



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

JOHANN SEBASTIAN BACH  
DIONISIO AGUADO  
MANUEL M. PONCE  
BENJAMIN BRITTEN

**N O T A S   A L   P R O G R A M A**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA INSTRUMENTISTA - GUITARRA -**  
P R E S E N T A  
**ALEJANDRA GUADALUPE REYES ZAMORANO**



Directores:

Recital: Mtro. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN

Notas: Mtro. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# Dedicatoria

A la trascendental vida...*Dios*

A la vida y a la música por enseñarme a no adormecerme sin sueño, a no sentirme sin sangre y a no juzgarme sin tiempo, pero sobre todo por permitirme ser su *eterna estudiante*.

A los amores de mi vida: mi familia, *sólo puros dieses*.

A mis abuelos Nemorio y Luisa: por sus más que inspiradoras vidas llenas de fortaleza...aunque ya no estén presentes, ¡ojalá me escuchen!

A la única pieza perfecta de mí: mi guitarra, *mi Saku*.

A *C.L.*, ¡TE AMO profundamente!, *T.A.*

# Agradecimientos

Queridísimo Juan Carlos Laguna, gracias por confiar en nosotras: primero en mí y después junto a Saku, gracias infinitas por enseñarme a creer que el tiempo pasa pero existe, gracias por ser el guitarrista y el amigo que me inspiró y despertó en mí el verdadero amor a la guitarra dentro de un mundo lleno de retos personales y profesionales, por siempre serás *mi maestro de guitarra*.

Guadalajara, gracias por enseñarme a vivir en la sabiduría del arte.

Mtro. Viesca, gracias por su experiencia, sin ella no hubiera iniciado correctamente el camino de la música.

A la UNAM, a la ENM y a todos mis profesores por permitirme estudiar bajo su filosofía.

A mi familia: que me ayudó a que *las cosas me salieran bien...*

Mamá, mi profesora, por darnos tu vida entera de día y de noche: ¡¡¡te amo!!!

Papi, por confiar en tu bebé...desde niña eres mi héroe, te debo el Aranjuez: ¡¡¡te amo!!!

Pau, por tu respeto, tu comprensión y tus sabios consejos de hermana mayor: ¡¡¡te amo!!!

Jack Sparrow y Momish, sus miradas y juegos me hacen sonreír siempre: ¡¡¡los amo!!!

David, el mouse pad me salvó de una lesión inminente.

Almita, hermanita mía TE AMO, ¿cómo te podría agradecer que incansablemente has querido compartir junto a mi los tristes y los más felices momentos de mi vida? ...

*¿repechaje?*

Amigas, amigos y compañeritos (IMA-ENM) gracias por su tiempo, paciencia, respeto, consejos y oídos incondicionales: ¡gracias por los momentos vividos y por consentirme tanto, deben saber que cuentan conmigo porque los quiero!

Gracias por fortalecerme cuando llegué a quedarme inmóvil al filo del camino...

*Gracias mi Felipe por querer luchar a mi lado por mis sueños y tus sueños, soy Tú.*

*Yo no supe dónde entraba  
pero cuando allí me vi  
sin saber dónde me estaba  
grandes cosas entendí  
no diré lo que sentí  
que me quedé no sabiendo  
toda ciencia trascendiendo.*

*Y si lo queréis oír  
consiste esta suma ciencia  
en un subido sentir  
de la divina esencia  
es obra de su clemencia  
hacer quedar no entendiendo  
toda ciencia trascendiendo.*

SAN JUAN DE LA CRUZ

# Contenido

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN Y PROGRAMA</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>JOHANN SEBASTIAN BACH</b>	<b>5</b>
2.1	Barroco	6
2.1.1	Arte Barroco de la Contrarreforma	7
2.1.2	Arte Barroco Aristocrático	7
2.1.3	Arte Barroco en Inglaterra	8
2.1.4	Arte Barroco de la Reforma	8
2.2	Alemania	9
2.2.1	Tradición musical familiar	10
2.3	Johann Sebastian Bach	11
2.3.1	El camino y la obra de Johann Sebastian Bach	14
2.4	La Suite	15
2.4.1	La suite en Johann Sebastian Bach	16
2.5	Obra catalogada para laúd de Johann Sebastian Bach	17
2.6	Suite para laúd en Mi menor BWV 996	18
2.7	Análisis de la Suite para laúd en Mi menor BWV 996	22
2.7.1	Generalidades	22
2.7.2	Análisis	22
2.7.3	Præludio	23
2.7.3.1	Passagio	24
2.7.3.2	Presto	25
2.7.4	Allemande	28
2.7.5	Courante	31
2.7.6	Sarabande	34
2.7.7	Bourrée	37
2.7.8	Gigue	40
2.8	Conclusiones	43
2.9	Aportación personal	44
<b>3</b>	<b>DIONISIO AGUADO</b>	<b>47</b>
3.1	Clásico-Romántico	48
3.1.1	Arte Neoclásico	49
3.1.2	Arte Romántico	50
3.1.3	La guitarra en Europa	51
3.1.3.1	Construcción y establecimiento de la guitarra de 6 cuerdas en Europa	52
3.2	España	55
3.2.1	La guitarra en España	57
3.3	Dionisio Aguado	58

3.3.1	El camino y la obra de Dionisio Aguado	61
3.3.2	Técnica de Aguado	61
3.4	Catálogo de Dionisio Aguado	63
3.5	Andante y Rondó Op.2 No.2	64
3.6	Análisis del Andante y Rondó Op.2 No.2	66
3.6.1	Generalidades	66
3.6.2	Análisis	67
3.6.2.1	Andante	68
3.6.2.2	Rondó	69
3.7	Conclusiones	75
3.8	Aportación personal	76
<b>4</b>	<b>MANUEL M. PONCE Y BENJAMIN BRITTEN</b>	<b>79</b>
4.1	Arte del siglo XX: 1900 - 1970	80
4.1.1	Panorama europeo	80
4.1.2	Arte	81
4.1.3	Música	82
4.1.3.1	Desarrollos estilísticos	83
4.1.4	La guitarra en el siglo XX	85
4.2	Arte en México	<b>88</b>
4.2.1	El Porfiriato	88
4.2.1.1	Arte Porfirista	88
4.2.2	De la Revolución Mexicana (1910) a 1952	89
4.2.2.1	Arte de 1910 a 1950	90
4.2.2.2	Evolución del Lenguaje Musical Mexicano	91
4.3	Manuel M. Ponce	93
4.3.1	Ponce como músico mexicano y en las tendencias modernistas	96
4.4	La obra de Manuel M. Ponce	97
4.4.1	La guitarra y Manuel M. Ponce	99
4.4.1.1	Ponce y Segovia	100
4.5	Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta	101
4.5.1	Acerca de su creación	101
4.5.2	Acerca del manuscrito	102
4.6	Análisis del Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta	103
4.6.1	Generalidades	103
4.6.2	Análisis	104
4.6.2.1	I Movimiento: Allegro Moderato	104
4.6.2.2	II Movimiento: Andante	114
4.6.2.3	III Movimiento: Allegro Moderato e Festivo	118
4.7	Conclusiones	125
4.8	Aportación personal	126

---

4.9	Arte en Inglaterra	<b>129</b>
4.9.1	Panorama histórico	129
4.9.1.1	Arte	130
4.9.1.2	Música	131
4.10	Benjamin Britten	132
4.10.1	El camino de Benjamin Britten	135
4.10.2	Britten y la década de 1930	137
4.10.3	Britten y sus influencias musicales	138
4.11	La obra de Benjamin Britten	140
4.11.1	Música vocal	142
4.11.2	Música instrumental	143
4.12	Nocturnal after John Dowland Op.70	144
4.13	Análisis del Nocturnal after John Dowland Op.70	144
4.13.1	Generalidades del nocturno, de las variaciones y la passacaglia	144
4.13.2	Elementos de cohesión en la obra de Britten	146
4.13.2.1	Ejemplos dentro de la variación	146
4.13.2.2	Ejemplos relacionados con la noche, el sueño, la vida y la muerte	147
4.13.3	Análisis	148
4.13.3.1	I Musingly: Meditativo	149
4.13.3.2	II Very agitated: Muy agitado	151
4.13.3.3	III Restless: Inquieto	153
4.13.3.4	IV Uneasy: Ansioso	155
4.13.3.5	V March-like: Como una Marcha	156
4.13.3.6	VI Dreaming: Soñante	158
4.13.3.7	VII Gently Rocking: Meciendo gentilmente	159
4.13.3.8	VIII Passacaglia	161
4.13.3.9	Slow and quiet: Despacio y silencioso	164
4.14	Conclusiones	166
4.15	Aportación personal	167
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		<b>171</b>
<b>ANEXO 1</b>		<b>- 1 -</b>
<b>ANEXO 2</b>		<b>- 7 -</b>



# 1 Introducción y Programa

La concepción de la guitarra ha cambiado frecuentemente debido a que su historia nos presenta de forma paralela múltiples técnicas, prácticas contemporáneas e históricas, y tradiciones escritas y no escritas.

La historia de la música, dentro de su tradición clásica, no la ha asimilado en su totalidad como un instrumento formal. Esta subestimación, del instrumento posiblemente más tocado en el mundo, es el resultado por un lado, de reservársele sólo al ámbito popular; y por otro lado, de quedar eclipsada por el legado de los “grandes compositores” de todas las épocas. Así, se ha dejado en la periferia del desarrollo musical, la obra de guitarristas y compositores de este instrumento que fueron figuras centrales en su tiempo.

