfal' and the second part (measures 76-87) is labeled 'Inicio de la 2ª parte'. The second part features a series of four chords in the bass, followed by a virtuosic scale. The date '29 Décembre 1855!...' is written in the top right corner.

Figura 37- *Le Départ*, c.67-77.

Luego la sección B, del c. 88 al 97, se encuentra en Sol mayor (ver Fig. 38). Es una continuación de esa marcha, pero ahora ilustra a la caballería, pues el paso de los caballos lo hacen las notas del bajo.



CAPITULO 3  
**DOS CAPRICHOS DE GOYA**  
**MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968)**

¿Qué lleva a un compositor a crear sobre una historia, una pintura o un suceso? ¿Depende de la experiencia personal y del momento histórico? A mitad del siglo XIX se tejió un conflicto entre los que defendían a la música pura, la que existe sin ninguna referencia más que el sonido, y los que componían música programática (como vimos anteriormente el caso de Coste), concepto que fue la culminación de un proceso que ya existía desde antes, donde influyen diferentes aspectos expresivos para describir musicalmente algo ajeno a la mera escucha. La querrela se dio porque hubo quienes pensaban que la música debía bastarse con ella misma para poder apreciarse, y otros declaraban que el disfrute no tenía que ser de un modo único y podía asociarse con otras artes.<sup>99</sup> Pertenece al campo de la semiótica el averiguar los caminos que llevan a un compositor a asociar significados, símbolos y mitos configurados en la mente, individual o colectiva, para entender, codificar, retener y exponerlos en una obra musical.

Las dos piezas que abordaremos pertenecen a los 24 *Caprichos de Goya* que Castelnuovo-Tedesco ilustró a través de la guitarra. Ambos, Goya y Castelnuovo-Tedesco, crearon sus *Caprichos* siendo unos adultos mayores, padeciendo calamidades y abatimientos. Los del segundo son una traducción musical de los del primero, pero no por ello están faltos de una carga emotiva cardinal, pues parece que el compositor hubiera entendido realmente el fin último de esos grabados.

### **3.1 Los *Caprichos* de Goya**

La vida y obra de Francisco de Goya (1746-1828) es hoy plenamente conocida por su contribución al arte español y universal, pues más allá de ser un gran virtuoso

---

<sup>99</sup> Alan Walker, "The War of the Romantics" en "Liszt, Franz," *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta feb. 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>.

del dibujo, pincel y brocha, cambió, al igual que Beethoven, el estatus de un artista en relación a su obra. Ya en la era de la Ilustración varios pensadores se inclinaron por una crítica hacia los moldes imperantes y Goya fue un gran descendiente de este pensamiento. Para el arte fue, en palabras de William Fleming, el único sucesor del Greco, Velázquez y Murillo.<sup>100</sup> La crítica lo llegó a considerar una figura prominente e inigualable para su época—finales del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX—. Su gran producción está compuesta por más de 700 pinturas, 900 dibujos y 300 estampas que reflejan desde la España borbona de Carlos III y Carlos IV, la Ilustración, la ocupación francesa, la guerra peninsular, la inquisición, la crisis constitucional y el reinado de Fernando VII.<sup>101</sup>

El artista comenzó a pintar en Zaragoza, en el taller de su maestro. Los trabajos eran encargos de la iglesia y diversos personajes ilustres, por lo que sus primeras pinturas, llenas de una maestría notoria, fueron religiosas y múltiples retratos—imágenes que representaría durante toda su vida—. Ya después se encargó del diseño de alfombras para los Palacios. Las escenas llamaron la atención de la clase alta y gobernante. Pronto se hizo del prestigio para llegar a ser el director de pintura de la Academia de Bellas Artes y casi inmediatamente pintor de cámara del Rey.

Después de pasar por una transformación interna y física—pues tras una dura enfermedad en el invierno de 1792 Goya se quedó totalmente sordo—se vuelve crítico de su entorno y de Madrid de final de siglo. Es el artista que mira el mundo que lo rodea y lo analiza para luego engendrar una obra con propiedades únicas—características que pertenecen a lo que los historiadores del arte llaman realismo crítico—. “Esta realidad está determinada, en parte, por el punto de vista individual y social del artista. La realidad en su conjunto es la suma de todas las relaciones entre el sujeto y el objeto, no sólo las pasadas sino también las futuras, no sólo los

---

<sup>100</sup> William Fleming, *Arte, música e ideas* (México: McGraw-Hill, 1970), 242.

<sup>101</sup> Priscilla E. Muller. “Goya (y Lucientes), Francisco (José de),” *Grove Dictionary of Art*, editado por Jane Turner (Oxford, 1998), 240-254.

acontecimientos externos sino también las experiencias subjetivas, los sueños, los presagios, las emociones, las fantasías. La obra de arte une la realidad con la imaginación.”<sup>102</sup>

En 1799 fue cuando publicó la serie de los 80 grabados que lo llevaron al reconocimiento internacional. La inspiración de los *Caprichos* surgió de los cuadernos de dibujo que comenzó a realizar en una visita a Sanlúcar y que continuó en Madrid, de 1796 a 1797, en los que retrataba en un principio escenas de la vida cotidiana que se fueron tornando cada vez más oscuras y satíricas, caricaturescas y con pequeñas inscripciones de crítica social. Los *Caprichos* formaron una sátira a la sociedad española que fueron, según Muller, universales.<sup>103</sup> Es decir, una persona en cualquier parte del mundo podía entenderlos y hasta sentir empatía.

Si se quiere adentrar en la personalidad y el pensamiento de Goya, esta serie de grabados sería el punto por donde partir. Lo sabemos desde el primero que muestra un autorretrato de perfil del artista en actitud soberbia, como si fuera el observador y a la vez el observado. “Goya tenía necesidad de una serie de estampas satíricas que dieran respuesta múltiple a su percepción inventiva del arte, su progresivo aislamiento, su desconfianza del ser humano y sus inquietudes sociales de raíz ilustrada.”<sup>104</sup> Destaca su valor histórico debido a que no se había visto antes a un artista presentar como obra una serie de imágenes grotescas y críticas, o de personajes caricaturizados, que no fueran de carácter religioso. “Las estampas han sido entendidas como expresión ideológica del siglo de la razón, situándolas en el nivel de representación visual de un movimiento de índole filosófica, política y cultural.”<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del arte* (Barcelona: Península, 2011), 150.

<sup>103</sup> Muller, *Goya*.

<sup>104</sup> Javier Blas, “Caprichos,” Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fecha de consulta dic. 2018, <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos>

<sup>105</sup> Blas, “Caprichos”.

Goya creía en la libertad artística frente a los moldes de la Academia. Para Goya “no había reglas en la pintura, un arte más cercano a lo divino que cualquier otro ya que éste representa lo que dios ha creado...él creía que las grandes obras pueden resultar de la imitación de la naturaleza divina. Estudiar bajo moldes de las estatuas griegas—una práctica común en la Academia—y subestimar la naturaleza, o la verdad, era escandaloso.”<sup>106</sup> Y su vida se atuvo a seguir esas creencias—al igual que Castelnovo-Tedesco, que se alejó del academicismo de las vanguardias—.

Los *Caprichos* representan una libertad que se enmarca dentro del significado de su nombre. Son los caprichos de su propia imaginación, en un ejercicio por representar la verdadera naturaleza de la gente. “Goya se asumía ahora como moralista, preocupado de que su arte pudiera censurar los errores y vicios comunes de la sociedad incluso con más envidia de lo que podría hacer la elocuencia y la poesía, ya que esto exponía al ojo pensamientos y actitudes antes ocultas en las apasionadas, confusas e ilustradas mentes.”<sup>107</sup>

#### EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

El grabado 43 de la serie (ver Fig. 39) muestra a Goya recostado sobre una mesa de trabajo, en la que se alcanzan a distinguir un cisel para grabar, lápices y varios papeles sobre la mesa. Detrás de él aparece un grupo de búhos, murciélagos y lechuzas con aspecto desfigurado y extático que se aproxima hacia él. Del lado inferior izquierdo se postra un felino mezcla de gato y lince con los ojos fijos mirando hacia la nada. Y sorprende otra figura entre felino y ave, envuelto en la sombra justo detrás de él que mira directamente hacia el espectador; la única figura que hace esto. El grabado es el primero de una serie cuyos temas son los vicios de los aristócratas, nobles y los religiosos, así como la ignorancia del pueblo. Podrían darse bastantes interpretaciones, sin embargo, según J. M. Matilla, Alcalá Flecha expone tres principales:

---

<sup>106</sup> Mueller, “Goya,” 251

<sup>107</sup> Mueller, 251.

Una primera que trata de la firme convicción del artista en los poderes de la razón, como conjuradora de las tinieblas y el oscurantismo. Revelando la confianza ilustrada en el poder inmarcesible de la razón, capaz de desterrar los errores y vicios humanos, de conjurar las tinieblas de la ignorancia y el error, de extender y propagar la luz de la verdad. La segunda interpretación estaría basada en la expresión de un principio estético propio de la crítica artística neoclásica, que consideraba la razón y la fantasía como principios antitéticos que el artista había de saber combinar, es decir que el artista debía utilizar la razón para moderar los excesos de la fantasía, por cuanto que sin la guía de la primera ésta sólo produce monstruos imposibles. Y por último una tercera interpretación que se basa en la expresión de la amargura por el fracaso irremediable de la razón en ese mundo ilustrado que tanto la encumbrara. En la contienda entre luces y sombras han vencido estas últimas; el mundo ordenado por la razón ha sucumbido y sus ámbitos son ahora poblados por animales demoníacos que se enseñorean de las tinieblas.<sup>108</sup>



Figura 39- Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), Museo del Prado.

---

<sup>108</sup> Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya* (Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988), 444-453. En J.M. Matilla, “Caprichos,” *Goya en tiempos de guerra* (Madrid: Museo del Prado, 2008), 170-171, fecha de consulta dic. 2018, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

## OBSEQUIO A EL MAESTRO

“Es muy justo: serían discípulos ingratos si no visitaran a su catedrático a quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad.” Lo anterior es el comentario de Goya sobre el dibujo que sirve de base para hacer el grabado de los *Caprichos*. En este último (ver Fig. 40) la figura central es un ser diabólico mirando con desdén a las brujas que le hacen pleitesías, una de ellas le lleva la figura de un niño desnudo—en el dibujo aparece besándole la mano—, mientras la otra, en primer plano, yace en el suelo con gesto suplicante. Detrás, en las sombras, se ubican otras dos brujas, la de la izquierda con un rostro que asemeja a un animal, la otra simplemente parece estar rezándole. La última figura, oculta en la composición del lado inferior derecho, es otra bruja en posición sumisa. En esta estampa Goya aborda el tema de la ignorancia del pueblo haciendo una alusión a la devoción de las brujas, pues se creía mucho en la superstición.



Figura 40- Francisco de Goya y Lucientes, *Obsequio a el maestro* (1799), Museo del Prado.

### 3.2 *Il Musicista Fiorentino*

Mario Castelnuovo-Tedesco (ver Fig. 41) nació en 1897 y pasó sus primeros años en Florencia, en el seno de una familia acomodada compuesta por prominentes banqueros judíos. Su madre reconoció su talento musical y lo llevó desde muy joven con el maestro Idelbrando Pizzetti (1880-1968), con quien comenzó a estudiar en 1915, después de obtener su diploma en piano. Su maestro lo acercó con el compositor Alfredo Cassella (1883-1947), uno de los músicos italianos más destacados a principio del siglo pasado, y quien llegó a ser un entusiasta promotor de Castelnuovo-Tedesco a través de la Sociedad Italiana de Música Moderna. Su música llegó a ser tan difundida que se le identificó con el apodo *musicista fiorentino*. “El distinguido sonido florentino, influenciado por el impresionismo de Debussy y el contrapunto austero de Pizzetti, derivó en un vocabulario basado en la sucesión de acordes paralelos, bloques de sonidos politonales, largas melodías y fluentes contrapuntos.”<sup>109</sup>



Figura 41- Mario Castelnuovo-Tedesco, Los Angeles, 1950.

---

<sup>109</sup> “Biography,” Mario Castelnuovo-Tedesco, fecha de consulta dic. 2018, <http://mariocastelnuovotedesco.com/biography/#>

Para el año de 1930 ya era considerado uno de los principales compositores italianos contemporáneos, así como un excelente pianista y acompañante. Daba recitales auspiciados por la cadena italiana ISCM, que lo apoyó durante 18 años, más que a ningún otro compositor italiano.<sup>110</sup> También fue un gran escritor y crítico musical, colaborando extensa y sucesivamente en revistas como *La critica musicale* (1920-23) , *Il pianoforte* (1922-1925) (después *Revista musicale italiana*) y *La rassegna musicale* (1928-1936), en donde “demuestra un ingenioso sentido común y un escepticismo afable por lo nuevo...actitud que se imprime desde su aversión a cualquier arte característicamente fanático.”<sup>111</sup> Durante ese año (1930) se aproximó a sus raíces judías debido a un encargo, pues el violinista Heifetz le comisionó un concierto para violín (*I profeti*, 1931), en el que Castelnuovo-Tedesco quiso expresar su orgullo de pertenecer a esa raza “tan injustamente perseguida”, en una gran obra para glorificar el “esplendor del pasado”.

En julio de 1939, el compositor y su esposa Clara emigraron a Estados Unidos debido a las recientes leyes raciales que se acrecentaban gradualmente derivadas del fascismo italiano. Se asentaron en un principio en Larchmont, Nueva York y al año siguiente se mudaron a Beverly Hills en California, donde el compositor se ganaba la vida haciendo música para películas. El hecho de alejarse de su amada tierra le produjo una tristeza tremenda, y es que su música siempre tuvo de fondo el aire toscano y la cultura de la sociedad florentina: “...a la edad de cuarenta y cuatro, cuando vi mi exitosa carrera en Italia cortada de tajo, la edificación que tan pacientemente había construido destruida por decreto con un simple plumazo, me pregunté, ¿cuál es el punto? Tanto la gloria como el renombre me aparecen, como de hecho lo son, *vanitas vanitatum*.”<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> James Westby, “Castelnuovo-Tedesco, Mario,” *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta dic. 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05128>.

<sup>111</sup> Westby.

<sup>112</sup> “Biography”, Mario Castelnuovo-Tedesco.