Este trabajo presenta una mirada hacia el interior de la guitarra enfocándose en su legado a la música a través de los tiempos. Dicho legado no sólo la amalgama a las diversas tendencias musicales, sino que por sí mismo cuenta la historia de la música.

La guitarra se ha acomodado a numerosos ejecutantes, técnicas, estilos, formas y afinaciones como ningún otro instrumento, consolidando su personalidad musical autónoma a través de su larga historia de cruce cultural. La compilación de obras que presento tiene como objetivo mostrar los distintos matices por los que la guitarra ha pasado a través del tiempo: considerando desde sus antecesores al laúd con la obra de Johann Sebastian Bach; haciendo un lucido recorrido como guitarra con Dionisio Aguado; retomando con contrastantes pinceladas de color y nuevas tendencias estéticas con la obra de Manuel M. Ponce; y proponiendo estilos en la más novedosa escritura musical con Benjamin Britten.

El conocimiento del entorno histórico, de las influencias artísticas, del manejo de los elementos del lenguaje musical e incluso de la personalidad del compositor, son factores

preponderantes para la comprensión de una obra y la correcta transmisión de lo que los compositores han buscado plasmar.

Indiscutiblemente, estas notas consisten en una investigación que busca contextualizar la obra de los músicos ya mencionados, para llegar a una mejor interpretación de las piezas que se aproxime a las intenciones originales de los compositores.



Programa de Titulación  
Para obtener el Título de Licenciada en  
Instrumentista -Guitarra- de  
Alejandra Guadalupe Reyes Zamorano

*Suite para laúd en Mi menor BWV 996*

J. S. Bach (1685-1750)

Præludio  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Bourrée  
Gigue

*Andante y Rondó Op.2 No.2*

Dionisio Aguado (1784-1849)

*Nocturnal after John Dowland Op.70*

Benjamin Britten (1913-1976)

*Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta*

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Allegro moderato  
Andante  
Allegro moderato e festivo

## 2 Johann Sebastian Bach

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

*Præludio*

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Bourrée*

*Gigue*

## 2.1 Barroco

Antes de iniciarse el s. XVI se dieron acontecimientos que impulsaron una revolución que puso en contraposición lo tradicional y lo moderno, ocasionando con ello cambios drásticos en todos los ámbitos de la vida europea: la imagen del cosmos dio un giro de una concepción geocéntrica a una heliocéntrica; la filosofía fue de lo sobrenatural al mundo natural; el pensamiento cambió del terreno de la fe al de la experimentación científica; y la unidad religiosa de una iglesia universal fue objetada por los protestantes nacionalistas que en desacuerdo con el catolicismo rompieron su unión con Roma y buscaron la Reforma que dividió a Europa. El hombre adquirió un nuevo concepto de sí y de su sitio dentro de un universo dinámico sujeto a leyes calculables, dándose cuenta que ya no era el único fin de la creación. En ese ambiente de contradicciones coexistieron lo aristócrata y majestuoso con lo burgués; el catolicismo romano con el nacionalismo protestante; la ortodoxia religiosa con el libre pensamiento; la imprenta y difusión de libros con la censura de muchos de ellos; los monasterios con los palacios; la ciencia con la fe, etc.

De estos choques, que tuvieron consecuencias en el desarrollo del arte, surgió el estilo barroco que inició en la segunda mitad del s. XVI y terminó a mediados del s. XVIII. Dicho arte responderá con una reafirmación de la supremacía del hombre, cuya obra debía ser reflejo de un universo ordenado y sujeto a leyes. Debido a que los límites de la actividad humana se ampliaron, la mirada del artista se dirigió hacia un horizonte sin fin; el arte se enriqueció y logró sus efectos en el intelecto y en la emoción a través de los sentidos. Esta fuerza sin precedentes que tuvo como rasgos característicos la lucha potente y el movimiento incesante en busca de medios más poderosos de expresión, fue sensorial basada en la observación haciendo que este estilo fuera de apariencias más que de esencias, esto es, se dirigió hacia los sentidos y las emociones más que al intelecto. Bajo esta perspectiva, el barroco se desarrolló distintamente en los países europeos de

acuerdo a su entorno geográfico, social, religioso e histórico adquiriendo en cada región rasgos particulares sin que por ello dejara de observarse una misma intención.

### **2.1.1 Arte Barroco de la Contrarreforma**

Surge como resultado de las directrices planteadas por la Iglesia Católica como un esfuerzo por contrarrestar el empuje del protestantismo. Se difundió a Francia, Austria, Portugal y parte de Alemania. España, potencia de Europa hasta el s. XVII, fue el país más importante de la Contrarreforma.

Según la iglesia, la fe se debilitó con ideologías heréticas y con el materialismo, nacionalismo y racionalismo crecientes que buscaban destruir el misterio de la intervención divina. Para evitar esto, se censuró la imprenta; y los temas de amor y alegría se remplazaron por los de justicia y penitencia. Las artes ayudaron al misticismo militante y la religión exaltó valores espirituales y morales: la exploración de la fe a través de los sentidos buscó mediante el ilusionismo que lo trascendental pareciera real.

En cuanto a la música, Italia fue la nación más influyente de Europa desde la segunda mitad del s. XVI hasta el s. XVIII. Hacia 1700 el predominio italiano se vio desafiado por los clavecinistas franceses y los organistas alemanes. Sin embargo, Italia era la más importante en el terreno de la música instrumental y la ópera desde la primera mitad del s. XVII. Debido al desarrollo instrumental, el esplendor de la música para cuerdas<sup>1</sup> se convirtió en la forma más importante de música orquestal. A inicios del s. XVIII, aunque Venecia iba en decadencia seguía atrayendo a muchos músicos.

### **2.1.2 Arte Barroco Aristocrático**

Francia llegó a su clímax político y cultural durante el reinado de Luis XIV (1643-1715). Su absolutismo se convirtió en sede y símbolo del barroco aristocrático. La vida cultural se concentró en Versalles y las artes divididas en academias estandarizaron y definieron las técnicas y estéticas válidas que al mismo tiempo degeneraron en convencionalismos.

---

<sup>1</sup> La *sonata da chiesa*, la *sonata da camera*. Con una popularidad creciente fueron las sonatas con continuo para violín, flauta o viola da gamba, o para cuerdas o vientos sin acompañamiento.

La pureza y el sentimiento humano dieron paso a decorados, protocolo, autodisciplina y urbanidad; y el ilusionismo creó efectos abrumadores, majestuosos y deslumbrantes para propaganda del rey y de su gloria y derecho divino sobre todo. Esta influencia se desplegó en las cortes europeas.

En el terreno musical Francia desarrolló, por más de un siglo, un estilo propio que fue opuesto a lo italiano; sin embargo, no escapó a su influencia. Lo apropiado y pomposo de su música proyectó el esplendor de la corte e influyó a toda Europa y la distinción entre música de cámara y música orquestal llegó a su clímax de perfección técnica con Lully.

### **2.1.3 Arte Barroco en Inglaterra**

Con Carlos II y la monarquía limitada se transmitió el entusiasmo que se sentía en Europa por las artes y se buscó transformar a Londres en una sucursal de Versalles. Sin embargo, a pesar de que Inglaterra era el lugar cosmopolita propicio para desarrollar el arte, tuvo poca influencia sobre la música continental del s. XVIII.

### **2.1.4 Arte Barroco de la Reforma**

Se desarrolló en Holanda, los Países Bajos, la península escandinava y el norte de Alemania. Con la Reforma, la religión ya no era un monopolio de la Iglesia Católica y la palabra de Dios era de todos sin la mediación de una autoridad gracias a la imprenta y al elevado índice de alfabetismo. Estas ideas reforzaron la hostilidad hacia la autoridad del Estado e intensificaron la conciencia nacionalista ya que después de independizarse de España no querían de nuevo un régimen tirano. Asimismo, el espíritu comercial (de oficios o mercados) hizo que algunas familias de clase media acumularan riqueza lo cual dio paso a la descentralización. Las luchas contra España y Francia, que provocaron el repudio a la ostentación, aunado a que la iglesia prohibía el ornato, no les permitió tener una vida lujosa; sin embargo, su materialismo moderado los salvó de tal rigidez. Con el libre pensamiento (protección de derechos y libertades individuales y la aplicación práctica de la ciencia) surgió el desarrollo de universidades en donde florecieron la teoría social, la filosofía y las ciencias naturales.

Lo anterior, aunado a su situación geográfica (inundaciones y frío) provocó que las artes, enfocadas al protestantismo y a la burguesía, se adaptaran al hogar cómodo, sencillo y funcional, fomentándose lazos sociales y familiares. El arte buscó alegrar la vida diaria, que consistía en transitar en lo cotidiano, con el deleite de la comodidad material de manera sencilla y de carácter íntimos. El racionalismo aportó al arte organización y se desarrollaron principalmente la pintura, las artes decorativas menores y la música.

## **2.2 Alemania**

La crisis surgida al finalizar la Guerra de los 30 años en 1648 retardó el levantamiento de Alemania, que dividida en pueblos, aún vivía guerra de fronteras en donde cada príncipe o duque imponía sus creencias a pesar de la libertad religiosa reconocida (católica, protestante y evangelista). Federico II, hombre interesado en ciencia, literatura y arte, representó el éxito hacia un nuevo gobierno más razonable, abierto al progreso y preparado para la unidad.