En 1942 ingresó al Conservatorio de Los Ángeles como profesor y en 1946 obtuvo la nacionalidad estadounidense. Cabe destacar que fue muy requerido como profesor de composición y orquestación por varios de sus alumnos que años después serán icónicos para la música incidental. Entre ellos se encuentran John Williams, Henry Mancini, Jerry Goldsmith y Nelson Riddle. Se puede notar fácilmente la descendencia estilística—en la hechura orquestal y la conducción armónica—que plasmó en sus alumnos si escuchamos, por ejemplo, la Suite de Star Wars (1977) de John Williams y la comparamos con el *Concerto en Re* (1939) para guitarra de Castelnuovo-Tedesco, que, viniendo al tema, fue la última obra que escribió en Italia antes de emigrar a Norteamérica.

Para Mario Castelnuovo-Tedesco la música era sobre todo una manera de expresión. Buscaba traducir a términos musicales los paisajes que vió, los libros que leyó, las pinturas y estatuas que admiró. Tanto aquello como su vida en la Toscana italiana, sus recurrentes viajes, y las lecturas ensimismadas de la obra de Shakespeare, dieron forma al corpus narrativo de varias de sus obras.

El compositor nació en un momento donde la música sufrió un gran cambio gracias a las investigaciones de Schönberg y la sucesiva adopción de la música dodecafónica y las vanguardias artísticas. Castelnuovo-Tedesco prefirió no seguir ese camino. Las modas no le satisfacían, tal como lo dijo en 1950: “nunca creí en el Modernismo ni en el Neo-clasicismo, ni en ningún otro ismo.”<sup>113</sup>

El drama humano estuvo presente durante su vida, en parte porque fue observador de las dos masacres más hondas de la humanidad, las dos guerras mundiales y tuvo que buscar refugio en un país ajeno a su continente. Su obra refleja el sentir de su tiempo, está llena de tragedia y recuerdos italianos. Las melodías parecen cantos provinciales mientras que el desarrollo armónico tiene picos muy estruendosos y llenos de tensión. Los tres temas centrales en su obra fueron su tierra (Florenia y la Toscana), la Biblia y Shakespeare.

---

<sup>113</sup> Westby, “Castelnuovo-Tedesco, Mario”.

Fue el primer compositor, no guitarrista, que hizo un concierto para guitarra y orquesta, el famoso Concierto en Re Mayor en estilo neo clásico, para el guitarrista español Andrés Segovia(1893-1987). En ese tiempo Segovia era el pilar de la guitarra clásica y todos los músicos importantes que compusieron para el instrumento le dedicaron alguna obra. Castelnuovo-Tedesco le compuso más de cien piezas para guitarra, por eso fue el compositor más prolífico e importante para la guitarra durante la primera mitad del siglo XX. Es notorio, pues hasta que compuso las primeras piezas a Segovia, nunca se había asomado al mundo de la guitarra. Pese a lo anterior, se convirtió en uno de los compositores más interpretados para el instrumento actualmente.

Los 24 *Caprichos de Goya* fueron escritos en 1961 y dedicados a su hijo, Lorenzo. En ese momento Castelnuovo-Tedesco vivía en Beverly Hills y se desempeñaba como profesor, después de un legado importante que dejó a su paso por varios estudios como el Metro-Goldwyn-Meyer, Columbia, Universal, Warner Brothers, 20th-Century Fox y la CBS, desde 1940 a 1956. Sin embargo, su nombre no figuraba en los créditos, más que en algunas contadas ocasiones. Él se consideraba un *ghost writer* de la industria.

### 3.3 De la interpretación pictórica a la música: análisis de dos Caprichos.

#### 3.3.1 EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

El capricho número XVIII de la serie es una Chacona.<sup>114</sup> En total son cinco variaciones y al final una recapitulación (*riepilogo*) con la coda (ver Fig. 42). El autor indica que el tema debe ser Lento e grave (Chaconne) y el tiempo es ternario, de  $\frac{3}{4}$ . Éste se divide en cuatro enunciados melódicos que se emparejan por el contenido musical, de cuatro compases cada uno.

---

<sup>114</sup> La Chacona es una forma basada en un plan armónico donde hay un tema que está dado por una célula pequeña de dos, cuatro, ocho o doce compases. El tema se repite y varia sucesivamente. A veces se le asocia indistintamente con la Passacaglia. El carácter es solemne y severo. (Alexander Silbiger, "Chaconne," *Oxford Music Online*). En el caso de esta pieza la célula armónica es de dieciséis compases, dividida en cuatro partes de cuatro compases cada una.

		Re menor						
Sección	Tema	1ªVar.	2ªVar.	3ªVar.	4ªVar.	5ªVar.	Recapitulación y Coda	
Compases	1-16	17-33	34-49	50-65	66-83	84-105	106-136	

Figura 42- Esquema de *El sueño de la razón produce monstruos*.

El tema, del c. 1 al 16, comienza con la melodía en la soprano y acordes de acompañamiento (ver Fig. 43). El primer enunciado lo forma una escala ascendente menor melódica de Re acompañada de un pedal armónico que termina en la subdominante y posteriormente, el segundo enunciado parte en esa región tonal y termina en la dominante. El tercer enunciado es contrastante con lo anterior: es una sección a tres voces y la región tonal es la del relativo, Fa mayor, de carácter dulce y expresivo. El último enunciado forma una progresión cromática que termina en la cadencia de dominante a tónica.

Figura 43- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 1-16.

La primera variación, que va del c. 17 al 33, es textural, pues el acompañamiento es arpegiado (ver Fig. 44). Las dinámicas y la melodía en la soprano son igual que el tema principal. Pareciera como si, de entre la sombra de lo anterior, empezaran a surgir esos animales nocturnos del cuadro de Goya.



Figura 44- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 17-18.

La segunda variación, del c. 34 al 49, es igualmente de carácter textural, ahora con cuatro dieciseisavos por pulso, y en *staccato* (ver Fig. 45). Ahora la melodía cambia al bajo, ascendente, la soprano se mueve por lado contrario, mientras que la del medio forma pedales con notas del acorde. Las indicaciones dinámicas no cambian, pero por consiguiente se debe de favorecer al bajo en la interpretación.



Figura 45- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 34-36.

En la tercera variación, del c. 50 al 65, la melodía principal se encuentra nuevamente en el bajo y la textura es de dos voces (ver Fig. 46). La soprano comienza en un registro grave que tiende a ir hacia arriba formando un arco, pues en la parte final del enunciado la melodía baja. El diseño rítmico es un octavo con dos dieciseisavos. Cambia un poco la dinámica, ya que ahora comienza en *mezzoforte*, tal vez por el nuevo registro grave con el que inicia.



Figura 46- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 50-53.

En la cuarta variación, del c. 66 al 83, la indicación es: *al mismo tempo-con ímpetu*. La pieza se va haciendo más intensa y emotiva, en parte porque en cada variación aumenta el movimiento rítmico (ver Fig. 47). La melodía está en la soprano, mientras el tenor canta un pedal del acorde y el bajo tiene un diseño rítmico que deriva del que hacía la soprano en la variación anterior, pero con dos compases donde la melodía desciende y en los dos siguientes la melodía asciende. Hay una variación formal, pues la variación tiene dos compases más que las anteriores.

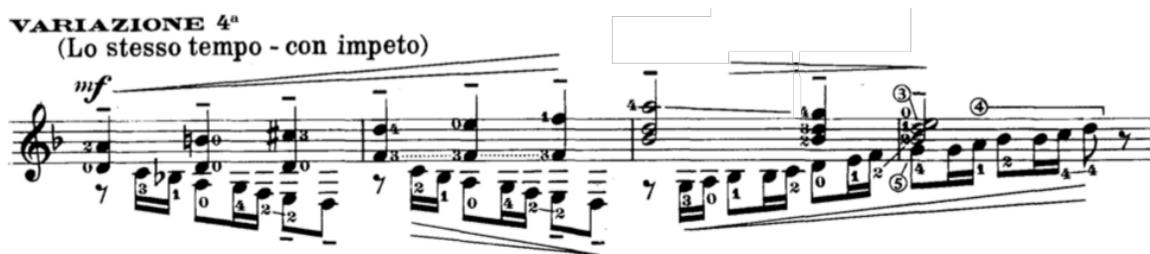


Figura 47- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 66-69.

La quinta variación, del c. 84 al 105, comienza indicando el carácter, *con fuoco*, donde la melodía en la soprano se desborda hasta alturas muy agudas y se expande duplicando los compases (ver Fig. 48). La melodía genera ecos, como los de todos los monstruos graznando que retumbaban en la cabeza de Goya recostado en su mesa. A partir del c. 92 la forma original se rompe. El acorde y las dos voces en disonancia hacen que la música vaya tensándose gradualmente, yendo hacia el clímax del c. 100. La melodía desciende hasta el acorde de Mi mayor del c. 103.

Posteriormente aparecen unos acordes que unen lo anterior con el *Riepilogo*, que contienen el tema en la soprano.



Figura 48- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 84-89.

El carácter de esta última parte, del c. 106 al final, es *grave* y *solemne*. Es una reiteración del tema principal y comienza con el pedal armónico en Re menor. Esta parte continua con el tema en la soprano, pero la dinámica ahora se expone en fortísimo. Es necesario resaltar cada acorde. Los primeros ocho compases forman el arco melódico de la variación anterior. En los siguientes cuatro compases la melodía se mueve al bajo, mientras los acordes forman una línea cromática ascendente.

A partir del c. 118 comienza la Coda, con unos acordes que se parecen al primer enunciado del tema original, pero dulces y en la tonalidad de Sol mayor. Mientras que los consecutivos son el eco de los anteriores, ahora oscuros, en Sol menor y embelesadores. En el c. 126 aparecen unas dulces notas lejanas y suspendidas, con la melodía del tercer enunciado original, en un contrapunto a dos voces y trayendo la calma y el reparo del sueño (ver Fig. 49). El eco se repite en un registro una octava más bajo, como un susurro que revela el final. Hasta que al fin la cadencia—Re mayor (I)-Mi mayor (V<sub>7</sub>/V)-Re mayor (I)—dulce y sonora, que invita a caer de nuevo en el placer del sueño.

*p dolcissimo e lontano*

*più p*

*pp dolce ma sonoro*  
*p sf*

Figura 49- *El sueño de la razón produce monstruos*, c. 123-136.

### 3.3.2 OBSEQUIO A EL MAESTRO

Este Capricho, cuyo número de la serie corresponde al XX, es un tributo a su maestro de composición Idellbrando Pizzetti, pues, como dijo Goya, los alumnos le deben todo al maestro. Es una composición brillante debido a que inserta temas de diversas obras de Pizzetti en una sola pieza por lo que el compositor tiene que añadir diversas variaciones de los temas para unir unos con otros (ver Fig. 50).

<b>Temas de Pizzetti</b>	I Pastori (piano y voz)	Pregiera per gl'innocenti (Sonata para violín y piano)	Trenodia per Ippolito morto (Fedra, III acto)	Vivo e fresco (Sonata para violín y piano)
<b>Tonalidad</b>	Re menor	Do mayor	Sol menor- Re menor	Re mayor
<b>Compases</b>	1-6 7-24 Variación de Tedesco	25-32 33-46 Variación de Tedesco	47-64 65-71 Tema de Tedesco 72-78 Tempo de "I Pastori"	79-81

Figura 50- Esquema de *Obsequio a el maestro*.

La melodía inicial, del c. 1 al 6, es el tema de la pieza para piano y voz, *I Pastori*, de carácter suntuoso y misterioso (ver Fig. 51). Después, del c. 7 al 12—el compositor añade la indicación *devotamente*—, Castelnuovo-Tedesco hace una variación del tema con los recursos de la pieza original, los dosillos de octavos. Del c. 13 al 24 aparece el Tempo I, con indicación *dolce e uguale*, en el que también el compositor toma la figura rítmico melódica del c. 2, que está en toda la pieza original, para hacer la variación que une este tema con el siguiente.



Figura 51- *Obsequio a el maestro*, c. 1-6.

Lo siguiente, del c. 25 al 32, es una transcripción del tema principal del segundo movimiento, *Pregiera per gl'innocenti*, de la Sonata para violín y pianoforte en La Mayor (ver Fig. 52). El Tempo I, del c. 33 al 46, es invención de Castelnuovo-Tedesco con los elementos—las figuras rítmicas, los acentos armónicos—de lo anterior, que va cambiando de ánimo, de dulce y alegre hacia lo sombrío.

The musical score for 'Obsequio a el maestro' (measures 23-31) is presented in two systems. The first system, measures 23-24, is marked 'Largo - sostenuto' and 'p molto espr.'. It features a melodic line with a fermata over measures 23-24 and a piano accompaniment with chords. The second system, measures 25-31, continues the melodic line with a fermata over measures 29-30 and a piano accompaniment with chords. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Figura 52- *Obsequio a el maestro*, c. 23-31.

Sigue el Moderato-funebre, el tema es el de la *Trenodia per Ippolito morto*, al comienzo del tercer acto de la ópera "Fedra" (ver Fig. 53). Este tema está en Sol menor y dura diecisiete compases. El original es una monodia cantada por un coro masculino, mientras que Castelnuovo-Tedesco añade acordes para acentuar la tonalidad, como en los compases 55-56 y 63-64, que no aparecen en la ópera.

The musical score for 'Moderato - funebre' (measures 55-64) is presented in two systems. The first system, measures 55-56, is marked 'Moderato - funebre' and 'p espr. e lamentoso'. It features a melodic line with a fermata over measures 55-56 and a piano accompaniment with chords. The second system, measures 57-64, continues the melodic line with a fermata over measures 63-64 and a piano accompaniment with chords. Fingerings and articulation marks are present throughout.



Figura 53- *Obsequio a el maestro*, c. 47-61.

El Allegretto scherzando del c. 65 al 71, es un puente contrastante con lo anterior, como burlesco e irónico en Sib Mayor para unir lo anterior con la sección final, el mismo tema rítmico melódico de *I Pastori* del comienzo y una cadencia que pretende ser final.

Pues en los últimos tres compases introduce el tema de *Vivo e fresco* del tercer movimiento de la Sonata para violín y piano. La pieza termina con el acorde de Re mayor (ver Fig. 54).



Figura 54- *Obsequio a el maestro*, c. 79-81.