La cultura musical, debilitada en el s. XVI, fue avasallada por la larga guerra. En la segunda mitad del siglo, el estilo italiano fue la base para la música alemana a pesar de la situación política entre ambos países. Aunque predominaba la ópera italiana, en las cortes alemanas se tuvieron óperas de compositores locales. Hamburgo fue la ciudad en donde se unió la música desarrollada en el centro (de influencia francesa e italiana) con la música desarrollada en el norte (zona que impidió la entrada de otras tendencias).

A mediados del s. XVII el desarrollo de los instrumentos (órganos, clave de dos teclados y la familia del violín) más que de géneros musicales, desafió la imaginación de los compositores. Alemania desarrolló la música de órgano a mayor escala y la sonata para un grupo instrumental y la *suite*, las cuales tuvieron larga vida en esta región debido a la tradición musical familiar en donde el compositor prefería escribir obras destinadas a la ejecución privada sin buscar el lucimiento personal.



El *Collegium Musicum*, fundado por J. Kuhnau en 1688, fue una asociación integrada por profesionales y estudiantes que dio conciertos semanales y ofreció a la gente tocar y cantar por placer en las ciudades. Este tipo de sociedades jugó un papel muy importante en el florecimiento musical burgués del s. XVIII.

Bajo la austeridad calvinista, el organista de iglesia era el único músico profesional y era escogido por el ayuntamiento. Aunque la estandarización llegó a suprimir la experimentación, un cargo público significó la liberación del mecenas aristócrata. Los músicos, beneficiados con los principados con capilla y biblioteca propias, prefirieron trabajar al servicio de los ayuntamientos donde eran bien retribuidos según los recursos, y donde su progreso dependía de su desempeño.

### **2.2.1 Tradición musical familiar**

La fuerte tradición musical iniciada con la rápida expansión y florecimiento de la música en las cortes, pueblos e iglesias, se fue asentando cada vez más y el crecimiento y declive de algunas familias estuvo ligado a dichas condiciones de desarrollo. En Inglaterra los Ferrabosco; en Francia los Champion de Chambonnières ó los Couperin; en Italia los Scarlatti; y en Alemania con la familia Bach, se produjeron músicos en gran número y de todo tipo desde el s. XVI hasta el s. XVIII.

La educación musical era tan natural como caminar, por lo que era impartida a todos los miembros de la familia. Así, los Bach, por seis generaciones sucesivas en una tradición de más de 250 años, dedicaron su vida a la música, evolucionando desde simples ejecutantes (*spielmann*) en sus inicios, hasta compositores dentro de las tres esferas de la jerarquía musical de la época: corte (*kapellmeister*), pueblo (*stadtpfeifer* o director de música municipal) e iglesia (organista o cantor). La mayoría fueron instrumentistas de teclado y según la tradición, tocaban varios instrumentos y algunos hasta los fabricaban. Esta familia mostró una aptitud hereditaria y grandiosa, excepcional entre sus contemporáneos y poco a poco, ese conocimiento y habilidad crecientes culminó en una figura trascendental, como es el caso de Johann Sebastian Bach en quien convergieron

muchas disciplinas (compositor, ejecutante, profesor, crítico e inventor de instrumentos) combinando la grandeza y talento familiares.

### 2.3 Johann Sebastian Bach



2

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach Alemania el 21 de marzo de 1685. Desde su infancia comenzó a tocar el violín y la viola bajo la instrucción de su padre, quien fuera músico de corte; asimismo comenzó a tocar el órgano y el clavecín por enseñanza de su tío Johann Christoph. Bajo el cuidado de su hermano mayor ingresó al Liceo y estudió latín, griego, aritmética, retórica, teología y música. Para ayudar a mejorar la situación económica de su familia, audicionó a sus 15 años para el coro de la Iglesia de San Miguel en Lüneburg comenzando así su carrera independiente.

El acceso a la biblioteca de la iglesia le permitió estudiar obras alemanas, italianas, flamencas, españolas, etc. Se desempeñó por corto tiempo como violinista en la corte del príncipe Johann Ernst de Weimar. A sus 18 años fue organista de la Iglesia Nueva de Arnstadt, trabajo que abandonó tras críticas de exceso de improvisaciones e innovaciones. A finales de 1706 murió Georg Ahle, organista de la Iglesia de San Blas en Mühlhausen y Bach lo reemplazó tras casarse con María Bárbara en 1707.

---

<sup>2</sup> Réplica de 1748 del retrato de Bach hecho por Elias Gottlob Haußmann en 1746.

Su virtuosismo empezó a ser reconocido y empezó a tener varios alumnos y ofertas de trabajo. Frente a una sociedad cuidadosa de sus tradiciones, con diferencias de concepción religiosa y que no daba cabida a la innovación, Bach decidió abandonar Mühlhausen y se convirtió en organista y músico de cámara de la corte del Duque Wilhelm Ernst en Weimar en 1708. Este fue un periodo de aprendizaje general en el que compuso obras de todo tipo y se convirtió en el mejor organista de esos años.

En 1714 recibió el título de *Konzertmeister* que lo llevó a componer un gran número de cantatas para el servicio religioso. Se ganó la admiración de músicos como J. Mattheson e hizo amistad con poetas como S. Franck, quien más adelante creara los textos de muchas de sus cantatas. En 1717 se unió a la corte del príncipe Leopold de Anhalt – Köthen donde permaneció por 6 años como Kapellmeister y director de música de cámara. En esos años, a pesar de contar con condiciones humildes y un órgano simple, pasó una etapa muy feliz y productiva y recibió gran reconocimiento por su música de cámara, actividad en la que se concentró ya que por la ideología calvinista la música religiosa no tenía cabida en esta corte. Su producción instrumental tuvo grandes alcances: suites francesas, sonatas para clavecín, sonatas para flauta, partitas para violín solo, sonatas para violín y clavicémbalo, conciertos para violín, suites para violonchelo, sonatas para viola da gamba, las *Suites Orquestales*, el *Örgelbüchlein*, los *Conciertos de Brandenburgo*, *El Clave Bien Temperado*, las *Invenciones*, el *Clavier-Büchlein*, entre otras.

A su regreso de Karlsbad fue sorprendido con la noticia del deceso inesperado de su esposa y a un año de dicho suceso, se casó con una soprano de 21 años, Anna Magdalena Wilcken. La muerte de J. Kuhnau en 1722 dejó abierto el puesto de Cantor de Santo Tomás en Leipzig. Bach dudó en postularse por considerarlo un retroceso en su carrera (de maestro de capilla ducal a cantor) ya que tendría que impartir clases y dirigir los coros de las iglesias principales. La envergadura del cargo era mayor, pues desde el s. XVI los puestos de Cantor y de director musical se habían fusionado y contaban con gran prestigio en Alemania. No obstante, esto no cambió el parecer de Bach quien a pesar de no estar convencido, decidió postularse. De cualquier forma, continuó siendo

nominalmente *Kapellmeister* del príncipe Leopold de Anhalt – Köthen hasta la muerte de éste en 1728.

En 1723 Bach obtuvo el puesto de Cantor en Leipzig en donde a pesar de no obtener muchos beneficios económicos, éste le ofreció mayores posibilidades de crecimiento. Bach fue responsable de las necesidades de la vida musical de la ciudad y de las cuatro iglesias principales en Leipzig. Por lo anterior, Bach dejó de lado la música instrumental para dedicarse casi exclusivamente a la música religiosa. De 1729 a 1737 dirigió el *Collegium Musicum* donde desarrolló géneros distintos al sacro.

Su producción en Leipzig fue enorme y recibió ayuda de su esposa e hijos para hacer copias de sus obras como un método pedagógico. Escribió motetes; sonatas para órgano; los conciertos para uno, dos y tres clavecines; *Las Suites Inglesas*; *El Arte de la Fuga*; *El Concierto Italiano*; *La Fantasía Cromática y Fuga*; la segunda parte del *Clave Bien Temperado*; cinco pasiones de las cuales se conservan las de *San Mateo* y *San Juan*; el *Magnificat*; *Oratorios de Navidad, Pascua y Ascensión*; la *Misa en Si menor*; y 265 cantatas que cubren 5 ciclos litúrgicos anuales (60 cantatas/ciclo aprox.) para todos los domingos y días festivos del año eclesiástico. Fue nombrado compositor de la Corte de Dresden por el Barón Hermann Carl von Keyserlingk, a quien dedicó *Las Variaciones Goldberg*. En 1747 realizó su último viaje para visitar al Rey de Prusia, Federico “El Grande”, quien amaba la música y tenía conocimientos de composición. En esa visita probó los fortepianos de Gottfried Silbermann e improvisó sobre un tema que el rey tocó, situación que llevaría más tarde al surgimiento de la *Ofrenda Musical*.

En los dos últimos años de su vida, su salud se debilitó progresivamente sufriendo una crisis definitiva entre 1749 y 1750. Las causas de tal crisis fueron varias: haber forzado sus ojos por largos periodos durante su juventud; cirugías infructuosas que un oculista le practicó; y la posible condición diabética que pudo ocasionarle glaucoma, cataratas y ceguera. El coral de órgano *Desde las profundidades de mi miseria, te invoco, ¡Oh Señor!* lo adaptó durante una temporada de súbita mejoría días antes de su muerte y lo retituló *Señor, heme aquí ante tu Trono*. Johann Sebastian Bach murió a los 65 años, el

28 de julio de 1750 tras sufrir una apoplejía y una fiebre que lo dejó inconsciente. Fue enterrado el 31 de julio en el cementerio de San Juan en Leipzig.

### **2.3.1 El camino y la obra de Johann Sebastian Bach**

Johann Sebastian Bach no gozó de la fama de muchos de sus contemporáneos. Los motivos de que se olvidara su obra fueron que el compositor de su tiempo no se concentraba en la posteridad; y la gran influencia de la ópera italiana del s. XVIII hizo parecer su obra como anticuada. Bajo la apariencia de hombre del pasado y con fervor religioso, amalgamó rasgos musicales antiguos y de su época con la tradición alemana sin haber viajado tanto. Por esta razón, a diferencia de sus contemporáneos, gozó de mayor independencia y de libertad creativa. Mientras Couperin cultivó *les goûts réunis* (estilo francés e italiano unidos) y Purcell introdujo lo italiano para contraatacar lo francés, Bach asimiló todos los estilos, fue práctico y entró en controversias estéticas de su tiempo.

La improvisación, en esos días inseparable de la práctica instrumental, lo preparó para su carrera composicional. Sin embargo, la dificultad para fechar sus primeras obras hace difícil definir cuándo se inició como compositor. Su conocimiento del repertorio musical, adquirido a través de la experiencia más que a través del estudio teórico, y su habilidad como instrumentista fueron factores decisivos en su arte. Abordó todo género musical de su época, excepto la ópera. Realizó incansablemente transcripciones y arreglos de obras propias y de otros. Tal tendencia de tomar obras ajenas como punto de partida, no es una imitación, sino la estimulación a sus ideas musicales y la expansión de su estilo. Dicha práctica, no exclusiva de la música, fue conocida como “Arte de la Parodia” y es por ello que es frecuente encontrar obras que no pueden considerarse completamente originales ya que existen constantes conexiones con otros trabajos (el proceso composicional de Bach no tenía fin ya que hacía cambios aún cuando las obras habían sido impresas). Su obra musical estuvo condicionada por el trabajo que desempeñó en las ciudades donde vivió. Fue en Köthen donde desarrolló gran parte de su producción de música de cámara y cultivó la *suite*.

## 2.4 La Suite

Durante el s. XV y XVI la danza cobró un gran impulso en la Europa culta, sin embargo, se desarrolló plenamente cuando llegó a Francia. La *Orchésographie* (1588) del monje J. Tabourot que se hizo llamar T. Arbeau, es la primera fuente que se tiene acerca de la historia de las danzas de esa época en la que casi toda música era para bailar. Cada una se caracterizó por su métrica y patrones rítmicos, tempo, acentos y fraseo. Todas dibujaron un estándar de pasos con combinaciones sujetas a la coreografía la cual era de pasos serenos y deslizamientos suaves, algunas veces ágiles pero nunca agitados, siendo la elegancia la cualidad más importante para un bailarín. Tales patrones reflejaban el acento rítmico-métrico de su música. No obstante, aunque la acentuación musical y la del paso fueron generalmente paralelas, pudo funcionar para fines opuestos.

La *suite*,<sup>3</sup> como una sucesión de danzas, en los ss. XVII y XVIII fue una de las formas instrumentales más importantes. Se trató libremente en número y carácter. El *ordre* fue un grupo de pequeñas piezas estilizadas, sencillas y sin desarrollo que más tarde abandonaron su simpleza por la influencia polifónica en auge de la música religiosa y finalmente se redujeron en número al ganar en extensión. Iniciado el s. XVII músicos franceses estilizaron danzas para hacerlas menos rigurosas. Al mismo tiempo los alemanes desarrollaron su propio estilo y fue J. J. Froberger quien estableció la secuencia tradicional de la suite: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, que se usó en los ss. XVII y XVIII. Estas danzas perdieron sus atributos dancísticos, no obstante, eran espléndidas para cualquier festividad (*taffel musik*). Fueron principalmente los maestros del norte de Alemania los que perfeccionaron la suite en la segunda mitad del s. XVII mediante el trabajo temático. No lograron alterar el orden de la suite, pero sí se aumentaron movimientos a su secuencia en el s. XVIII. Las *galanterien* (danzas francesas como *minuet*, *gavotte*, *passepied*, *bourrée*, etc.), imprimieron elegancia y riqueza a la suite, y con sus adornos y su ritmo pronunciado, la aproximaron más a un conjunto de

---

<sup>3</sup> Palabra en francés que significa serie.

verdaderas danzas. El estilo italiano usó ritmos casi irreconocibles e implantaron la idea de iniciar la suite con una obra introductoria. Finalmente la suite siendo alemana se perfeccionó en varias regiones europeas. En su proceso de incorporación, la mayoría de las danzas guardaron poco sus rasgos rítmicos originales y preservaron sólo el nombre.

#### **2.4.1 La suite en Johann Sebastian Bach**

En la época de Bach era básico dominar la composición de danzas y mucha de la música para teclado fueron suites. En las obras alemanas no siempre se especificó para cuál instrumento de teclado se destinó. Las suites de Bach derivan principalmente de las danzas de la corte francesa de finales del s. XVII y principios del s. XVIII. Lully con sus ritmos punteados y su nueva técnica de ejecución orquestal, ejerció una intensa fascinación sobre franceses, ingleses y alemanes. Así, Bach estuvo al tanto de dicho estilo, el cual se observa en su escritura. En contraposición, también fueron las obras de los compositores de las cortes alemanas (Fasch, Kuhnau, Graupner y Telemann) los que establecieron con su amplia producción, el modelo para las suites de Bach. Aparentemente su primo J. G. Walther lo introdujo a la música instrumental italiana más novedosa.

Para visualizar la flexibilidad y variedad del pensamiento musical de Bach en cuanto a la suite, se hace recuento del tipo de movimientos usados. Así, en las *Suites Inglesas* agregó a las danzas principales, *preludios*, *bourrées*, *menuets*, *gavottes* y *passpieds (I y II)*; en las suites francesas usó la secuencia principal sin *preludios* e incorporó otras como *air*, *anglaise*, *loure* y *polonaise*; en las partitas se encuentran las danzas principales, obras introductorias como *præludium*, *sinfonia*, *ouverture*, *toccatà* y *fantasia*, y danzas intermedias como *rondeau*, *burlasca* y *scherzo*. En las sonatas y partitas para violín solo no respetó la secuencia y varió en el número de movimientos que las integran al agregar *adagio*, *fuga*, *siciliana*, *presto*, *grave*, *andante*, *allegro*, *ciaccona* y *largo*. Las Suites para cello presentan *preludios*, la secuencia establecida y las danzas más comunes como *menuet*, *bourrée* y *gavotte*. Las *Suites Orquestales* son en las que más experimentó al desligarse de la secuencia presentando movimientos como *forlane*, *badinerie* y *réjouissance*. Finalmente, las suites para laúd presentan preludios. Dos de ellas (BWV

995 y 996) sí contienen las danzas principales y las otras dos (BWV 997 y 1006<sup>a</sup>) presentan *sarabande* y *gigue* o sólo *gigue*. Como movimientos intermedios poseen, entre los más típicos, *gavotte*, *bourrée* y *menuet*; y entre los menos usados: *fuga* y *loure*. Es importante decir que el uso que dio al ritmo va más allá de las formas apegadas a la suite, pues muchas de las *arias* de sus cantatas son elaboraciones vocales de danzas. Después de Bach la suite desapareció.

## 2.5 Obra catalogada para laúd de Johann Sebastian Bach

Su obra total tiene pérdidas en todos los géneros para los que compuso. A su muerte, la editorial *Breitkopf & Härtel* (Leipzig) hizo copias de los manuscritos originales convirtiéndose en la fuente más importante en la diseminación de su obra. En las cantatas están sus pérdidas más grandes y en la música de cámara y orquestal se desconoce la extensión de lo desaparecido. La mayoría de sus copistas están identificados. La colección de su alumno J. P. Kirnberger cuenta con lo no autografiado, caso frecuente en lo instrumental. Con el estudio cronológico de su escritura se ha catalogado con más precisión la obra vocal pero resulta difícil fechar la instrumental ya que los manuscritos originales están perdidos y fuentes secundarias dan resultados vagos. Copias de su alumno J. L. Krebs y de su primo Walther apuntan al periodo de Weimar.

Es posible que las siete obras catalogadas para laúd (BWV 995-1000 y 1006<sup>a</sup>), aparentemente su obra total para ese instrumento, fueran inspiradas por la íntima relación que tuvo con los principales laudistas de su tiempo. Quizá fueron hechas para o tocadas por S. L. Weiss, J. Kropfgans, J. C. Weyrauch y E. G. Baron.<sup>4</sup> Bach usó al laúd en las obras de conjunto *La Oda Fúnebre* (1727) y en *La Pasión según San Juan* (1724) cuya partitura marca para “órgano o clavicémbalo”. La naturaleza estas obras prueba que conocía la técnica del laúd. También es posible que estas obras se ejecutaran en laúd-clavecín.

---

<sup>4</sup> El laúd vivió su última fase de esplendor en el s. XVIII con la obra de Bach y con la del laudista alemán S. L. Weiss. Hay evidencia de que Weiss y Kropffgans tocaron en su casa alrededor de 1739.