## CAPITULO 4

### VIAJE A LA SEMILLA

#### LEO BROUWER (1939- )

Es un hecho el que no se pueda entender la música contemporánea para guitarra sin hablar de Leo Brouwer. Es quizá el músico cubano actual más importante y del que varias generaciones de artistas se han inspirado. No podría faltar en un repertorio de guitarra que mostrara la música de nuestro tiempo, ya que en su obra podemos encontrar los sonidos más característicos de las vanguardias, de la atonalidad y la tonalidad, del minimalismo y el posmodernismo, de la aleatoriedad y la forma, vaya, del abanico que se abrió desde la primera mitad del siglo XX y que él adoptó de forma natural. En varias entrevistas ha dicho que de niño le atraían más las disonancias que las consonancias al ejecutar el piano en casa de su abuela, hermana del compositor Ernesto Lecuona: “Para un niño de cinco años el piano habría podido ser fascinante. Y, sin embargo, lo que me seducía era pegar la oreja a la cámara (del piano) para sentir esa música que para los demás era ruido.”<sup>115</sup>

#### 4.1 Algunos aspectos sobre la vida de Brouwer

Leo Brouwer nació el 1 de marzo de 1939 en La Habana, y supo pronto que su camino en la vida lo conduciría la música. Estudió guitarra desde los 13 años atraído por su padre, un médico y guitarrista aficionado. Luego entró a la cátedra de Isaac Nicola, formador de distinguidos guitarristas en el siglo pasado. Posteriormente hizo un diplomado en Juilliard, Nueva York, donde estudió composición con Stefan Wolpe, alumno de Anton Webern y Hermann Scherchen, orquestación con Jean Morell, y laúd con el gran laudista Joseph Ladone. Mientras, asistía a conferencias impartidas por Leonard Bernstein, Lukas Foss y Paul Hindemith. En la Hartford University, en Connecticut, estudió análisis musical con Isadore Freed, quien a su

---

<sup>115</sup> Marta Caballero. “Leo Brouwer: Cuando nos ahogue la superficialidad volveremos a la cultura,” *Sevilla World*, fecha de consulta dic. 12, 2018, <https://sevillaworld.com/leo-brouwer/>

vez había estudiado con Vincent d'Indy y Ernest Bloch, y él le hizo transcribir las tablaturas de John Dowland a la guitarra.<sup>116</sup>

De regreso a Cuba, Brouwer presentó varios recitales profesionales y se vinculó con el Cine Club Visión, integrado por jóvenes amantes del arte. También fue profesor del Conservatorio Amadeo Roldán, en donde impartió clases de armonía, contrapunto y composición. En 1963 fue asesor musical de la radio y televisión cubanas. Fue director del departamento de Música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y ahí fundó el Grupo de Experimentación Sonora, que estaba conformado por Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, entre otros. Entre 1963-64 trabajó como compositor y asesor del Teatro Musical de La Habana, donde se montó *Nueve nuevos juglares* con su música.

El compositor participó en el V festival del Otoño Varsoviano en Polonia y ahí tuvo contacto con la música concreta y electrónica de John Cage, Bruno Maderna, Luciano Berio, Ferruccio Bussoni, Edgar Varèse y Pierre Boulez. Sobre esto Brouwer comenta: “Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana. Necesario se hace recordar que empezábamos a sufrir los primeros embates del bloqueo económico y cultural que imponían los Estados Unidos de Norteamérica a Cuba, en primer lugar, la escasez de comunicación. Ésta es una de las razones fundamentales que explican la discontinuidad de la información, además de un trabajo diario, casi épico, de reconstrucción que vivió y vive nuestro país en todos sus órdenes.”<sup>117</sup>

En los setentas Brouwer viajó a Europa, primero en una gira por Inglaterra, donde la BBC hizo un programa con él y el percusionista japonés Stomu Yamashita, quien lo acompañaba regularmente. Luego fue a Escocia y Alemania—en este último país presentó su obra *Sonograma II* que dirigió Hans Werner Henze—. Ahí mismo Brouwer dirigió a la Filarmónica de Berlín con su obra *Exaedros II*. En París dirigió a

---

<sup>116</sup> “Leo Brouwer,” *Ecured*, fecha de consulta dic. 11, 2018, [https://www.ecured.cu/Leo\\_Brouwer](https://www.ecured.cu/Leo_Brouwer)

<sup>117</sup> “Leo Brouwer,” *Ecured*.

la Scottish Symphony Orchestra, para mostrar su obra *Exaedros I*; se presentó en la sede central de la UNESCO y en la Semana Internacional de Guitarra, organizada por Robert Vidal y la ORTF. Participó también en la Semana Latinoamericana de Música en Salzburgo y en la Sociedad Italo-Americana de Roma. Pasó por festivales de Aldeburgh, Edimburgo, Avignon y Due Mondi de Spoleto. En 1972 fue invitado por la DAAD de Berlín a colaborar con Bussotti, György Ligeti, Morton Feldman, Töru Takemitsu, John Cage y Franco Donatoni. En Toronto, Canadá, tocó en los Festivales de Guitarra del 75 y 76. En los años siguientes viajó también a Arlés, Martinica, Colonia, México y Buenos Aires.

En 1980 fue jurado del Concurso de Guitarra de Tokio “Leo Brouwer”, nombre que después se consolidó en los concursos siguientes. De 1992 a 2001 fue el director titular de la Orquesta de Córdoba, en Andalucía y de 1981 a 2003, director general de la Orquesta Nacional de Cuba. A esto se le suman distinguidos premios como el Premio Nacional de Cine (Cuba, 2009) concedido por sus más de 70 participaciones como compositor de música incidental, y el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria (SGAE, España, 2010). Desde 2005 preside la Oficina Leo Brouwer en La Habana. En 2008 se creó el Festival Internacional de Guitarra “Leo Brouwer” en Brasil, al igual que el Festival “Leo Brouwer” de Música de Cámara en La Habana.

Al leer esta síntesis de su carrera podemos entrever que es un músico de ámbito internacional y uno de los más grandes guitarristas académicos de la historia. Es notable esa universalidad que se le confirió pues la relación cubana con el mundo ha sido compleja durante el periodo de vida de Brouwer. Nació en los albores de la Revolución cubana y vivió artísticamente el bloqueo económico por parte de Estados Unidos a la isla (1960). Era difícil pensar en una vida artística fuera de Cuba, pero él ha logrado llevar su carrera a terrenos desconocidos para muchos músicos, incluso actualmente.

## 4.2 El arte y la música para Brouwer

Para entender la música de Brouwer hay que leerlo, pues más allá de su contribución musical es un gran intelectual de nuestro tiempo. Es notoria su amplia cultura que se muestra desde cada conferencia que dicta hasta en sus palabras vertidas en el par de libros que ha escrito. Antes de comenzar a hablar de lo sustancial, su música, conviene tomar en cuenta esta declaración:

Después de mucho trabajo, de haber escrito más de mil obras y dirigido más de 500 con orquestas de todo el mundo, sin ser famoso por supuesto, que no lo soy ni me interesa...me doy cuenta de que la palabra experimentación no existe. Tenemos la comprobación, el préstamo cultural, la reutilización. Mis etapas no se avienen con el periodo histórico en el que están. Cuando me becaron para estudiar en la Juilliard School, que sigue siendo una de las mejores instituciones musicales del mundo, me empapé de todo: de mis magníficos profesores, de su portentosa biblioteca. Hay un crítico austriaco que considera mis obras precursoras, que ve que rompí una tradición. Otros me citan como ejemplo del posmodernismo, que no es el todo vale [*sic.*] sino la asimilación de todas las formas culturales y una adecuación a los estilemas de cada compositor.<sup>118</sup>

Observamos que se manifiesta a favor de la reutilización o el anexo de varios estilos e ideas para lograr plasmar una idea. De esta manera ha roto tradiciones o las ha juntado. En su música se pueden escuchar sonidos que no obedecen a ninguna regla contrapuntística de nuestro siglo, si las hay. En todo caso se aleja hasta las reglas renacentistas de Palestrina mientras las alturas de las notas son aleatorias o medidas mediante procesos algorítmicos que surgieron en el siglo XX.

Si hay etapas en la obra de Brouwer una primera puede ser de tendencia nacionalista, con obras en formas tradicionales como la sonata y variaciones, y estructuras armónicas tonales que se proyectan el sentir nacionalista. En esta etapa aparecen las tendencias hacia fragmentaciones estructurales, así como el empleo de varios centros tonales simultáneos.<sup>119</sup> En tanto que el acercamiento europeo le fue

---

<sup>118</sup> Marta Caballero, "Leo Brouwer".

<sup>119</sup> Victoria Eli Rodríguez, "Leo Brower," en *Grove Music Online*, fecha de consulta dic. 15, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>

brindando las herramientas para asimilar un lenguaje más vanguardista, como lo fue el *avant garde*, en su obra de los sesentas.<sup>120</sup> Es en este momento cuando se preocupó más por la experimentación del efecto sonoro e introdujo el *avant garde* en su patria.<sup>121</sup> Predominan complejas texturas polifónicas con independencia temáticas en cada plano sonoro y una rica profundidad rítmica. Una de las piezas más distinguidas de su repertorio para guitarra pertenece a este periodo, *Elogio de la Danza* (1964), en donde hace referencia a danzas primitivas con el misticismo de los movimientos dancísticos.

Posteriormente llegó su periodo posmodernista, en el que empleó marcadamente referencias de diversos periodos históricos. En los setentas trabajó con lenguajes postserialistas e ideas aleatorias y en la siguiente década encarnó la idea de la nueva simplicidad que concibieron compositores como Wolfgang Rihm, involucrando y retomando el tonalismo. De igual manera lo hizo con el minimalismo y el neoromanticismo.<sup>122</sup>

Pese a lo anterior, Brouwer siempre se ha preocupado por entender los diversos estilos históricos y es esa asimilación la que lo ha llevado a hacer música disruptiva, a la vez tomando elementos simples, como células que se van repitiendo (minimalismo) dentro de estructuras formales tradicionales. Ante esto caben bien las palabras de Carvajal: “La obra de Leo Brouwer se nos manifiesta como imagen de su época...abarca los procesos estilísticos universales de manera libre y consciente, creando un producto artístico novedoso.”<sup>123</sup>

Tal vez es evidente pero lo cubano, si se pueden llamar así a los rasgos propios de la música cubana, está presente en la obra de Brouwer. Lo sabe y lo enmarca: “la música es un renglón de la cultura que enriquece el complejo político-social de un

---

<sup>120</sup> El *avant garde* se puede definir como aquel estilo que rompe radicalmente con la tradición.

<sup>121</sup> Victoria Eli Rodríguez, “Leo Brouwer.”

<sup>122</sup> Victoria Eli Rodríguez, “Leo Brouwer.”

<sup>123</sup> Mara Lioba Juan Carvajal, *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguardia* (D.F.:Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, 2006), 80-81.

pueblo, se identifica con éste y lo representa.”<sup>124</sup> El músico ha comentado que el entorno de un compositor es incluso más importante que el análisis técnico, pues “hay que conocer las circunstancias de orden filosófico-social, ambiental y político.”<sup>125</sup> En su obra hay elementos de la música popular cubana, como en la *Danza característica* (1957), donde hay una marcada línea melódica que hace referencia a las palabras: “Quítate de la acera”, que rememoran la discriminación en contra de los afroamericanos que caminaban por las aceras, y es una pieza sumamente imbuida de ritmos afrodescendientes.

Brouwer dice que el compositor tiene un arsenal de conceptos teóricos, de disciplina formativa para crear, y que esto se rechaza en lo consciente para dar paso a lo inconsciente, a la “magia”, a la inspiración que en el siglo pasado fue un pilar junto al rigor científico para los cambios sociales más radicales, y desde esa fantasía desbordada, “el hombre controlado por la civilización se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus impulsos elementales.”<sup>126</sup>

También a Brouwer es posible definirlo como alguien involucrado íntimamente en el devenir cultural de su entorno, como lo leemos en su biografía, en donde encontramos ejemplos como el estudio temprano de la pintura, el acercamiento a instituciones como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica y su relación con diversos actores del mundo artístico. Para él, la cultura es una manera de vivir con el conocimiento. Para él la revolución bolchevique y el nacimiento de la Unión Soviética abrieron las puertas a una “extraordinaria apertura estética”, representada por Eisenstein, Meyerhold, Mayakovski, Babel, Esenin, Kandinsky, Prokofieff, Pevsner, Lipschitz.<sup>127</sup> El siglo XX termina siendo convulsionado y ardiente en tesis, estilos, corrientes estéticas en rápida sucesión, nacimientos estilísticos, muertes repentinas, modas y modos de

---

<sup>124</sup> Leo Brouwer, *Gajes del oficio* (Habana: Letras Cubanas, 2004), 28.

<sup>125</sup> Brouwer, 23.

<sup>126</sup> Brouwer, 58.

<sup>127</sup> Brouwer, 25.

habitar el mundo. Brouwer ve al posmodernismo como “concepto remodelado actualmente, lleno de esa absoluta libertad que da el pluralismo en términos de cultura artística.”<sup>128</sup> Es notoria su exigencia para abrir los oídos al mundo, para conocer y diversificar el gusto sobre todo, es claro, musical. Sobre el arte que la gente consume actualmente dice:

Me quejo como hizo Debussy. ¿Es que acaso de los veinte mil fans que escuchamos en un estadio a Silvio Rodríguez o de los cuarenta mil de Elton John, habrá cien que lean a Paul Auster o al ya clásico Borges? Y de esos cien ¿cuántos han visto la danza moderna de Alvin Ailey, a la compañía holandesa o a David Parsons—en video o Tv—sin cambiar de canal? ¿Quizás diez? Y de éstos ¿alguno ha asistido a conciertos de música contemporánea para oír a Sergio Cervetti, Michael Torke, Arturo Márquez, (Aaron Jay) Kernis, a John Adams o a (James) MacMillan?<sup>129</sup>

No hace falta hacer un comentario más contundente que el anterior para poder de alguna manera levantar la ceja ante el poco interés del capital cultural, y propiciar un consumo mucho mayor de las manifestaciones de nuestro tiempo. Y puede ser que este interés suyo surgió de la exploración, ya señalada, de los diversos estilos y enfoques en su educación histórica, y observa la marca que ha trazado la contemporaneidad para señalar a artistas universales y trascendentales.

En particular, su interés literario es lo sustancial en este trabajo. Mucha de su música está basada en narrativas significativas del siglo XX.<sup>130</sup> Convivió con Alejo Carpentier, que como se sabe fue, además de escritor ingente, un diestro crítico de la música contemporánea y musicólogo (ver Fig. 55). Alguna vez durante una entrevista Brouwer comentó: “Alejo Carpentier es y seguirá siendo el motivo fundamental de muchas de mis obras...necesitaría un libro entero para reflejar los

---

<sup>128</sup> Brouwer, 26.

<sup>129</sup> Brouwer, 18.

<sup>130</sup> Entre las piezas en las que se inspiró en la literatura se encuentran *La región más transparente* del libro homónimo de Carlos Fuentes y *El arco y la lira* del libro de Octavio Paz, entre otras.

puntos de contacto de lo «real maravilloso» carpenteriano y las sonoridades que han caracterizado mi música.”<sup>131</sup>



Figura 55- Alejo Carpentier (centro izq.) y Leo Brouwer (centro der.).