Según Spitta, Bach escribió 3 partitas para laúd brevemente mencionadas en el catálogo de *Breitkopf* de 1761, de las cuales sólo sobrevive una obra en Mi bemol mayor. Asimismo sugiere que es posible que fueran tocadas en el laúd-clave. Para Sanford no hay evidencia de que escribió para laúd antes de Leipzig, ya que si efectivamente se escribieron para laúd, deben atribuirse a dicho periodo; pero si fueron adaptaciones podrían atribuirse al periodo de Köthen. Dentro de las obras en cuestión se encuentran: *Preludio y Fuga en Mi bemol mayor BWV 998*, las *suites en Mi menor BWV 996*, *Do menor BWV 997* y *Mi mayor BWV 1006<sup>a</sup>*, el tercero de los *Doce Pequeños Preludios<sup>5</sup>* (*Do menor BWV 999* “para laúd”) y la *Fuga (Sol menor BWV 1000)* del *Preludio y Fuga de órgano en Re menor BWV 539*. Wolff no habla de la obra para laúd excepto de la *BWV 998* y *1006<sup>a</sup>*. De acuerdo con Hoppstock no hay evidencia de la instrumentación de la obra de Bach catalogada para laúd excepto la *BWV 998* y *995* que es un arreglo en Sol menor, que parece original para laúd, de la quinta suite para cello solo en Do menor *BWV 1011*. Por su parte Hermann Keller ha cuestionado la autenticidad de la *BWV 997* y *998*.

Finalmente, no hay autógrafo en cuatro de estas siete obras y aunque no hay certeza si son para laúd, inspiradas en él o adaptadas del teclado, son un conjunto como las suites para clave, violín o cello y estimularon la escritura para cuerdas solistas. La creación de estas obras en Weimar, Köthen y Leipzig abarcó 30 años.

## **2.6 Suite para laúd en Mi menor BWV 996**

La *Suite BWV 996* es la obra catalogada para laúd más antigua. Sanford menciona que Bach escribió en Leipzig (1723-1750) pocas piezas para teclado que pueden tocarse en laúd, entre las que se encuentra esta suite. Según Geiringer en *Beiträge zur Bach-Kritik II* (1913) se cuestiona la autenticidad de esta suite y otras más catalogadas para laúd, ya que no cuadra con las obras de Leipzig ni con las de Köthen (1717-1723). Tureck la asigna al periodo de Köthen alrededor de 1722 y considera probable que sea resultado del préstamo o reconstrucción de la música de otro compositor. Según Hoppstock quizá fue

---

<sup>5</sup> F. K. Griepenkerl lo usó para teclado siendo el 3ro. de los 12 que él reunió.

concebida en sus primeros años en Köthen o Weimar (1708-1717) o incluso antes, como las primeras 7 toccatas para clave de Arnstadt (1703-1707) que presentan desarrollos motivicos similares. La impetuosa introducción, usos específicos de estructura y armonía, y la compacta forma de toda la obra sugiere el estilo de sus primeras composiciones.

Las ediciones son producto de una época y cuando no se sabe de la existencia de un autógrafo los factores históricos deben investigarse con profundidad. Las Tablas 2.1 y 2.2 presentan datos de las ediciones a través de las investigaciones de Tureck, Koonce y Hoppstock.

Tabla 2.1 Datos de los manuscritos según las ediciones mencionadas

	<b>Tureck</b>	<b>Koonce</b>	<b>Hoppstock</b>
<b>Johann Gottfried Walther</b>	Manuscrito difícil de descifrar debido a sus difusos pentagramas y manchas. Aproximadamente en 1800 se agregó la inscripción “ <i>aufs Lauten-Werck</i> ” (con laúd-clavecín).	Posteriormente contenido en una colección de J. L. Krebs, es la fuente principal de esta suite. El título dice: <i>Praeludio – con la Suite / da / Gio: Bast. Bach</i> . La inscripción “ <i>aufs Lauten-Werck</i> ” de escritura no identificada, es la única referencia en toda la obra de Bach para ese instrumento. Supone que se trata de una obra temprana (Weimar).	Esta copia está en la tonalidad de Mi menor. De acuerdo con la NBA se escribió entre 1710 y 1717. El dato “ <i>aufs Lautenwerck</i> ” no aparece en ningún otro manuscrito a mano de las obras de Bach.
<b>Heinrich Nikolaus Gerber</b>	El manuscrito se encuentra en una colección variada para clave y órgano, <i>für das Clavier und Örgel</i> , por lo que supone se tocó en varios tipos de clavecín. El laúd-clavecín puede ser válido.	Esta copia se usó en el <i>J. S. Bachs Klavierwerke</i> (H. Bischoff, 1888). De ésta edición es posible hacer la reconstrucción aproximada del original de Gerber. Koonce, en su 1ª edición, asegura que la copia está perdida. En su 2ª edición aclara que se encuentra en una colección privada no disponible.	
<b>Anónimo</b>		Se transportó a La menor y se desconoce el copista. Se ha determinado que la escritura y papel datan de la segunda mitad del s. XVIII. Fue atribuido erróneamente a Gerber. La copia de Gerber pudo ser el modelo para ésta, ya que sus variantes coinciden con la edición de Bischoff. El tono en La menor se explica como un intento para acomodarla al rango de un pequeño instrumento de teclado.	De copista desconocido (probablemente Gerber) está transportada a La menor supuestamente para compensar el registro extremadamente bajo de la <i>Courante</i> , la <i>Sarabande</i> y la <i>Gigue</i> . Aparentemente se presenta como obra para teclado ya que fue encontrada en una colección que consiste, sin excepción, de obras para órgano y clavecín.

[W] **Johann Gottfried Walther** (1684-1748). Organista, compositor y lexicógrafo. Se preserva en la *Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz*.

[G] **Heinrich Nikolaus Gerber** (1702-1778). Organista, compositor y copista que informó sobre los métodos de enseñanza de Bach. Se preserva en la *Bibliothèque Royal Albert I* en Bruselas.

[A] **Anónimo**. Se preserva en la *Bibliothèque Royal Albert I* en Bruselas.

Tabla 2.2 Instrumentación según las ediciones mencionadas

---

<b>Tureck</b>	<p>Considera que el laúd y el clavecín constituyen el antecedente de esta obra y por ello se basó en procesos estructurales, sonoridades y técnicas del laúd al editarla, y donde consideró apropiado sugirió la sonoridad del clavecín. Recomienda no alterar la obra para facilitarla a la guitarra, por el contrario, la guitarra amplía las posibilidades de una ejecución contrapuntística, una práctica histórica capaz de lograr la ornamentación de los ss. XVI, XVII y XVIII la cual enmarca la música de Bach.</p>
<b>Koonce</b>	<p>No considera que la inscripción para laúd-clavecín de [W] sea irrefutable. Según la edición del NBA, el carácter de las danzas habla a favor del laúd, sin embargo, Bach mostró pocos rasgos de ese instrumento en esta obra. Los argumentos que apoyan al laúd-clavecín son más convincentes, ya que el estilo compositivo sugiere un teclado. Es posible que la obra se escribiera con motivo del estreno del primer laúd-clavecín en 1716.</p>
<b>Hoppstock</b>	<p>Ignoró el debate sobre el instrumento para el que fue concebida la obra al editarla. Sin embargo, observó que los rasgos de la estructura del <i>Presto</i>, la <i>Courante</i> y la <i>Gigue</i> aludían a un teclado, y por otro lado los rasgos estructurales de la <i>Sarabande</i> y la <i>Bourrée</i> no pertenecían al clavecín. No obstante, no consideró que fuera para laúd. Es posible que fuera para laúd-clavecín, ya que Bach contó con dos de estos instrumentos donde quizá pretendió combinar las capacidades técnicas del clave con un sonido parecido al del laúd.</p>

---

## **2.7 Análisis de la Suite para laúd en Mi menor BWV 996**

### **2.7.1 Generalidades**

La suite barroca, como conjunto de piezas que forman una unidad y que al mismo tiempo son independientes entre sí, no está definida en número y extensión; sus movimientos se ordenan para que contrasten en carácter y ritmo, y están en la misma tonalidad sólo cambiando de modo. Por lo general inicia con una obra introductoria a la que le siguieron las 4 danzas obligatorias (*allemande, courante, sarabande y gigue*), las cuales se complementan con una gran variedad de piezas que se sitúan entre las dos últimas. La estructura de cada danza era binaria, sin embargo, la forma rondó influyó en la extensión de la segunda parte lo cual se evidencia por una cadencia. El inicio de sus secciones era parecido, desarrollando progresiones, imitaciones por movimiento directo o contrario, etc. Modulaban a la dominante, al relativo mayor o menor ó permanecían en la misma tonalidad. En época de Bach se concluía en tonalidad mayor lo expuesto en menor a través de la 3ª de picardía.

### **2.7.2 Análisis**

La *Suite BWV 996* se integra de un *Preludio*; las 4 danzas básicas de una suite barroca: *Allemande, Courante, Sarabande y Gigue*; y una *Bourrée* como danza intermedia. Los manuscritos sobrevivientes coinciden en el título “Preludio con la Suite”, pero difieren tonalmente y varían en algunas alteraciones, adornos y dirección de plicas.

El arte barroco, al buscar la racionalidad de las pasiones, se enfocó en la exaltación de éstas a través del contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco ó lo racional y lo pasional. Como en la pintura, la música generó un lenguaje encaminado al juego de luz y sombra el cual fue logrado a través de la jerarquización del sonido tonal. Gracias al análisis que hizo Bach de la obra de músicos del pasado y de sus contemporáneos, dominó cualquier estilo, compositor o región dentro de la estética en la que se desarrolló: el barroco

tardío. A lo largo de esta suite se observan claramente estilos franceses, alemanes e italianos, pero como ya se mencionó, fue más allá de la simple imitación.

Bach fue muy famoso como profesor, por lo que muchas de sus decisiones musicales tuvieron una finalidad didáctica o de exploración en otro instrumento. Es probable que las suites para laúd se hayan creado bajo el mismo objetivo del *Clave Bien Temperado*: “uso y práctica de los jóvenes músicos deseosos de aprender, así como para el entretenimiento particular de aquéllos que ya están iniciados en su estudio”.

Tomando en cuenta lo anterior, si cada danza posee un ritmo que se expresa a través de un dibujo melódico, y dicho dibujo esta sujeto a un argumento armónico que determina su estructura, el presente análisis se centra en resaltar los rasgos rítmicos, melódicos, armónicos y estructurales que constituyen el estilo barroco de esta suite de J. S. Bach.

### **2.7.3 Præludio**

El preludio como obra instrumental de un solo movimiento, tiene carácter y función introductorias. Varía en amplitud y concierne más a la estética que a la forma. Los primeros fueron de estilo improvisado logrados con pasajes, acordes y arpeggios lo que contrastaba con el contrapunto estricto. A mediados del s. XVIII se desarrollaron y antepusieron suites, partitas, fantasías, etc. En tiempos de Bach acompañaba a una fuga.

Respecto a los manuscritos sobrevivientes, [G] es más claro que [W] en su escritura a 4 partes. La diferencia entre ambas copias es la ornamentación y la dirección de plicas, además existen sutiles variantes en la articulación de algunos compases.

La flexibilidad de forma y amplitud que es permitida en la construcción de un preludio, justifica que el *Præludio* de esta suite posea dos secciones las cuales nos recuerdan a un preludio improvisatorio y su fuga acompañante, o a la obertura francesa desarrollada por Lully en su demostración de majestuosidad y de orden. Bach agrupó en un movimiento al que llamó sólo *Præludio* un *Passagio* improvisatorio y un *Presto* fugado. El contraste

entre lo improvisatorio y lo estricto en su material temático, en su tempo y carácter, y en su diseño de textura y ritmo, lo hace estilísticamente barroco.

### 2.7.3.1 Passagio

Un passagio es un pasaje musical escrito de carácter melódico e improvisatorio. La Tabla 2.3 muestra la estructura del *Passagio*.

Tabla 2.3 *Passagio*

<b>Passagio</b>	<b>C</b>	<b>Primera parte</b>	<b>Segunda parte</b>		
<b>Compases</b>			1 – 4	5 – 11	12 – 16
<b>Armonía</b>			e (progresión)	Inflexión a la: a-A-a	e
<b>Textura: Contrastante</b>			Melódica (improvisatoria)	Acordal Melódica (grados conjuntos)	

Este *Passagio* puede subdividirse en 2 partes: una pequeña progresión melódica, la cual se rompe casi inmediatamente por un breve desarrollo iniciado a partir del modelo de la progresión, y la segunda parte se desarrolla a través de acordes y pasajes melódicos. Dichas partes combinan elementos alemanes con elementos franceses que hacen que su estilo de escritura se dirija hacia la toccata y hacia la obertura francesa.

Las primeras toccatas de *stile a mente* (improvisado) usaron acordes llenos y amplios seguidos de fragmentos brillantes. En su florecimiento, su discurso melódico y movimiento se interrumpían con pasajes técnico-virtuosos moviéndose del lento de expresión suave a lo apasionado. En tiempos de Bach aún tenían esos rasgos improvisatorios. El *præludium*, que era en realidad una tocata, incluía partes fugadas cortas al estilo de los organistas del norte de Alemania del s. XVII. Hubo toccatas de carácter y estructura libre (sin elemento temático con enlaces armónicos en arpeggios o escalas que definen la tonalidad), y de carácter definido y sólida construcción. Bach acostumbró elaborar progresiones acordales a la manera de toccatas:



Hasta mediados del s. XVIII en Austria y Alemania, la obertura también se usó como obra introductoria de la suite. De la obertura francesa, de grandeza y solemnidad, Bach utilizó en el *Passagio* los puntillos y los ornamentos sobre los acordes como elementos de carácter y de expresión a través de los cuales se logra la intensidad tonal. Debe respetarse el pulso, no obstante, la flexibilidad rítmica es estilísticamente apropiada según el estilo francés en donde los ritmos se escriben de una forma y se tocan de otra (cadencias y pasajes adornados):



### 2.7.3.2 Presto

Un presto es una indicación de tempo en una obra musical. El nombre dado a esta sección del *Praeludio* aparece sólo en [W]. Bach usó rasgos de la fuga para construir esta sección, la cual no posee tal estructura, sólo su estilo fugado en el cual desarrolló el patrón dancístico de una *gigue*. Cabe aclarar que su estructura no fue definida ni como *gigue* ni como fuga. Se articula a través de una progresión armónica que funciona como desarrollo



tonal, pero debido a la pequeñez de esta estructura, el desarrollo armónico resulta en mínimas inflexiones por lo que la tonalidad más importante es aquella del conjunto polifónico: Mi menor (ver Tabla 2.4).

Tabla 2.4 *Presto*

<b>Presto:</b> Entradas que la asemejan a una fuga		Entrada 1:	Entrada 2:	Entrada 3:	Entrada 4:	Entrada 5			
		D↑ T↓	D↓ T↑	DD↑ D↓	D↑ T↓	D↓ (52)	Cadenencia	T↑ (54)	
<b>Compás</b>	<b>3/8</b>	17 – 45				46 – 54		54 – 74	
<b>Tonalidad</b>		Tonalidad: e Presentación doble de la progresión: B, e, a, D, G, a ; B, e, A, D, G, A				Relativo mayor: G		Tonalidad: e Progresiones: e, A, D, G, a; B, e, A, D, G, a, A	
<b>Textura</b>		Contrapunto estricto con ritmo de gigue							

El Arte de la Parodia dio origen a la fusión de estructuras musicales en las que cualquier ritmo dancístico se desarrolló dentro de un aria o dentro de una forma instrumental. Así, sin ser danza, una obra puede poseer rasgos dancísticos como es el caso de este *Presto*, el cual fluye en torno al ritmo y carácter de una *gigue* confirmado con la indicación de tempo.<sup>6</sup> La articulación que define su ritmo se logra a través de un staccato al inicio del tiempo fuerte del sujeto y con un ligero acento sobre el primer tiempo débil del sujeto.

La fuga, como composición de un solo tiempo que presenta la insistente repetición e imitación de un tema con fragmentos libres entre dichas repeticiones, tuvo su esplendor con Bach. Es el desarrollo final y más sofisticado del contrapunto tonal al incluir polifonía, imitación, canon e inversión. Aunque se ha sugerido que no es una estructura sino una textura debido a la inclusión de muchas texturas casi todas contrapuntísticas, no debe catalogarse como una sola textura, sino que debe analizarse como cadena de procesos contrapuntísticos. Las “fugas” que no progresen hacia desarrollos que vayan más allá de la exposición de su material temático se refieren más bien a una *fuguetta* ó al *estilo fugado*. Este *Presto* presenta elementos de una fuga:

<sup>6</sup> En las suites para laúd en Do menor y Sol menor la fuga de la primera es una gigue en 6/8 y la sección fugada de la segunda es una gigue de 3/8.

- Un Sujeto que se encuentra al inicio y se individualiza por su “cabeza-motivo”. La anacrusa que lo inicia se ornamenta en la parte media del sujeto.
- Una Respuesta modulante que inicia antes o después de terminado el sujeto.
- Un Contrasujeto que acompaña al sujeto o a la respuesta y que puede repartirse en las voces:



- Stretto:



- Las Entradas. Incluso en la parte más intrincada del tejido se observa que dos voces intermedias forman una entrada.
- Una Cadencia, que aunque parecen incorrectas debido a que nada debe fragmentar a la fuga o al preludio, Bach usó una que no afecta al tejido temático ya que hay partes en pleno desarrollo:



- Pedales en dominante y en tónica:



#### 2.7.4 Allemande

Es la única danza que aportó Alemania a la corte y es la primera dentro de la suite que no se asocia al baile de corte. Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) la describió así: “[...] no es tan ágil y diestra como la gallarda sino por el contrario algo melancólica y más lenta”.<sup>7</sup> Los movimientos lentos y fluidos de los brazos<sup>8</sup> en esta danza se relacionan con su música. En Francia desarrolló su particular ternura y se convirtió en la danza más sentimental. Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) agregó que: “[...] se deleita en el buen orden y el reposo [...]”. Reemplazó a la pavana ya que gustaban de empezar con ella y era más flexible musicalmente.

Como obra instrumental apareció primero homofónicamente y a mediados del s. XVII se estilizó para convertirse en la primera danza básica de la suite. Su compás generalmente es de 4/4 o 2/4. Su movimiento es moderato o allegro moderato y su carácter es lento y majestuoso acompañado de simpleza y fluidez. Es binaria, generalmente es más larga la segunda parte y a veces posee una breve coda. Su anacrusa dura un octavo o dieciseisavo. Su diseño melódico no es un tema sino una sucesión de valores ininterrumpidos que pasan por imitaciones modulantes en las distintas voces, lo que le confiere movimiento continuo, y le imprime riqueza armónica y polifónica.