Carpentier publicó en 1944 el cuento *Viaje a la Semilla*, título homónimo de la pieza que hiciera Brouwer en el año 2000. Éste es un relato donde el tiempo es retrógrado. El cuento inicia con el derrumbamiento de una casona del siglo XIX, cuando al término del trabajo, un viejo de la nada hace que la casa regrese a su forma original y vuelva a ser habitable. De un momento a otro comienza a trazarse la historia del marqués Don Marcial desde que yace en la tumba hasta que se encuentra en el vientre materno. En cada capítulo del cuento—en total son 13—se narra cómo las paredes vuelven a pintarse de colores y las personas que antes eran viejos se convierten progresivamente en jóvenes, desde las criadas y mayordomos hasta la marquesa y sus parientes. En unas cuántas páginas leemos el camino inverso de la vida de un individuo, mientras la casa va desapareciendo hasta llegar a ser el polvo del primer ladrillo construido.

---

<sup>131</sup> Argel Calcines, “La música, el infinito y Leo Brouwer,” *Opus Habana*, 1999, fecha de consulta mar. 2019, <http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/59-entrevista/776->

Con lo anterior se puede observar el interés de Brouwer por las otras artes, es un hombre culto y esto de alguna manera puede influirlo para crear más allá de la música. Brouwer no lo logra a base de fórmulas, sino lo hace de la reflexión con su psique para imprimir algo que rememora el caos, la discrepancia, el orden natural, la armonía sonora, un equilibrio momentáneo. Es una persona en constante búsqueda. Nunca se conformó con los sonidos que ya existían, desde niño le atraían más esos sonidos que no tenían explicación. Para escuchar a Brouwer hay que tomar en cuenta eso, su música es sonido armónico en el sentido de que tiene un orden natural, en medio de esas disonancias hay un lugar de reposo, no como los serialistas de la escuela de Viena o los de la composición interválica y razonada, por ejemplo, en donde el sonido es lo importante—y vaya que se puede admirar—pero se queda en ese caos sonoro. Brouwer tiene un sentido más amplio de la música en su totalidad y sabe, como James MacMillan o Thomas Adés, intercambiar o jugar con lo diatónico y lo atonal. Es preciso terminar con la siguiente referencia que revela el pensar del compositor hacia su obra:

Se habla de crisis siempre que no se pueden explicar las cosas. Componer hoy para mañana o para el infinito, es la única variante. No hablo de trascendencia histórica, me refiero a que una obra de arte se puede disfrutar a través de lo absoluto. Solamente se necesita—además de los elementos definitorios de la calidad y que no se pueden precisar—un toque de magia.<sup>132</sup>

Para entender la música de Brouwer hay que vibrar junto con él.

#### **4.3 Análisis de *Viaje a la semilla***

El concepto clave para entender la pieza de Brouwer y el cuento de Carpentier es la dicotomía.

Carpentier escribió en su propio estilo barroco. El barroco como luz y sombra, final e inicio, rapidez y lentitud, sonido y silencio. Brouwer compuso su pieza

---

<sup>132</sup> Brouwer, 90.

teniendo en cuenta este lenguaje binario. Vemos en la partitura el texto de tempo del pentagrama que empiezan en lo lento, luego le sigue una parte rápida, luego regresa el tempo primo, y así sucesivamente (ver Fig. 56). También escuchamos en las texturas el ir y venir de los sonidos suaves que forman los armónicos a sonidos *pizzicato* y *staccato*.

En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando un sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida.<sup>133</sup>

<b>Sección</b>	Introducción Lento	Rapido	Come prima (Lento)	Vivace
<b>Compases</b>	1-3	4-10	11-21	22-58
	Lento (Tempo I) 59-66	Vivace (Tempo II) 67-100	Lento (Tempo I) 101-123	Lento (Tempo I) 124-130
	Vivace (Tempo II) 131-132	Lento (Tempo I) 133-136	Tempo libero (ma leggero) 137	Lento (Tempo I) 138-145

Figura 56- Esquema de *Viaje a la semilla*.

La pieza comienza con el acorde de Si 7 y termina con la nota de Mi, como en el cuento es un viaje desde la muerte de un hombre hasta su génesis. En la guitarra clásica la nota que se repite es Mi (1ª y 6ª cuerda) y la tonalidad que mejor queda en su afinación es Mi menor (pues la 2ª cuerda al aire es Si y la 3ª es Sol). Entonces la

<sup>133</sup> Alejo Carpentier, "Viaje a la semilla," en *Guerra del tiempo y otros relatos* (México: Lectorum, 2001), 57.

nota seminal en la guitarra es Mi y la pieza es el desarrollo inverso desde la dominante hasta esa nota.

En la introducción ese primer acorde de Si 7 da un aire místico y dulce (ver Fig. 57). Las tres notas vuelven a aparecer para dar paso a los *pizzicato* Bartók durante el segundo compás en un ánimo vigoroso. Lo anterior y las notas y ritmos en quintillos que siguen, en el Rápido del c. 4 al 10, son la desfragmentación de ese acorde, y dan el efecto sonoro que se requiere por la primera parte del cuento en donde los ladrillos van volviendo a incorporarse a los muros de la casa, la fuente del patio se reconstruye y los muertos abren los ojos. Las frases terminan con una figura característica en Brouwer, el dieciseisavo seguido de una nota larga que forma un intervalo de tercera menor descendente (c. 4,6 y 9/ ver Fig. 57).

Figura 57- Viaje a la semilla, c. 1-5.

El *Come prima (lento)* que sigue, del c. 11 al 21, es una parte que va a estar intermitente durante la pieza. “Marcial pegó tres bastonazos en el piso, y se dio comienzo a la danza de la valse.”<sup>134</sup> El 3 es el número elemental de la obra, la mayoría de los compases se cuentan en tres, y en esta parte hay tres acordes que se repiten en tres motivos, que van de los c. 11 al 13, 14 al 16 y 17-18 (ver Fig. 58). Toda esta sección parece como el sonido del reloj que se va alentando, desde el octavo junto a la nota larga de los c. 11 -13 hasta los sonidos lejanos del c.21: “...el sol viajaba de oriente a

<sup>134</sup> Carpentier, “Viaje a la semilla,” 62-63.

occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.”<sup>135</sup>



Figura 58- *Viaje a la semilla*, c. 9-18.

Luego llega el *Vivace* del c. 22 al 58, una parte ágil (ver Fig. 59). Ésta, al igual que las siguientes partes rápidas, es muy rítmica: “Marcial autorizó danzas y tambores de Nación, para distraerse un poco en aquellos días...las auras anunciaban lluvias reticentes, cuyas primeras gotas, anchas y sonoras, eran sorbidas por tejas tan secas que tenían diapasón de cobre.”<sup>136</sup> Del c. 22 al 32, la melodía está en el bajo mientras se queda un pedal de Si en la soprano.



Figura 59- *Viaje a la semilla*, c. 22-26.

<sup>135</sup> Carpentier, 72.

<sup>136</sup> Carpentier, 60.

Luego un pequeño puente del c. 33 al 35 une lo anterior con una pequeña parte que se escucha minimalista y de trance, del c. 36 al 47 (ver Fig. 60). Lo que sigue es una deconstrucción hacia la nota germinal, Si, donde la textura termina como en la cita anterior (ver Fig. 61).

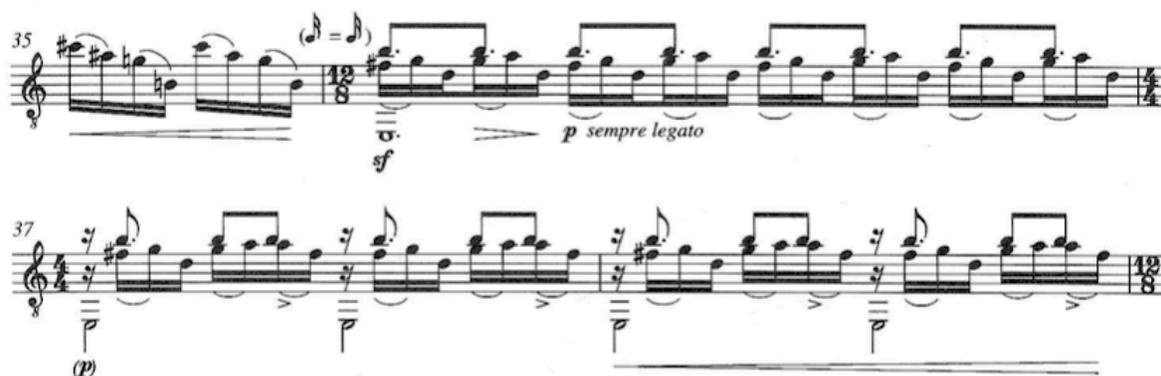


Figura 60- *Viaje a la semilla*, c. 35-38.

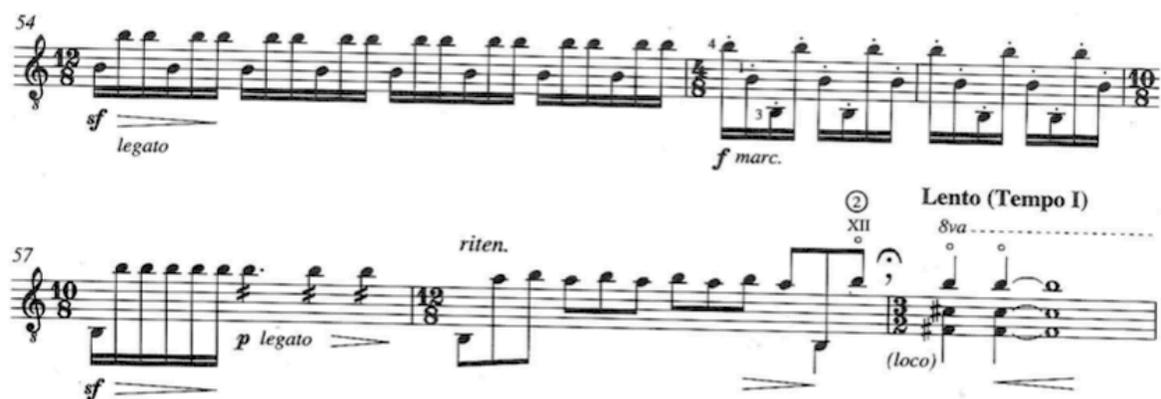


Figura 61- *Viaje a la semilla*, c. 54-59.

El Lento del c. 59 al 66 es similar al anterior, sólo que ahora cambian los registros de los armónicos y hay una pequeña variación en el ritmo del tercer motivo. Los tres bastonazos continúan, el tiempo sigue su marcha.

El siguiente *Vivace* del c. 57 al 100 recuerda al anterior por el espíritu rítmico y porque la melodía va a estar en la voz inferior mientras otra voz se queda pedal en Mi y luego en Si. “Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómines. El mundo de las

ideas se iba despoblando.”<sup>137</sup> Hay interrupciones rítmicas (c. 67, 73, 78 y 97), como errores de tiempo que se repiten y al final insisten (ver Fig. 62)—como yendo de la madurez a la niñez—, para dar lugar al último motivo que va a aparecer lo que resta de la pieza, el motivo tímido del c. 100 (ver Fig. 9).



Figura 62- Viaje a la semilla, c. 76-79.

“Los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor.”<sup>138</sup> El Lento del c. 101 al 107 comienza con un motivo nuevo, unos acordes que suenan inocentes por primera vez en la pieza (ver Fig. 63), y luego sigue otro motivo nuevo disonante para seguir con un motivo ya conocido anteriormente.



Figura 63- Viaje a la semilla, c. 100-103.

A partir de aquí las cosas se vuelven incómodas, torpes como la primera infancia, desde las posiciones hasta los sonidos. Por ejemplo, el conjunto del c. 108 al 123, es una parte complicada para la guitarra y se parece a las secciones rápidas— la

<sup>137</sup> Carpentier, 64.

<sup>138</sup> Carpentier, 65.

melodía está en la voz inferior mientras la otra se queda en el pedal de Si y el ritmo se va extinguendo hasta terminar en esa nota, como los *Vivace* anteriores, pero ahora hasta llegar a armónicos—aunque Brouwer no indicó algún señalamiento (ver Fig. 64).



Figura 64- *Viaje a la semilla*, c. 107-112.

El siguiente Lento, del c. 124 al 130, tiene los motivos del Lento anterior pero acomodados de manera inversa. Ahora el motivo inocente está al final. Le sigue el último *Vivace* de la pieza, de dos compases y con el motivo del c. 120 que usa la nota Si. Estamos llegando al final de la pieza y el principio de la vida. Posteriormente el Lento de los c. 133 y 134 es el motivo de los acordes inocentes, pero ahora únicamente una nota se mueve. Los siguientes dos compases (c.135-136) tienen el motivo confuso del c. 100 (ver Fig. 65). “Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria.”<sup>139</sup>

<sup>139</sup> Carpentier, 71.

Figura 65- *Viaje a la semilla*, c. 132-137.

Al final los sonidos van deformándose, en el c. 137 está un motivo libre de notas con intervalos de 5tas y 2das que encaminan hacia el último motivo inocente, del c. 138. Continúa otro motivo libre parecido al anterior que acaba en la nota Mi. Los compases que siguen contienen el eco de los anteriores, y esto conduce al Mi. El motivo confuso aparece después, y da pie al murmullo de las últimas dos notas de la pieza (ver Fig. 66). “Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa.”<sup>140</sup>

Figura 66- *Viaje a la semilla*, c. 138-145.

<sup>140</sup> Carpentier, 72.

**CAPÍTULO 5**  
**SUITE PARA DOS CELLOS Y DOS GUITARRAS**  
**SAMUEL ZYMAN (1956- )**

Samuel Zyman es un caso aislado y sobresaliente dentro de la música mexicana actual. En primera porque es el único mexicano que da clase en la *Juilliard School of Music*, una de las escuelas de música y artes escénicas más importantes del mundo, si no es que la más famosa. También lo es por su característico estilo, que es una mezcla de tantos otros del siglo XX, desde populares como los ritmos del mariachi u otros típicos mexicanos hasta académicamente tradicionales, como el uso de elementos bartokianos o impresionistas.

Ha sido encargado de componer música para diversas orquestas importantes tanto nacionales como internacionales: la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Orquesta Sinfónica de Minería, la *Illinois State University Wind Symphony*, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, etc. También varios músicos y agrupaciones le han encargado obra, como Carlos Prieto, Yo Yo Ma, Juan Carlos Laguna, José María Gallardo del Rey, Marisa Canales, el ensamble Ónix, etc. Igualmente ha sido depositario de diversos reconocimientos como el diploma de la Sociedad Mexicana de Críticos de Teatro y Música como mejor compositor del año en 1992, la Medalla Mozart en 1998, que otorga la embajada de Austria en México por sus logros en el campo musical, etc.