Esta *Allemande*<sup>9</sup> es típica dentro de la definición anteriormente descrita. Se asemeja a los ejemplos de teclado de Bach por su diseño ondeante y fluido (ver Tabla 2.5).

---

<sup>7</sup> Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. 1966. Todas las descripciones de las danzas pertenecen a esta fuente.

<sup>8</sup> Única danza de corte en la que la pareja está unida por las manos en las vueltas y pasos. Posteriormente al no existir como danza se le recordó con el paso “a la allemande”.

<sup>9</sup> *Allemande* en [W] y *Allemanda* en [G].

Tabla 2.5 Allemande

<b>Allemande</b>	<b>C</b>	<b>Sección A ://</b>		<b>Sección A1 ://</b>			
<b>Compases</b>		1 – 8		9 – 16	16 – 18		
<b>Tonalidad</b>		Anacrusa	e: B, e, a, D, G, C	V/V ↓ V	Anacrusa	e: B, e, A, D progresión: F#, B, E, a, D, G	V ↓ I  e → E
<b>Ritmo</b>		Dieciseisavos continuos en la voz superior		Octavos y dieciseisavos en la voz del bajo			
<b>Melodía</b>		Sucesión por grado conjunto con material temático homogéneo					
<b>Textura</b>		Contrapuntística: 2 voces Fluye a través de la combinación de sus valores rítmicos-melódicos					

Como en muchas allemandes de Bach, las anacrusas son de igual sonido que la siguiente nota y se escriben con el valor de un octavo el cual debe interpretarse como un dieciseisavo. El inicio de sus secciones es igual y su material temático está articulado tanto por sus valores rítmicos continuos como por su melodía hecha por grados conjuntos y por acordes arpegiados:



En los finales de sección se desarrolla de manera idéntica una escala ascendente que funciona como un corto tema cadencial:



La Sección A presenta una armonía basada en los acordes que integran la progresión del *Presto* del *Préludio*. Dichos acordes conducen hacia el punto más tenso de esta sección:



La Sección A1, parecida a la primera, es más modulante y al extenderse un poco evidencia dos sub-secciones separadas armónicamente por una cadencia (V-I), la cual prepara su pequeña coda. Si no es por dicha extensión, esta sección tendría igual longitud que la Sección A. Las articulaciones armónicas básicas de la Sección A (modulación al V) son muy parecidas a las de la Sección A1 (progresiones que regresan a la tonalidad inicial) aunque esta última sea un poco más larga y desarrollada. Un mayor acercamiento e interrelación entre los elementos rítmico-melódicos en la Sección A1 da origen al diseño de una textura que se caracteriza por su intensidad cadencial de dominante que da paso al final de la danza:



El análisis armónico en el caso de esta *Allemande* no sólo deduce hacia dónde se dirige, sino que explica porqué debe de lograrse la fluidez que requiere su notación y por lo tanto el carácter de su lirismo melódico, el cual no debe interrumpirse a pesar del largo de su fraseo que esta guiado por la acentuación métrica principal.

### 2.7.5 Courante

Después del minuet, fue la danza cortesana favorita entre 1550 y 1750. Para Davies (*Orchestra*, 1596) en esta danza “[...] corren en triple dáctilo cerca del suelo con pasajes deslizados [...] vueltas con cambios inesperados”. Según Fronta “se baila con breves idas y venidas y con un movimiento muy flexible de rodillas, que recuerda un pez que se sumerge velozmente en el agua y vuelve de repente a la superficie”. Para Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) “Si ha de bailarse [...] no se permite ningún otro compás que no sea el de 3/2 [...] debe destacarse [...] valor, deseo y deleite [...]”.

Como obra instrumental, su raíz latina *currere* puede definirse como “dirigiendo pasajes”. Suplió a las danzas rápidas ternarias (saltarello y gaillarde). La *corrente* italiana es viva (3/4, 3/8) con figuras rítmicas continuas en textura homofónica. La *courante* francesa es fina y de movimiento moderado (incluso lento) logrado a través de pequeños y punteados valores rítmico-melódicos. Es binaria y su segunda parte es más larga y expresiva. Su compás típicamente inestable es ternario alternante (3/4-3/2, 3/8-6/4) y su anacrusa es de un cuarto de tiempo. El primer tiempo con un puntillo se prolonga al segundo tiempo. Por lo general su acentuación queda así: 6/4  $\bar{1}$  2 3 ·  $\bar{4}$  5 6      3/2  $\bar{1}$  2 ·  $\bar{3}$  4 ·  $\bar{5}$  6. La danza acentúa el tercer tiempo y la música así lo sugiere. Su hemiola se presenta en las cadencias: el penúltimo compás esta en 3/2 y el último en 6/4.

Gran parte de las courantes que Bach compuso están en estilo francés. Esta *Courante*<sup>10</sup> y las de la obra para laúd concuerdan dicho estilo (ver Tabla 2.6).

Dejando a un lado las respectivas anacrusas, las cuales duran un cuarto de tiempo y son de igual sonido que la nota siguiente, el inicio de sus secciones es distinto. Esto se acentúa por un cambio de compás:

---

<sup>10</sup> [W] la escribe *Courante* y [G] *Courrante*.



Tabla 2.6 *Courante*

Courante		Sección A ://	Sección A1 ://
Compases	Anacrusa	1 – 10	Anacrusa 11 – 22
Tonalidad		e: B; G; B	G; a; B → E
Ritmo	3/2	Cambio de compás de 3/2 a 6/4 y viceversa 3/2: acentuación en tercer tiempo marcado por un ornamento 6/4: marcado a dos (dos de 3/4)	
		Compases 1 al 7: 3/2 Compás 8: 6/4 Compás 9: 3/2 Compás 10: 6/4	Compases 11 al 14: 6/4 Compases 15 al 17: 3/2 Compases 18 y 19: 6/4 Compases 20 y 21: 3/2 Compás 22: 6/4
Melodía		Lograda por grados conjuntos. Al ascender se conduce al clímax de toda la danza (material temático similar con el estilo punteado francés)	
Textura		Contrapuntística: 2 voces Voz superior lograda con pequeños valores rítmico-melódicos Voz del bajo lograda opuestamente a través de valores rítmicos un poco más largos y ocasional pero regularmente presenta intervalos de octava	

Los finales de sección se desarrollan esencialmente igual. Ambos presentan entre dos acordes, en sus respectivas tónicas, la voz superior ornamentada. El último compás de cada sección esta construido sobre un compás de 6/4:





La Sección A presenta tres cadencias. La segunda de ellas conduce hacia un primer punto de clímax el cual se logra a través de acelerar el ritmo melódico de la voz superior. El segundo clímax de la sección surge de la tensión armónica generada por la articulación rítmica de acordes dominantes y disminuidos que dan paso a la tercera cadencia (al V) con la que se culmina esta sección.

La sección A1 es ligeramente más extensa y presenta más cambios de compás. Aunque inicia en el relativo mayor, la preparación de una cadencia a La, iniciada en el compás 12 y resuelta hasta el compás 16, dirige gran parte de esta sección. La notación de los elementos rítmico-melódicos en dos compases de esta sección reflejan un cambio de movimiento no visto hasta ahora en toda la danza. Lo que produce un mayor acercamiento e interrelación entre los elementos musicales. Tal diseño de textura interrumpe y contrasta el flujo rítmico-armónico usado:



En esta *Courante*, el análisis de los rasgos rítmico-melódicos muestra que se debe mantener el pulso de tres ya sea en un compás de 3/2 o en uno de 6/4. Esto es, el acento sobre el primer tiempo mantiene el ímpetu esencial de su ritmo, sin embargo, la correcta conducción de toda la danza se logra al cantar fluidamente la línea melódica superior. Como en cualquier otra *courante*, el ritmo juega el papel más relevante ya que define el carácter de la obra y delimita la función de los demás elementos musicales. En esta *Courante* el ritmo no debe interrumpirse a pesar de su escritura única en 3/2.



### 2.7.6 Sarabande

Su origen es incierto, quizá provenga del moro *zarabanda* (ruido), del español *sarao* (danza), del persa *serbend* (canto) o *sarband* (cinta para el peinado de una mujer), o puede ser de origen latinoamericano. Se le atacó y prohibió por su frivolidad y viveza. Según el Padre J. Mariana era: “[...] una danza y una canción tan lascivas en sus palabras, tan perversas en sus movimientos [...] para inflamar a gente muy decorosa [...] recibió el nombre de una tal Sara, sevillana [...]”. Es difícil reconocer lo árabe, sin embargo según el *Badminton Book of Dancing*: “[...] a Hamet ben Hadji [...] le había hecho creer que se encontraba en su país.” En la corte ganó nobleza, solemnidad y se bailó con castañuelas: cuatro pasos adelante, cuatro atrás y caminaban entre filas. Según el *Dictionnaire de Trevoux* (1721) es un minuet grave y procesional. Para Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) “[...] bailada esta en un lugar más selecto [...] no permite notas corridas [...] la grandeza las aborrece [...]”.