Esto pone de manifiesto que Zyman es uno de los compositores contemporáneos más notables de nuestra región. Es cierto que aún no hay tantos trabajos musicológicos sobre él en el país, pero podemos tomar ejemplos de su carrera para enmarcar de algún modo su obra en el vasto espectro de la música mexicana.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> En este escrito se tomará como referencia principal la tesis de la Dra. Nayeli Dousa para la parte biográfica, pues la realizó a partir de la entrevista que tuvo con el compositor y es el trabajo mejor documentado que se puede encontrar. (Dousa, Nayeli, *The Piano Works of a*

## 5.1 Sobre Samuel Zyman

Samuel Zyman nació en la Ciudad de México en 1956. Vivió una infancia afable junto a su hermano mayor y hermana menor. Como miembro de una típica familia judía en la ciudad cursó sus primeros estudios en el Colegio Israelita de México, que en ese momento se ubicaba en la Colonia del Valle.

Su primer acercamiento a la música fue con el acordeón, un instrumento que había comprado su padre cuando él tenía 6 años. En esa época se empapaba del contacto con la música clásica gracias a la generosa colección de discos LP que había en su casa. Gracias a esto tuvo la intención de aprender piano. Su maestro de acordeón, Guillermo López Hinojosa, les recomendó a sus padres que buscaran a Héctor Jaramillo para darle clases. Al principio no quiso, pues él era flautista, pero después de insistirle y por la recomendación de Hinojosa finalmente accedió. Con él comenzó a explorar la composición, la improvisación y luego le encaminó a escribir piezas para flauta. También en esa época aprendió los principios de la guitarra. Zyman considera a Jaramillo como el músico más influyente de sus primeros años.

Luego, Zyman tomó clase con el pianista de jazz José Calatayud. Con él se acercó aún más a la improvisación. Posteriormente entró al Conservatorio Nacional de Música, lugar donde estudió piano, dirección y composición.

En 1975 empezó con la carrera de Médico Cirujano en la UNAM, a la par de sus estudios en el Conservatorio con María Teresa Castrillón, Francisco Savín y Eduardo Díazmuñoz. Zyman no creía tener la capacidad como pianista para dedicarse a ser solista, ni tampoco se imaginaba como compositor de oficio, por estas razones terminó la carrera de medicina. Aparte de sus clases regulares de música Zyman dio clases en la UNAM como profesor asociado en los departamentos de Histología (1975-76) y Fisiología (1976-78) y de 1979 a 1981 como profesor titular de Histología. Combinar ambos mundos era algo inmensamente complicado. Pero

---

*Contemporary Mexican Expatriate: Samuel Zyman's Two Motions in One Movement and Variations on an Original Theme.* Tesis doctoral. Universidad de Arizona, 2013.)

en tanto iba avanzando la carrera de medicina se daba cuenta de que realmente no quería dedicarse a eso. En 1980 se tituló como Médico Cirujano y recibió un diploma en piano del Conservatorio. Al año siguiente comenzó a tomar los famosos talleres de análisis, contrapunto y composición con Humberto Hernández Medrano, quien fue alumno del taller de composición de Carlos Chávez.

Zyman y su esposa, Nancy Carrasco, buscaban el lugar idóneo para continuar con sus estudios—ella es una científica prominente en el área de farmacología molecular y bioquímica—. Sus intereses los llevaron a convenir en que el sitio adecuado era Nueva York. En 1981 Zyman recibió una beca de la UNAM para el posgrado internacional y buscó entrar a Juilliard, mientras que Nancy escogió el Albert Einstein College of Medicine de la Yeshiva University para sus estudios posdoctorales.<sup>142</sup> El examen de entrada lo preparó con el compositor Stanley Wolfe que en ese momento era director de la Juilliard Evening Divisions (el departamento de Educación Continua). El compositor fue una gran influencia para Zyman; con él hizo el primer portafolio de trabajos que incluían sus primeras obras de cámara, la primera obra orquestal y una pieza para orquesta de cuerdas. Gracias a esto logró entrar a Juilliard. Sobre la importancia de la institución, Zyman comenta:

[Juilliard] tiene la reputación. Hay muchísima demanda para ingresar. Los criterios para ser aceptado son tremendamente estrictos. Automáticamente funciona como imán y filtro. Los profesores son de los más reconocidos compositores activos... Ya que estás en la institución, no necesitas dinero para montar un concierto, imprimir programas o hacer publicidad. Si estudias composición y escribes una obra, la tocan los alumnos de Juilliard. Y se toca en Alice Tully Hall. Viene un crítico de *The New York Times*. Le enseñas tu música a alguien como Babbitt, y él le habla a James Levine y le dice que la programe con la Orquesta del Metropolitan Opera House. Ésas son las ventajas obvias.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Francesc Seracanta i Giravent, “Zyman,” en *Historia de la Sinfonía*, fecha de consulta abril, 2019, [http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/#\\_ftnref3](http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/#_ftnref3)

<sup>143</sup> Fey Berman, “Sube, Sam, te ayudo. Entrevista con Samuel Zyman,” en *Letras Libres* 106, (octubre, 2017), fecha de consulta abril, 2019, <https://www.letraslibres.com/mexico/sube-sam-te-ayudo-entrevista-samuel-zyman>.

Durante sus primeros años en el posgrado, Zyman estudió composición con Roger Sessions, luego con David Diamond, quien fue una figura muy influyente para él. Fue maestro asistente del Departamento de Literatura y Materiales de Música (teoría musical) en la Evening Division de 1983 a 1986. Durante sus estudios recibió diversas becas y distinciones como la Juilliard Scholarship Committee Grant, la Florence Louchheim Stol Foundation Fellowship, y la Irving Berlin Fellowship Fund Award. En esa escuela terminó la maestría y el doctorado en composición. A Michael White, director del Departamento de Teoría Musical, le agradó su trabajo como maestro asistente y cuando se abrió un puesto de tiempo parcial lo invitó a dar clase. Luego obtuvo la plaza de profesor de tiempo completo. Es maestro de tal institución desde 1987, en las áreas de Teoría Musical y Análisis.

Desde ese momento ha compuesto para diversas orquestas y músicos solistas. Actualmente su música se publica bajo el sello Theodore Presser Company, una de las editoriales musicales más prestigiosas en los Estados Unidos. Algunas de sus composiciones insignes son:

- El *Concierto para piano y ensamble de cámara* (1988). “Zyman organizó el concierto de estreno y lo dirigió. Éste marcó el inicio de su exitosa carrera como compositor.”<sup>144</sup>
- La *Sonata para flauta y piano* (1993). Es la obra más interpretada de su repertorio.
- El trío de piano *Search* (2005). “La obra la tengo cerca del corazón porque estoy profundamente afectado por las matanzas de las cuales leo todos los días. La de Iraq es la más obvia, pero ocurren en Afganistán, Somalia, el Congo, Darfur. En el segundo movimiento del *Trío* capturo un sentimiento trágico, triste. Esta obra tiene lo que trato de hacer con mi música.”<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Dousa, “The Piano Works,” 21.

<sup>145</sup> Berman, “Sube, Sam, te ayudo.”

- *La Suite para dos cellos* (2007). Comisionada por Carlos Prieto y Yo Yo Ma y estrenada en el Palacio de Bellas Artes.
- *Tres Laberintos concertantes* (2000) para orquesta. Comisionada por la Orquesta Sinfónica de Minería.
- *Encuentros* (1998) para orquesta.

## 5.2 El retorno a la tonalidad

Desde la segunda mitad del siglo pasado varios compositores han explorado cierta independencia y libertad en su lenguaje. Una gran mayoría ha rechazado la vertiente atonal que se instauró como continuadora de la evolución de la teoría musical en los centros de estudio (la segunda escuela vienesa, los cursos de verano de Darmstadt, etc.) de principio y mitad del siglo. Hay que recordar que la modernidad fue un movimiento que dio paso a la ruptura monumental que significó el alejamiento de la tonalidad y con ella de toda la tradición de la música occidental. Estas rupturas y la dicotomía que engendra (lo atonal fue visto como una connotación negativa para Webern y Schönberg) han sido motivo de debate, sobre todo cuando se habla de vanguardia o tradición—para tener la audacia de legitimar una obra musical podemos caer en un problema ético del cual no podemos salir victoriosos—. Es el caso de Theodore Adorno y sus adeptos quienes pregonaban el recurso de “inmoralidad estética” a aquellos que seguían componiendo música tonal; Strauss fue uno de esos condenados.<sup>146</sup> Aun así, últimamente la investigación musical ha enfocado su mirada sobre el hecho de que haya regresado la tonalidad a las salas de concierto. A este cambio de perspectiva suele asociarse con el término Posmodernismo, aunque se nombró así pues la música que se hizo en la década de los 80's tomaba elementos de distinta índole y géneros, era una mezcla que obedecía al cambio de los tiempos. Hay otros que adoptaron el nombre Neoromanticismo como sinónimo de Neomoderno o Posmoderno, pues ese término apelaba a la

---

<sup>146</sup> Bryan Gilliam, “Strauss, Richard (Georg): The Composer,” en *Grove Music Online* (2010), fecha de consulta abril, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117>

connotación emocional producida por obras del periodo romántico y el regreso a la tonalidad como un elemento estructural y expresivo.<sup>147</sup> Así pues, la Neotonalidad ha sido descrita como una vertiente antimoderna pues trata de recrear el lenguaje e idioma de la música sinfónica del siglo XIX. A esto incorporamos el uso romántico en compositores que emplean técnicas como la tonalidad extendida y variación melódica de aquel siglo, pero inserto dentro de un estilo contemporáneo, como algunas obras de David Del Tredici—quien fue compañero de trabajo de Zyman en Juilliard—.

Lo cierto es que mucha gente quiso separarse absolutamente del atonalismo, de la música espectral, experimental o de la nueva complejidad para componer música más adecuada al público, pasando de lo individual a lo colectivo. Distintas voces se pronunciaron dejándose llevar por el sentir de los nuevos tiempos. El compositor George Rochberg en su ensayo *Reflections on the Renewal of Music* de 1972 dice:

La renovación musical depende de la renovación del arte de la composición en sí misma. Si valoramos a Wagner y Brahms por el poder de su armonía, ¿por qué entonces hemos renunciado a ella? Si valoramos a Mozart y Chopin por la elegancia de sus melodías, ¿por qué entonces hemos renunciado a la línea melódica? Si en la combinación de muchas voces una radiante polifonía emerge, ¿por qué nos hemos rendido con el contrapunto? ...La música no teatral no es necesariamente menos dramática. Todavía debe movernos y tocarnos...el músico debe aprender a reconciliarse con los límites de la música que son inherentes de su sistema nervioso central y dejar de torturar el sonido en formas y gestos cuyo significado, si es que lo tienen, sugiere que el hombre ha perdido el poder del discurso musical y se ha reducido a sí mismo a lo incomprensible.<sup>148</sup>

Mientras John Harbison apunta en una conferencia que dio a jóvenes compositores en 1984 durante un seminario del *Berkshire Music Center*, imbuido en el espíritu nuevo de la música estadounidense:

---

<sup>147</sup> Jann Pasler, “Neo-romantic,” en *Grove Music Online* (2001), fecha de consulta abril, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40720>

<sup>148</sup> Bryan R. Simms, *Composers on Modern Musical Culture: An Anthology of Readings on Twentieth-Century Music* (California: Schirmer, 1999), 196.

Estaríamos rápidamente encarcelados por nuestras etiquetas, si no hacemos el inmediato esfuerzo creativo y polémico por tratar de liberarnos. Cualesquiera que sean nuestras supuestas lealtades, tenemos que dar prioridad al principio de la libre escucha, una basada en puntos reales de contacto más que en las superficialidades. Una de nuestras tareas más abundantes y extenuares como músicos es escuchar el valor, cuando está presente, de una obra lejana de nuestra persuasión estética. Probablemente no nos puedan gustar esas piezas, es posible que no deseáramos promoverlas, pero podemos ampliar nuestro espíritu al recibirlas abiertamente.<sup>149</sup>

Eso pasó durante los años de estudio de Zyman, aquellos en los que se vislumbraba un incremento en la estabilidad armónica, con ejemplos realmente variados entre sí, como el empleo de las escalas y triadas en los trabajos de Arvo Pärt, Michael Nyman, Ben Johnston, los cuatro minimalistas (Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young y Steve Reich), John Adams, Luciano Berio, incluso de Gerard Grisey, como una exploración personal de los materiales musicales para la expresividad.<sup>150</sup> Zyman, como hijo de su tiempo, necesariamente tenía que verse imbuido ante tales acontecimientos en el devenir musical. Es cierto que hay compositores de su generación o un poco posteriores a él que han tomado este retorno tonal como un nicho de mercado que se puede explotar fácilmente, como percibimos en la obra de Eric Whitacre o Ludovico Einaudi.

Para Zyman su música es bastante accesible y tradicional, pues está basada de nuevo en la melodía, contiene temas y añade un interesante juego contrapuntístico en todas sus composiciones, para él esto último es el eco de Bach, su compositor favorito.<sup>151</sup> En una entrevista realizada en 1991, se le cuestionó sobre las diversas críticas que había recibido, en particular la que hizo José Antonio Alcaraz sobre su *Concierto para chelo* en 1990 que dice que fue “exorbitante, recargadísimo, vocinglero...a diferencia de cuanto se estilaba en los siglos XVIII y XIX, no ostenta como núcleo generador un material melódico perfilado con agudeza y desarrollo

---

<sup>149</sup> Simms, *Composers on Modern Musical Culture*, 204.

<sup>150</sup> Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall* (California: University of California Press, 2017), 58.

<sup>151</sup> Berman, “Sube, Sam, te ayudo”.

congruente...Denso en exceso, recargado con material poco relevante y acciones bombásticas entre innecesarias e hiperbólicas...acumulación agobiante de sonoridades y ritmos tan artificiosamente intrincados que se autonulifican... Sobresaturación evidente de un contexto sin matices, ya de por sí tremendista...la algarabía espesa, confusa cuanto abigarrada... ”<sup>152</sup> Entre muchos otros calificativos de esa índole. Ante esto Zyman contestó:

El debate en la música contemporánea se centra en un aspecto central: qué es lo que está permitido y qué no. Es decir, cuáles son los estilos, las tendencias, las innovaciones y los recursos que podemos considerar convencionales y atrasados y cuáles no. A mi música se le ha calificado de ‘neorromántica’, pero después de la Segunda Guerra Mundial, las etiquetas son confusas. Si algún interés me anima al componer no es el de asemejarme a tal o cual propuesta musical, sino el de, ante todo, lograr que el público se identifique con mi música. Las apuestas exclusivamente experimentales, el énfasis en la doctrina serial, el gusto por las disonancias, características de la música escrita por la generación de los 50, considero que ha quedado atrás. Incluso muchos de esos compositores se han buscado otros caminos. No desdeño las enseñanzas de ese período, sólo soy consciente de sus alcances y trato de incorporarlas en la medida que contribuyan a alcanzar mi apuesta más personal: la de una música con un estilo o un temperamento inquieto, intenso, vital.<sup>153</sup>

### 5.3 El encargo

Carlos Prieto ha estado vinculado con la obra para violonchelo de Zyman desde que lo conoció en Nueva York en 1980. Diez años después fue el encargado de estrenar su *Concierto para chelo* en la Sala Avery Fisher del Lincoln Center en esa misma ciudad, un evento que el propio Prieto cuenta como lleno de *suspense*.<sup>154</sup> Desde ese momento el chelista le ha encargado dos piezas a Zyman para poder tocarlas junto a su amigo Yo Yo Ma, una de ellas la ahora celebre *Suite para dos*

---

<sup>152</sup> José Antonio Alcaraz, “La pólvora de los infiernos,” *Proceso* 752 (1 de abril de 1991): 55.

<sup>153</sup> Gerardo Ochoa Sandy, “A contracorriente de la crítica, Samuel Zyman triunfa en Nueva York y cuestiona la educación musical en México,” *Proceso* 788 (9 de diciembre de 1991): 53.

<sup>154</sup> Carlos Prieto, *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias* (D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011), 136-139.

*cellos* (1999), que fue estrenada en Monterey hasta el año 2006.<sup>155</sup> Esa pieza después la ha vuelto a tocar en diversos recintos por todo el mundo y se ha hecho famosa para los chelistas pues no existen muchas obras con esa dotación, incluso Prieto no conocía ninguna obra de tal índole.<sup>156</sup> La otra pieza que Zyman recibió por encargo para estos dos chelistas fue la *Suite para dos cellos y dos guitarras*.

La amistad de Carlos Prieto y Yo Yo Ma data de 1983. Todos los años van a vacacionar juntos. En el 2012, viajaron a Sevilla durante la Semana Santa. Era la primera vez que Yo Yo Ma iba a esta región española. Le impresionó tanto la música de las procesiones y los cánticos andaluces, en los que la guitarra es una figura primordial, que le sugirió a Prieto encargar otra obra para dos cellos que contuviera esa ambientación. Según Prieto, le dio a escoger a su amigo entre dos compositores más y Zyman. Yo Yo Ma dijo: “Mira, ¿para qué batallamos?, Zyman compuso una excelente obra para dos cellos, encarguémosle otra para dos cellos y dos guitarras, que es lo que hemos estado viendo todo el tiempo en Sevilla.”<sup>157</sup> La pieza se estrenó en el concierto conmemorativo por los 50 años del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, en octubre del 2014.<sup>158</sup>

#### 5.4 Análisis de la *Suite para dos Cellos y dos Guitarras*

Hemos visto en el capítulo de Bach que la suite en el Barroco era una forma tradicional para juntar las danzas más importantes del periodo. Ahora, en nuestro tiempo, la suite es entendida como un conjunto de movimientos que tienen distinto carácter entre sí.

---

<sup>155</sup> Una tercera pieza compuesta por Zyman para estos dos chelistas fue la que encargó la Fundación Azteca en el 2015, también para coro monumental y orquesta.

<sup>156</sup> Prieto, *Las aventuras de un violonchelo*, 182.

<sup>157</sup> José Juan de Ávila, “Prieto y Yo Yo Ma festejarán a Paz,” *Milenio*, 24 de agosto, 2014, <https://www.milenio.com/cultura/prieto-y-yo-yo-ma-festejaran-a-paz>

<sup>158</sup> INAH, “Museo Nacional de Antropología celebra 50 años con la Sinfónica de Minería,” boletín de prensa (9 de octubre, 2014), <https://www.inah.gob.mx/boletines/3048-museo-nacional-de-antropologia-celebra-50-anos-con-la-sinfonica-de-mineria>

#### 5.4.1 I

El primer movimiento, *Allegro con brio*, como la mayoría de las suites es rápido y vigoroso. Armónicamente está escrito a partir de dos elementos, uno utilizando la escala frigia a partir de Mi y el otro con escalas octatónicas, por lo que algunos de los acordes donde las melodías usen esta última escala son disminuidos.<sup>159</sup> El contrapunto es lo que más sobresale ya que al inicio la voz principal va pasándose entre instrumentos, luego dos voces dialogan mientras los otros instrumentos acompañan y hay partes donde todos van unísonos. También lo es el ritmo, hay acentos muy marcados desde el principio, así como hemiolas y contratiempos. La forma de la pieza es tradicional y muy bien delimitada (ver Fig. 67).

<b>Sección</b>	Introducción	A	B	Puente	B'	A	Coda
<b>Compases</b>	1-15	16-36	36-77	77-80	81-121	122-141	142-147

Figura 67- Esquema del I Movimiento-*Allegro con brio*.

En la introducción todos los instrumentos parten de una melodía al unísono en el modo frigio comenzando en Mi—recordemos que en la guitarra la nota preponderante es esa—y luego en c.5-6 la guitarra 1 tiene la voz principal, con un motivo rítmico-melódico del que se construirá la pieza ( ver Fig. 68). La armonía se compone de una 5ª y una 4ª superpuestas, característico de este primer movimiento.

<sup>159</sup> La escala octatónica es la que se forma por ocho notas distintas y la más común es la que se genera alternando un tono y un semitono. Se puede comenzar por un semitono (Do-Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La-La#) o por un tono (Do-Re-Re#-Fa-Fa#-Sol#-La-Si). En el caso de esta pieza se sigue esta última opción. [Charles, Wilson, “Octatonic,” *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta abril, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>]



Figura 68- I, Guitarra 1, c. 5-7.

Posteriormente lo mismo pasa a la guitarra 2 y luego la melodía principal se mueve al cello 1, introduciendo la escala octatónica, por lo que la base armónica está dada por acordes disminuidos—es interesante la traslación del modo frigio hacia la escala octatónica, que va a estar de nuevo en la sección A—. En el c. 11 la melodía se va al cello 2 con el motivo rítmico-melódico ascendente. Es entonces cuando al c. 12 una oleada de escalas octatónicas se escuchan al unísono, hasta terminar en el primer tiempo del c. 16. El compositor añade estos unisonos para terminar frases o secciones durante la pieza, como puentes o transiciones. En este caso, esta última frase es el prelude para llegar a la parte explosiva que sigue, la sección A del c. 16 al 36, donde aparece una melodía en las guitarras en Mi frigio que se intercala con la escala octatónica, donde se añade una textura caótica por los rasgueos tremolados con todas las cuerdas de la guitarra mientras los cellos acompañan con unas notas muy marcadas y rítmicas, en Mi primero y después, a partir del c. 26, permanecen haciendo un pedal de Si disminuido (ver Fig. 69).

Figura 69- I, c. 15-17.

En el c. 36 llega la parte B, que consiste en una serie de melodías y contrapuntos octatónicos a dos voces mientras los demás instrumentos acompañan. Éstos se componen por el motivo rítmico-melódico que escuchamos en la introducción. Comienzan los cellos, del c. 36 al 40 (ver Fig. 70). Después este mismo contrapunto pasa a las guitarras, del c. 41 al 45, mientras los primeros acompañan en *pizzicato*. Luego el contrapunto está entre la guitarra 1 y cello 1, del c. 45 al primer tiempo del 51, para terminar con el contrapunto entre la guitarra 2 y cello 2, del c. 51 al 55.

The image shows a musical score for two violas, Vc. 1 and Vc. 2, covering measures 35 to 40. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 40. Vc. 1 starts with a series of chords and eighth-note patterns, while Vc. 2 plays a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'f' (forte) is present in measures 37 and 38. The second system covers measures 38 to 40, showing a continuation of the contrapuntal texture between the two violas.

Figura 70- I, c. 35-40.

El episodio contrapuntístico termina con el unísono del c. 56 al 58 (ver Fig. 71).

56 *ff* *p*

Gtr. 1

Gtr. 2 *arco* *ff* *p*

Vc. 1 *ff* *p*

Vc. 2 *ff* *p*

Figura 71- I, c. 56-59.

68 *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Gtr. 1

Gtr. 2 *ff* *ff*

Vc. 1 *ff* *ff*

Vc. 2 *ff* *ff*

72 *ff* *ff* *ff* *ff*

Figura 72- I, c.68-75.

Después, a partir del c. 59, comienza una variación de lo anterior, donde la melodía principal se va moviendo por pares de voces a distancia de una octava.

Posteriormente aparece una melodía en el c. 69 (Ver Fig. 72) que termina con unos ritmos extáticos al unísono del c. 75 al primer tiempo del 77.

En seguida, hay un pequeño puente que consiste en una melodía de pares de voces al unísono del c. 77 al primer tiempo del 81 con una melodía, primero en las guitarras y luego en los cellos (ver Fig. 73). Éste conecta la sección B con su análoga B'.

The image shows a musical score for measures 76-79. It consists of four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, Vc. 1, and Vc. 2. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score begins at measure 76. The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) play a melodic line with eighth notes and quarter notes, often with accents. The cello parts (Vc. 1 and Vc. 2) play a similar melodic line, sometimes in octaves. There are dynamic markings of *sfz* (sforzando) in measures 77, 78, and 79. The score ends at measure 79 with a final chord.

Figura 73- I, c. 76-79.

La sección B', como su sección análoga, comienza con un par de contrapuntos a dos voces— por supuesto con notas distintas a la sección anterior—, del c. 81 al 100. Esta parte termina con un unísono del c. 101 al 103. A continuación, llega otro pequeño segmento, del c. 104 al 113, donde la melodía está en un par de instrumentos mientras el otro par acompaña. A esto le sigue la parte conclusiva de la sección B', en el que la voz principal va pasando de instrumento para concluir con el unísono explosivo del c. 120-121.

Del c. 122 al 141 regresa la sección A, con los rasgueos tremolados de las guitarras, formando una melodía en las cuerdas agudas mientras los cellos son la base rítmica. Este retorno le da una sensación de unidad a la pieza.

Por último, llega la coda, del c. 142 al 147 que utiliza el motivo rítmico melódico de los unísonos de la sección B y va de lo agudo hacia lo grave. El movimiento termina con un bloque de quintas entre Do y Sol (ver Fig. 74).

The image displays a musical score for four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, Vc. 1, and Vc. 2. The score is divided into two systems. The first system covers measures 141 to 143, and the second system covers measures 144 to 147. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. The first violin part (Vc. 1) has a melodic line with slurs and accents, while the second violin part (Vc. 2) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score concludes with a final cadence in measure 147, marked by a double bar line.

Figura 74- I, c. 141-147.

## 5.4.2 II

El segundo movimiento de la suite está dividido en tres partes (ver Fig. 75). Éste, como generalmente sucede en todos los segundos movimientos, es más tranquilo y de carácter dulce; se centra en las melodías instrumentales de talante expresivo y lánguido. La armonía es tonal, primero en Sol menor, luego en La menor.

Sección	A	B	A
Compases	1-23	24-63	63-78

Figura 75- Esquema del II mov.

La primera parte de la sección A comienza con una melodía en forma de diálogo entre las dos guitarras mientras los cellos dan la base armónica en Sol menor (ver Fig. 76). El primer enunciado lo da la guitarra 1 y la respuesta le corresponde a la guitarra 2. A partir del c. 10 los cellos tienen ese mismo diálogo mientras las guitarras acompañan. En el c. 19 regresa el diálogo a las guitarras pero ahora aparece un Sol mayor como tónica (i homónimo), aunque la armonía permanece en la región tonal de Sol menor. Esta sección termina en Sol mayor en el c. 23.

Figura 76- II, c. 1-2.

La sección B es contrastante a lo anterior. Ésta inicia en el c. 24 con otro carácter, más rápido y violento; la región tonal cambia a La menor (ver Fig. 77). Los cellos arrancan cantando un diálogo acalorado mientras las guitarras acompañan con acordes y arpeggios. Luego, a partir del c. 28, la armonía se va alejando de esa región, cuando los arpeggios se quedan haciendo acordes disminuidos que van tensando la música progresivamente.

**Più mosso, agitato**  $\text{♩} = 66$

let chord tones ring

Figura 77- II, c.24-25.

Del c. 36 al 53 llega una parte que rompe con el esquema rítmico melódico anterior, donde cada instrumento lleva la voz principal usando un motivo de tres notas que crea una especie de hemiola (ver Fig. 78). La base armónica la dan acordes disminuidos—como los en el primer movimiento, ahora sin la escala octatónica— y dos notas a distancia de quinta—igualmente como en el primer movimiento—que resuelven, en el c. 40, a la región tonal de La menor y terminan en su dominante.

Figura 78- II, c. 36-37.

Después en el c. 46 irrumpe una figura rítmica nueva, los seisillos que comienzan con la guitarra 2, mientras se escucha una base armónica de cuartas

aumentadas; esta parte es la antesala que lleva al clímax, del c. 50 al 53, donde los instrumentos al unísono hacen una progresión que forma un acorde disminuido (VIIº de La menor).

Posteriormente regresa la primera parte de la sección B, en La menor y ahora entra sin la anacrusa de la vez anterior. Desde el c. 58 las guitarras forman arpeggios nuevos que se mueven hacia la región tonal de Sol menor, anuncian la cadencia de esta parte, la cual está en el c. 63 con la dominante de la nueva región.

En el c. 64 regresa el *Tempo primo* de la sección A. Ahora entran primero los cellos a hacer el diálogo. Después las guitarras lo hacen en el c. 73 como la última parte de la sección. La cadencia final resuelve en el c. 77 con el acorde de Sol mayor, justamente igual que como terminó la sección A anterior.

### 5.4.3 III

El carácter del tercer movimiento de la suite es templado, contemplativo y expresivamente melancólico. El señalamiento de tempo y carácter que el compositor pide es un *Adagio molto espressivo e poco rubato*. Es una pieza con 2 temas y la más corta de la suite (ver Fig. 79). Está en la tonalidad de La menor—que ya habíamos escuchado en el movimiento anterior—. La textura de esta pieza es muy clara, pues el tema, al igual que en los otros movimientos, va transitando entre instrumentos.

Tema 1	Tema 2	Clímax	Tema 2	Coda
1-17	18-23	24-32	33-37	38-41

Figura 79- Esquema III movimiento.

De nuevo las guitarras abren la pieza, el primer tema se encuentra en la guitarra 1 y luego cambia a la otra guitarra en el c. 6 (ver Fig. 80).

Adagio molto espressivo e poco rubato  $\text{♩} = 42$

Guitar 1

Figura 80- III, tema 1, Guitarra 1, c. 1-6.

Después la melodía llega al cello 2 en el c. 10 y en el c. 14 al cello 1. Cabe mencionar que el color que Zyman da mediante los acordes es algo característico del compositor, utiliza acordes extendidos—acordes con notas añadidas—, como en el acompañamiento de la guitarra 1 en el c. 14 el cual forma es un acorde de Re con 9ª y 13ª (ver Fig. 81) —el color de este acorde se parece al que hace la guitarra 1 en el c. 42 del movimiento anterior—.

Figura 81- III, c. 13-15.

En el c. 17 está la resolución de la cadencia (V/V-V-i del c. 16) que da inicio al siguiente tema (ver Fig. 82), que se encuentra en la guitarra 1 hasta el c. 21, cuando la guitarra 2 da una pequeña respuesta que luego pasa al cello 2 y anuncia el cambio de carácter siguiente.

The image displays a musical score for guitar and cello, spanning measures 16 to 21. It is organized into two systems. The first system (measures 16-18) begins with a tempo change from 2/4 to 4/4, marked 'rit.' and 'a tempo'. The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) play a melodic line with a triplet and a trill, marked 'p delicato'. The cello parts (Vc. 1 and Vc. 2) play a bass line with a triplet, marked 'pp'. The second system (measures 19-21) features a crescendo leading to a 'f' dynamic for guitars and 'mf' for cellos, followed by a decrescendo to 'p' dynamics. The guitar parts continue with melodic lines and triplets, while the cello parts play a steady bass line.

Figura 82- III, c. 16-21.

El clímax llega en el c. 24 y consiste en una progresión de acordes por parte de las guitarras mientras los cellos repiten el mismo arpeggio en la dominante en una especie de diálogo (ver Fig. 83). La sección termina en un acorde de Mi con 4ª añadida.

25

Gtr. 1  
*cresc. poco a poco*

Gtr. 2  
*cresc. poco a poco*

Vc. 1  
*cresc. poco a poco*

Vc. 2  
*cresc. poco a poco*

Figura 83- III, c. 25-27.

El tema 2 regresa al c. 33 con el cello 2 mientras la guitarra 1 se queda haciendo los arpeggios, y los demás instrumentos entran un compás después acompañando. Este regreso del segundo tema es bastante expresivo y nostálgico. El tema lo toma el cello 2 en el c. 36 y es quien va a terminar la pieza. Por último, la coda llega al c. 38 en una cadencia que resuelve al c. 40 con la nota La con la 5ª superpuesta (ver. Fig. 84).

37

Gtr. 1  
*rit.* *a tempo* *rit.*

Gtr. 2

Vc. 1

Vc. 2

arm XII

arm

Figura 84- III, c. 37-41.

#### 5.4.4 IV

El último movimiento de la suite es explosivo y veloz. Tiene un aire sevillano por el modo frigio que se escucha en algunos pasajes, además de los rasgueos de las guitarras que asemejan de algún modo al flamenco. Es muy parecido al primer movimiento por la forma—vemos que hay una introducción muy similar y el regreso constante de una sección, en este caso la sección A, que da sentido de unidad—, el uso de la escala octatónica combinado con el modo frigio, los unísonos que sirven como puentes y el carácter rápido (ver Fig. 85).

<b>Sección</b>	Intro.	A	B	C	A	D (Cadenza)	B	A (Coda)
<b>Compases</b>	1-7	8-19	20-52	52-74	75-95	96-124	125-153	154-161

Figura 85- Esquema IV movimiento.

La pieza comienza con una breve introducción que recuerda al primer movimiento, pues también usa la escala octatónica, los primeros compases son unísonos y luego las voces se separan. Mientras la guitarra y el cello 1 se quedan en el mismo tempo de 12/8— la guitarra utiliza los mismos enlaces de acordes disminuidos de la introducción del primer movimiento—, la guitarra y cello 2 hacen hemíolas a partir del c. 3, de tal suerte que esta parte es complicada de ensamblar (ver Fig. 86).

**Allegro molto** ♩ = 152

The image displays a musical score for five measures. The top system includes staves for Guitar 1, Guitar 2, Cello 1, and Cello 2. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The music is in 12/8 time. The first system shows rhythmic patterns for all instruments, with a forte (f) dynamic. The second system shows a change in texture, with Guitar 1 playing chords and Cello 2 playing a pizzicato line.

Figura 86- IV, c. 1-5.

La sección A llega en el c. 8. Es una sección muy rítmica. Está compuesta por tres grupos de acordes, el primero del c. 8 al 11 en Mi frigio, el segundo del c. 12 al 16 en La frigio, y el tercero del c. 17 al 19 en Re frigio. El ritmo sesquiáltero es el característico de esta sección (ver Fig. 87). Los dos primeros grupos terminan con escalas al unísono— de nuevo esta última textura sirve como transición—.

Figura 87- IV, c. 6-11.

A partir del c. 20 comienza una nueva sección (B) donde los dosillos son la base rítmica. El cello 2 inicia con la melodía en el c. 20 mediante una escala octatónica que empieza en Re, luego en la guitarra 2 en el c. 22 comienza en La y por último el cello 1 en el c. 24 comienza en Mi (ver Fig. 88).

Pero unos nuevos rasgueos aparecen con el motivo de la sección A en el c. 26, ahora en Si frigio y termina en una escala octatónica descendente en el c. 29. A partir de ese compás la melodía octatónica de la sección B comienza con el cello 1 en Si, luego en el c. 33 la tiene la guitarra 1 en Do y por último en el c. 35 el cello 2. En el c. 37 un nuevo motivo rompe el diálogo que se daba entre los instrumentos para hacer unísono con los elementos rítmico-melódicos del principio, pero ahora utilizando una escala que se deriva del acorde disminuido. Del c. 40 al 45 llega una pequeña

parte climática donde se escucha ahora el modo frigio y la melodía sevillana. Luego irrumpen los dosillos al unísono para conectar lo anterior con el regreso del unísono del motivo del c. 37 pero con otras notas, del c. 49 al primer tiempo del 52.

Figura 88- IV, c. 18-23.

En el c. 52 entra la sección C en donde los dosillos son la base rítmica en la escala octatónica mientras la guitarra comienza, en el c. 55, con la melodía de la introducción pero ampliada (ver Fig. 89). La guitarra 2 hace lo mismo en el c. 60 y el cello 1 en el c. 65. Cuando llega la melodía al cello 2, la música se va hacia un punto de cierre donde se escucha, de la misma forma que en el c. 40, una parte andaluza que termina con el *ritardando* del c. 74 (ver Fig. 90).

Figura 89- IV, Guitarra 1, melodía secc. C, c. 52- 59.

Figura 90- IV, c. 39-45.

En el c. 75 regresan los rasgueos de la sección A, hasta que en el c. 88 aparece un motivo nuevo, del modo frigio en Re que anuncia el final de toda esta sección.

La sección D es una cadenza por parte de todos los instrumentos y luego, propiamente de los cellos. Es muy emotiva, donde se escucha la línea melódica de la introducción pero en Sol menor (ver Fig. 91). La guitarra 1 canta del c. 96 al 100

mientras la guitarra 2 acompaña con rasgueos de la cadencia frigia. En el c. 101 es el turno de la guitarra 2 y hace el canto a dobles cuerdas mientras la otra acompaña. El cello 1 entra en el c. 106 y las guitarras acompañan. En el c. 110 llega el canto del cello 1 y la guitarra 2. A partir del c. 115 comienza el solo de los cellos.

The image shows a musical score for measures 93-101 and 98-101. The score is in 6/8 time and features two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) and two cellos (Vc. 1 and Vc. 2). The tempo is marked 'Tranquillo molto espressivo' with a quarter note equal to 84. The score includes dynamics such as 'rit.', 'p', and 'mp espress.'.

Measures 93-101: The score starts with a 'rit.' marking. Gtr. 1 has a melodic line starting at measure 93. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment. Vc. 1 and Vc. 2 have a low, sustained accompaniment. The tempo marking 'Tranquillo molto espressivo' is present. Dynamics include 'p' and 'mp espress.'.

Measures 98-101: The score continues with Gtr. 1 and Gtr. 2. Vc. 1 and Vc. 2 have a low, sustained accompaniment. The tempo marking 'Tranquillo molto espressivo' is present. Dynamics include 'p' and 'mp espress.'.

Figura 91- IV, c. 93-101.

En el c. 125 vuelve el motivo de la sección B, de nuevo con los rasgueos de la sección A en el c. 131, los dosillos en el c. 134 que sirven de puente para regresar al motivo de la sección B en el 136 cuya voz principal se pasa entre los instrumentos. Después regresan los unísonos en el c. 142 y la pequeña parte climática andaluza del c. 145 al 150, que termina con unos dosillos que unen lo anterior con la parte final.

Los rasgueos intensos de la sección A forman la coda, la última sección emotiva que está llena de explosividad para dar fin a la *Suite para dos cellos y dos guitarras*.

## BIBLIOGRAFÍA

### Capítulo I

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Editado y traducido por William J. Mitchell. Nueva York: W. W. Norton, 1949.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Brown, Howard Mayer, et al. "Performing practice." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272>.
- Burkholder, J. Peter, et al. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 2008.
- Díaz Soto, Roberto y Mario Alcaraz Ibarra. *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2009.
- Dodge, Janet. "Lute Music of the XVIth and XVIIth centuries." *Proceedings of the Musical Association* 34 (1907): 123-53. Fecha de consulta septiembre del 2018. <http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/765800>.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance. A Handbook*. Nueva York: W. W. Norton, 1982.
- Ferguson, Howard. "Bach's 'Lauten Werck'." *Music & Letters* 48, no. 3 (1967): 259-64. Fecha de consulta septiembre del 2018. <http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/732716>.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Juan Sebastián Bach*. Traducción de Adolfo Salazar. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Fueller, David. "Suite." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091>.
- Gardiner, John Eliot. *La Música en el Castillo del Cielo*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Hudson, Richard y Meredith Ellis Little. "Sarabande." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>.
- Koonce, Frank. *Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works*. San Diego: N.A. Kjos Music, 2002.
- Lebter, David. "Prelude." *Grove Music Online* (2014). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>.
- Little, Meredith Ellis y Suzanne G. Cusick. "Allemande." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>.
- Little, Meredith Ellis y Suzanne G. Cusick. "Courante." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707>.
- Little, Meredith Ellis. "Bourrée." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta octubre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03732>.
- Little, Meredith Ellis. "Gigue." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta octubre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>.

- Luna, Edgar Mario. *Las Suites para Laúd de Johann Sebastian Bach: Criterios Adecuados para su Transcripción a la Guitarra Moderna*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Palisca, Claude V. *La música del barroco*. Traducción de Nilda G. Vineis. Buenos Aires: Victor Lerú, 1978.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Traducción de Edward R. Reilly. Boston: Northwestern University Press, 2001.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. D.F.: Diana, 1989.
- Stevenson, Robert. *Music before the Classical Era*. Connecticut: Greenwood Press, 1958.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Nueva York: W.W. Norton, 2000.
- Wolff, Christoph, y Walter Emery. "Bach, Johann Sebastian." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>.
- Zohn, Steven. "Telemann, Georg Philipp." *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta septiembre del 2018.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635>.

## Capítulo II

- Berlin, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo*. Edición de Henry Hardy. Madrid: Taurus, 2000.
- Coste, Napoléon. *The Guitar Works of Napoléon Coste*. Edición de Simon Wynberg. Mónaco: Chantarelle, 1981.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Traducción de Elena Giménez. Madrid: Alianza, 2007.
- Field, Christopher D. S., et. al. "Fantasia". *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta enero del 2019.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048>.
- Grenville, J.A.S. *La Europa remodelada: 1848-1878*. Traducción de Bárbara McShane y Javier Alfaya. Madrid: Siglo XXI, 2018.
- Longyear, Rey M. *La música del siglo XIX: El Romanticismo*. Traducción de Carlos Coldaroli. Buenos Aires: Victor Lerú, 1971.
- Manfred, Albert. *Napoleón Bonaparte*. Madrid: Akal, 1988.
- Pastor, Maria y Clara Ramírez. *Romanticismo francés: Antología de textos*. D.F.: UNAM, 2010.
- "Romanticism". *Encyclopaedia Britannica*. Fecha de consulta marzo del 2019.  
<https://www.britannica.com/art/Romanticism>.
- Solares, Blanca ed. *Mito y Romanticismo*. D.F.: CRIM UNAM, 2018.
- Veloso, Isabel. "El Viaje de las Artes hacia la Modernidad: La Francia del Siglo XIX", *Cauce* 29 (2006): 425-445.

Wernaer, Robert Maximilian. *Romanticism and the Romantic School in Germany*. Nueva York: Haskell House, 1966.

### Capítulo III

- “Biography”. *Mario Castelnuovo-Tedesco*. Fecha de consulta diciembre del 2018.  
<http://mariocastelnuovotedesco.com/biography/#>.
- Blas, Javier. “Caprichos”. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Fecha de consulta diciembre del 2018.  
<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos>.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 2011.
- Fleming, William. *Arte, música e ideas*. D.F.: McGraw-Hill, 1970.
- Matilla, J.M. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado, 2008: 170-171.  
Fecha de consulta dic. 2018. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>.
- Muller, Priscilla E. “Goya (y Lucientes), Francisco (José de)”. *Grove Dictionary of Art*. Editado por Jane Turner. Oxford, 1998: 240-254.
- Silbiger, Alexander. “Chaconne”. *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta diciembre del 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>.
- Walker, Alan. “The War of the Romantics” en «Liszt, Franz». *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta febrero del 2019.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>.
- Westby, James. “Castelnuovo-Tedesco, Mario”. *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta diciembre del 2018.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05128>.

### Capítulo IV

- Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Caballero, Marta. “Leo Brouwer: Cuando nos ahogue la superficialidad volveremos a la cultura,” *Sevilla World*. Fecha de consulta dic. 12, 2018,  
<https://sevillaworld.com/leo-brouwer/>.
- Calcines, Argel. “La música, el infinito y Leo Brouwer”. *Opus Habana* (1999). Fecha de consulta marzo del 2019.  
<http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/59-entrevista/776->.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo y otros relatos*. D.F.: Lectorum, 2001.
- Carvajal, Mara Lioba Juan. *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguardia*. D.F.: Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, 2006.
- Ecured. “Leo Brouwer”. Fecha de consulta dic. 11, 2018,  
[https://www.ecured.cu/Leo\\_Brouwer](https://www.ecured.cu/Leo_Brouwer).

Rodríguez, Victoria Eli. "Leo Brower". *Grove Music Online* (2002). Fecha de consulta dic. 15, 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>.

## Capítulo V

- Alcaraz, José Antonio. "La pólvora de los infiernos". *Proceso* 752 (1 de abril de 1991): 54-56.
- Ávila, José Juan de. "Prieto y Yo Yo Ma festejarán a Paz". *Milenio*, 24 de agosto, 2014.
- Berman, Fey. "Sube, Sam, te ayudo. Entrevista con Samuel Zyman". *Letras Libres* 106 (octubre de 2007). Fecha de consulta abril del 2019. <https://www.letraslibres.com/mexico/sube-sam-te-ayudo-entrevista-samuel-zyman>.
- Dousa, Nayeli. *The Piano Works of a Contemporary Mexican Expatriate: Samuel Zyman's Two Motions in One Movement and Variations on an Original Theme*. Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 2013.
- Gilliam, Bryan. "Straus, Richard (Georg): The Composer". *Grove Music Online* (2010). Fecha de consulta abril del 2019. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117>.
- INAH, "Museo Nacional de Antropología celebra 50 años con la Sinfónica de Minería". Boletín de prensa (9 de octubre del 2014). Fecha de consulta abril del 2019. <https://www.inah.gob.mx/boletines/3048-museo-nacional-de-antropologia-celebra-50-anos-con-la-sinfonica-de-mineria>.
- Ochoa Sandy, Gerardo. "A contracorriente de la crítica, Samuel Zyman triunfa en Nueva York y cuestiona la educación musical en México". *Proceso* 788 (9 de diciembre de 1991): 52-53.
- Pasler, Jann. "Neo-romantic". *Grove Music Online* (2001). Fecha de consulta abril del 2019. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40720>.
- Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Rutherford-Johnson, Tim. *Music after the Fall*. California: University of California Press, 2017.
- Seracanta i Giravent, Francesc. "Zyman". *Historia de la Sinfonía*. Fecha de consulta abril del 2019. [http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/#\\_ftnref3](http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/#_ftnref3).
- Simms, Bryan R. *Composers on Modern Musical Culture: An Anthology of Readings on Twentieth-Century Music*. California: Schirmer, 1999.
- Wilson, Charles. "Octatonic". *Grove Music Online*. 2001. Fecha de consulta abril, 2019. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>.

## Imágenes y fotografías

- Anónimo. *Napoléon Coste*. Ca.1870. Fotografía. En Coste, Napoléon. *The Guitar Works of Napoléon Coste*. Edición de Simon Wynberg. Mónaco: Chantarelle, 1981.
- Anónimo. *Mario Castelnovo-Tedesco*. Los Angeles, 1950. Fotografía.  
<http://mariocastelnovotedesco.com/gallery/masonry-3-columns/?lang=it>.
- Anónimo. *Leo Brouwer y Alejo Carpentier*. S.f. Fotografía. *Opus Habana* 53.  
<http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/59-entrevista/776->.
- Beurman, Andreas. *Lautenwerck-Rekonstruktion*. S.f. Fotografía. Real samples: German Lautenwerck, Edition Beurmann.  
<https://es.scribd.com/document/296060995/German-Lautenwerck-Info>.
- Delacroix, Eugène. *La Liberté guidant le peuple*. Julio 1830. Óleo sobre tela, 3,25 x 2,60 m. Musée du Louvre Paris.
- Goya y Lucientes, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1797-1799. Aguafuerte, Aguatina sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Museo del Prado Madrid.  
— *Obsequio á el maestro*. 1797-1799. Aguafuerte, Escoplo, Aguatina bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Museo del Prado Madrid.
- Schenk, Johann Georg. *Das Schloss Wilhelmsburg (Residenzschloss, Stadtschloss) in Weimar*. Mayo 1774. Aguafuerte, 140 x 207 mm (Placa), 176 x 244 mm (Folio). Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Sorli, Steven. *65" Lautenwerk Single Manual*. S.f.. Fotografía. SØRLI Lautenwerke and Harpsichords. [http://www.lautenwerk.com/harpsichord\\_pictures\\_1.htm](http://www.lautenwerk.com/harpsichord_pictures_1.htm)

## ANEXO

### Programa de mano

SUITE PARA LAÚD EN MI MENOR BWV 996. JOHANN SEBASTIAN BACH  
(1685-1750)

El genio de Bach es indiscutible, se ha estudiado a fondo por más de doscientos años y desde distintos puntos de vista. Su obra es vasta, con un perceptible sentido del oficio que es envidiable para nuestra generación. Logró el dominio de la forma musical con gracia y atrevimiento, en parte por su situación de autodidacta. Sobre esto, sabemos que se educó compositivamente con la ayuda de partituras de distintos orígenes que conseguía con dificultad, haciendo transcripciones e interpretándolas para sus varios trabajos juveniles. Ya siendo un talentoso músico tuvo varios oficios como el de *Kapellmeister*, músico de la corte, cantante coral, organista, etc. Dice Forkel que el carácter general de las obras de excelentes maestros, como Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Fischer, Strungk, Buxtehude, Reincken, Bruhns, Boehm, los músicos—la mayoría organistas—que Bach tenía la oportunidad de escuchar o analizar por medio de sus partituras, “escritas principalmente para la iglesia, tanto como la disposición seria de su último espíritu, le llevó (a Bach) a adoptar en música un estilo grave y solemne. En esta clase de composiciones no se puede dar curso a la inspiración con un número demasiado restringido de medios de expresión. Su primera preocupación consistió, por lo tanto, en la manera de aumentarlos antes de buscar el modo de traducir el ideal que llevaba en su espíritu.” Estas frases sugieren que el compositor buscaba satisfacer un tipo de ideal musical que sólo podría obtener gracias a la experimentación y al trabajo continuo. De esta forma, nosotros somos testigos de lo innovadora que fue su obra. Su búsqueda lo llevó a revolucionar la música por completo. Y esta suite para laúd en Mi menor es un ejemplo del ánimo vanguardista de aquella época. Probablemente Bach compuso esta suite para un instrumento nuevo, el

*Lautenwerck*. Tal vez en favor de esa innovación y “buscando los medios para satisfacer la poesía de su genio musical.”

La Suite fue un género en el Barroco en el que se agrupaban algunas danzas tradicionales, y un instrumento solista u orquesta las interpretaba juntas, una después de otra. Las piezas contenidas tenían la misma tonalidad, aunque el carácter de cada una de ellas variaba. Generalmente todas son contrastantes entre sí, pero con una cierta concordancia o unidad entre ellas. El término “suite” proviene de Francia, y significa “aquello que sigue” o “sucesión”. La “suite clásica” es entendida como la secuencia que incluye *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y, alrededor de 1650, se podía o no incluir la *Giga*. Entre ellas podría haber otras danzas como el *Minuet*, *Bourrée*, *Aria* (o *Ayres*), *Double* (variaciones), e incluso una introducción al comienzo.

#### FANTASIE DRAMATIQUE LE DÉPART. NAPOLÉON COSTE (1805-1883)

El guitarrista y compositor Napoléon Coste nació en la provincia de Amodans (Doubs) el 27 de junio de 1805. Fue el hijo de un oficial de la armada imperial, razón por la cual es llamado Napoléon en honor al emperador de los franceses. En 1830 se mudó a París, el mismo año de la Revolución de Julio, que llevó al destronamiento de Carlos X y de la primera presentación de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Allí conoció a todos los guitarristas importantes de la época, a Aguado, Carulli, Castellacci, Carcassi y al eminente Fernando Sor, de quien pronto se hizo su alumno de guitarra, composición y teoría. Fue el guitarrista francés más destacado del siglo XIX.

Ésta es una obra programática, ya que trata de ilustrar el drama y triunfo de la Guerra de Crimea, el conflicto bélico que sucedió de 1854 a 1856 entre Rusia contra la alianza de Francia y Gran Bretaña para ayudar al Imperio otomano y que cobró la vida de miles de soldados franceses. Fue un acontecimiento duro y cruento—el mayor entre las campañas napoleónicas y la Gran Guerra de 1914—llevado a cabo por las principales potencias europeas (que, en ese momento, a mediados del siglo XIX, eran Francia, Gran Bretaña, Prusia, Austria y Rusia).

El título de la obra es *Le Départ*, aunque también el compositor incorpora la anotación *Le Retour* en la tercera hoja justo antes de comenzar una sección contrastante, junto a la fecha “29 de diciembre de 1855”, cuando las tropas francesas marcharon a París después de la ardua victoria del cerco en Sebastopol. La victoria de la guerra fue celebrada a través de numerosas canciones contemporáneas, así como en obras instrumentales y supuestamente sirvió de inspiración para la composición del Op. 31 de Coste

Podemos divisar cierta información dentro de la pieza: en primer lugar, el sentimiento patriótico de Coste, quien además fue funcionario público, y sus afinidades políticas—la victoria de Crimea fue un triunfo personal para Napoleón III—; en segundo lugar, es evidente el uso del dramatismo que ejerce Coste con recursos musicales, por los acordes dominantes y disminuidos que resuelven a las tonalidades menores, de motivos dulces, que transmiten cierta añoranza, y heroicos. Para concluir que, efectivamente, es una pieza que sigue el ánimo romántico.

#### *DOS CAPRICHOS DE GOYA. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968)*

Las dos piezas pertenecen a los 24 *Caprichos de Goya* que Castelnuovo-Tedesco ilustró a través de la guitarra. Ambos, Goya y Castelnuovo-Tedesco, crearon sus Caprichos siendo unos adultos mayores, padeciendo calamidades y abatimientos. Los del segundo son una traducción musical de los de Goya, pero no por ello están faltos de una carga emotiva cardinal, pues parece que el compositor hubiera entendido realmente el fin último de esos grabados.

El sueño de la razón produce monstruos

El capricho número XVIII de la serie es una Chacona.<sup>160</sup> En total son cinco variaciones y al final una recapitulación (*riepilogo*) con la coda (ver Fig. 4). El autor

---

<sup>160</sup> La Chacona es una forma basada en un plan armónico donde hay un tema que está dado por una célula pequeña de dos, cuatro, ocho o doce compases. El tema se repite y varía sucesivamente. A veces se le asocia indistintamente con la Passacaglia. El carácter es solemne y severo. (Alexander Silbiger, “Chaconne,” *Oxford Music Online*). En el caso de esta pieza la célula armónica es de dieciséis compases, dividida en cuatro partes de cuatro compases cada una.

indica que el tema debe ser Lento e grave (Chaconne) y el tiempo es ternario, de  $\frac{3}{4}$ . Éste se divide en cuatro enunciados melódicos que se emparejan por el contenido musical, de cuatro compases cada uno.

### Obsequio a el maestro

Este Capricho, cuyo número de la serie corresponde al XX, es un tributo del compositor a su maestro de composición Idellbrando Pizzetti, pues, como dijo Goya, los alumnos le deben todo al maestro. Es una composición brillante debido a que Castelnuovo-Tedesco inserta temas de diversas obras de Pizzetti en una sólo pieza por lo que el compositor tiene que añadir diversas variaciones de los temas para unir unos con otros.

### VIAJE A LA SEMILLA. LEO BROUWER (1939- )

Es un hecho el que no se pueda entender la música contemporánea para guitarra sin hablar de Leo Brouwer. Es quizá el músico cubano actual más importante y del que varias generaciones de artistas se han inspirado. No podría faltar en un repertorio de guitarra que mostrara la música de nuestro tiempo, ya que en su obra podemos encontrar los sonidos más característicos de las vanguardias, de la atonalidad y la tonalidad, del minimalismo y el posmodernismo, de la aleatoriedad y la forma, vaya, del abanico que se abrió desde la primera mitad del siglo XX y que él adoptó de forma natural.

Carpentier publicó en 1944 el cuento *Viaje a la Semilla*, título homónimo de la pieza que hiciera Brouwer en el año 2000. Éste es un relato donde el tiempo es retrógrado. El cuento inicia con el derrumbamiento de una casona del siglo XIX, cuando al término del trabajo, un viejo de la nada hace que la casa regrese a su forma original y vuelva a ser habitable. De un momento a otro comienza a trazarse la historia del marqués Don Marcial desde que yace en la tumba hasta que se encuentra en el vientre materno.

Carpentier escribió en su propio estilo barroco. El barroco como luz y sombra, final e inicio, rapidez y lentitud, sonido y silencio. Brouwer compuso su pieza teniendo en cuenta este lenguaje binario. Vemos en la partitura el texto de tempo del pentagrama que empiezan en lo lento, luego le sigue una parte rápida, luego regresa el tempo primo, y así sucesivamente (ver Fig. 2). También escuchamos en las texturas el ir y venir de los sonidos suaves que forman los armónicos a sonidos *pizzicato* y *staccato*.

#### SUITE PARA DOS CELLOS Y DOS GUITARRAS. SAMUEL ZYMAN (1956- )

Samuel Zyman es un caso aislado y sobresaliente dentro de la música mexicana actual. En primera porque es el único mexicano que da clase en la *Juilliard School of Music*, una de las escuelas de música y artes escénicas más importantes del mundo, si no es que la más famosa. También lo es por su característico estilo, que es una mezcla de tantos otros del siglo XX, desde populares como los ritmos del mariachi u otros típicos mexicanos hasta académicamente tradicionales, como el uso de elementos bartokianos o impresionistas. Para Zyman su música es bastante accesible y tradicional, pues está basada de nuevo en la melodía, contiene temas y añade un interesante juego contrapuntístico en todas sus composiciones, para él esto último es el eco de Bach, su compositor favorito. Esta suite fue producto del encargo que le hicieron los cellistas Carlos Prieto y Yo Yo Ma, músicos que han seguido la carrera de Zyman desde hace décadas.

La amistad de Carlos Prieto y Yo Yo Ma data de 1983. Todos los años van a vacacionar juntos. En el 2012, viajaron a Sevilla durante la Semana Santa. Era la primera vez que Yo Yo Ma iba a esta región española. Le impresionó tanto la música de las procesiones y los cánticos andaluces, en los que la guitarra es una figura primordial, que le sugirió a Prieto encargar otra obra para dos cellos que contuviera esa ambientación. Según Prieto, le dio a escoger a su amigo entre dos compositores más y Zyman. Yo Yo Ma dijo: “Mira, ¿para qué batallamos?, Zyman compuso una excelente obra para dos cellos, encarguémosle otra para dos cellos y dos guitarras, que es lo que hemos estado viendo todo el tiempo en Sevilla.” La pieza se estrenó en

el concierto conmemorativo por los 50 años del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, en octubre del 2014.