Como obra instrumental, entró a Francia e Inglaterra al iniciarse el s. XVII en donde la sarabande majestuosa, noble y de digna calma se prefirió a la viveza de la sarabande española y se integró a la suite. Según Nichelmann (1755) expresaba “[...] consonancias diferentes que puede elevar el espíritu a una grandeza especial, despertar admiración e inspirar respeto”. Su forma es binaria y la segunda parte se extiende casi al doble. Su compás ternario (3/4, 3/2) inicia téticamente y acaba femeninamente en el segundo tiempo. Su movimiento es moderado y su carácter es grave, orgulloso y procesional. Su textura es más homofónica y su expresiva melodía esta hecha de valores largos cargados de adornos. Como en la danza, se acentúa o se prolonga el segundo tiempo hacia el tercero por puntillo o fusión.

Esta *Sarabande*<sup>11</sup> es de estilo francés por su uso de valores con puntillo sobre tiempos acentuados. Según Koonce, de ésta surgen rasgos muy variados que recuerdan sarabandes de Froberger y de ciertos compositores franceses. En Bach es la danza más estilizada y

---

<sup>11</sup> [G] intentó compensar las inconsistencias rítmicas de [W].

por lo general presenta la siguiente estructura: 3/4 ||: 8 :|| ||: 8|8 :||. La Tabla 2.7 muestra la estructura de la *Sarabande*.

Tabla 2.7 *Sarabande*

Sarabande	3/2	Sección A ://	Sección A1 ://		
Compases		1-8	9-16	17-24	
Tonalidad		e → H	h → H	h → E	
Ritmo		Acentuación y prolongación del segundo tiempo con el tercero por puntillo o fusión			
		Valores que van del octavo al dieciseisavo	Valores más variados e impares rítmicamente		
Melodía		El ritmo del bajo y de las voces intermedias presenta básicamente los valores rítmicos más largos: redondas y blancas con puntillo			
Textura	Es muy expresiva cargada de adornos escritos con su respectiva notación o escritos en el pentagrama como parte de la misma melodía				
	Homofónica: articulación de valores rítmico-melódicos largos expresados en una voz superior que es la que más se mueve mientras las demás voces (intermedias y el bajo) están articuladas para funcionar como parte de una textura acordal que acompaña a la ornamentada voz superior				

El inicio de sus secciones es tético e igual sólo difieren en la tonalidad con la que inician:

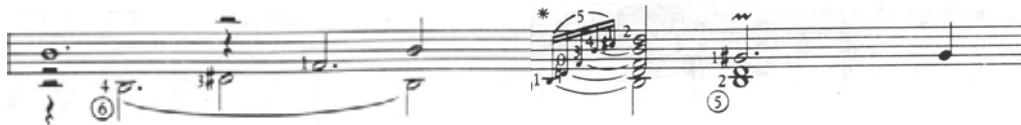


Los finales de sección también se desarrollan de manera idéntica según la tonalidad. Tal similitud puede funcionar como un corto tema cadencial:



Esta *Sarabande* no está construida armónicamente sobre la progresión del preludio. La Sección A finaliza en un acorde de dominante el cual se convierte en menor al iniciar la Sección A1.

La Sección A1 es más modulante y al extenderse al doble muestra dos partes separadas armónicamente por una cadencia conclusiva (V-I). Dicha extensión dura el mismo número de compases que integran a cada sección. La inestabilidad del V grado crea la dependencia entre los periodos generándose así la extensión. Los periodos se articulan a través de la ornamentación (arpeggios) y la armonía enfatiza la función de la dominante:



El desarrollo armónico de ambas secciones es similar aunque la Sección A1 sea el doble de larga y un poco más desarrollada motivica y armónicamente por sus acordes disminuidos. Es básicamente la ornamentación lo que conduce a los elementos musicales rítmicos, melódicos y armónicos. Así, la Sección A1 es la de mayor movimiento al articular distintos tipos y posibilidades de ornamentación.

Para entender esta *Sarabande* es necesario conocer los matices que surgen de los elementos estructurales de su rítmica, de su armonía y de su melodía que influirán en su ornamentación de la cual depende casi por completo. El análisis armónico al deducir hacia dónde se mueve tonalmente, explica, junto con la agógica, por qué debe de respetarse la acentuación de su típica rítmica-métrica y con la que obtiene su carácter. El aspecto melódico es lo más relevante a analizar. Sin embargo, es importante aclarar que aunque su notación esta plagada de ornamentos, esto no implica la ejecución de todos ellos. Asimismo, el movimiento que cada ornamento no debe fragmentar el ritmo lento de su fraseo. En conclusión, el recurso del canto define con precisión la conducción y con ello la fluidez que exige su correcta ejecución.

### 2.7.7 Bourrée

Es la danza más tosca y rústica por ello J. Swift dijo: “[...] monstruosas historias, donde [...] bestias salvajes bailaban bourees”. Según Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) “[...] henchido, fuerte, y, sin embargo, delicado [...] se adapta más a deslizarse, que a brincar [...] alegre, imperturbable, despreocupada y apacible”. Aunque no fue popular en la corte ya que fue vista como una danza descuidada con muchos brincos reflejados en su música, hacia 1565 se bailó en la corte francesa con pasos cruzados y cortos. En el s. XVII fue famosa en las montañas francesas: “La bourrée constituye un pequeño escenario cuyo tema es el amor. El hombre, osado y orgulloso [...] palmoteando y gritando. La mujer, audaz y tímida [...] atrae a su admirador y lo esquiva usando artimañas y tiernos ardides [...] levantan los brazos, castañetean los dedos y zapatean ruidosamente [...] El ritmo es esencial [...]”. El tercer tiempo de su música se acentuó golpeando con los pies y el paso corto señalaba la anacrusa musical.

Como obra instrumental y después de usarla Lully, entró a la suite de finales del s. XVII e inicios del s. XVIII. Según Quantz “la bourrée y el rigaudon se interpretan alegres y con un golpe de arco breve y ligero. En cada compás hay un acento rítmico”. Se escribió, por lo general, en compases de 2/2 y 4/4; presenta una anacrusa generalmente de un cuarto y acaba casi siempre en el tercer cuarto. Al marcarla a dos, *alla breve*, se llega a su acento principal lo que le da vigor y lozanía. Su luz la hace agradable y suave en su movimiento pese a su carácter vivo.

Esta *Bourrée*, siendo la única danza intermedia de la suite, coincide con lo ya descrito anteriormente. Los ejemplos de Bach muestran subdivisiones fluidas en el pulso, y líneas y ritmos angulares los cuales no deben detener el empuje hacia delante de su movimiento. La Tabla 2.8 muestra la estructura de la Bourrée.

Las anacrusas principales en ambas secciones duran un cuarto de compás, están articuladas en dos octavos y se mueven armónicamente de tónica-dominante y viceversa.

El inicio de sus secciones se articula prácticamente igual salvo una ligera variación rítmica. Dicha textura rítmica se desarrolla de la misma manera en toda la danza:



Tabla 2.8 *Bourrée*

Bourrée			Sección A ://	Sección A1 ://				
Compases			1 – 8 (4 – 4)	9 – 24				
Tonalidad	C	[ϕ]	Anacrusa	e: I – I ↓ I – rel. mayor (G)	Anacrusa	G ↓ a	Progresión: E, A, D, G, C; ↓ II arm. (Fa# M ó m), V/V(e), V(e)	Progresión: E, a, D, G, C, f#, B, e; ↓ Mi (sin modo definido)
Ritmo			Debe marcarse así: ϕ Voz superior: cuartos seguidos de octavos Voz inferior: cuartos					
Melodía (material temático contrastante)			Material temático ligeramente contrastante					
			Grados conjuntos		Intervalos de 3ª y 4ª cuya última nota resuelve por grado conjunto (↑, ↓)			
Textura			Contrapuntística: dos voces Movimiento ininterrumpido de las voces las cuales esporádicamente intercambian el uso de valores rítmicos en los que cada una de ellas se conduce individualmente					

Los finales de sección difieren ligeramente en el ritmo y acaban en el tercer tiempo:



La Sección A es un periodo doble y reiterativo. Presenta una armonía basada en tónica, dominante y el relativo mayor. La melodía que presenta las alteraciones pertenecientes a la escala menor melódica, si bien no crea un punto de máxima tensión, su color armónico es suficiente para provocar una sensación de clímax:



El acorde bifuncional (III), al cual le sigue un cambio rítmico en la voz superior, articula el acorde de Sol mayor que da paso a la siguiente sección:



La extensión de la Sección A1 (16 compases más larga) sin repetirse dura lo mismo que la Sección A repetida. Esto puede llevar a suponer que esta danza tiene una forma ternaria en donde la segunda sección fue la que produjo tal cambio a través de su desarrollo: la subdivisión en dos periodos con diferente función estructural. La inestabilidad del V grado crea la dependencia entre los periodos y sus frases, lo que genera el alargamiento de la sección. Estas frases se articulan rítmica y armónicamente como la anacrusa de A1. Los motivos localizados en la voz inferior, los cuales forman la unión entre ellas, están contruidos por grados conjuntos que se mueven con valores rítmicos subdivididos. Estos rasgos enfatizan más la función armónica de dominante. Tales motivos funcionan como pequeños temas cadenciales:



La armonía no se desarrolla igual en ambas secciones. La sección A1 se desarrolla más armónicamente y en su material temático con un movimiento contrario e intervalos más amplios respecto a la Sección A, siendo esta última mucho más simple. La Sección A1 presenta, tanto en progresiones como en el crecimiento tonal, la armonía de la progresión usada en el *Presto* del *Prælude*. Hacia el final de la danza se establece el área tonal de Mi, el acorde final no presenta tercera:



Finalmente, el ritmo es lo esencial en esta *Bourrée* y su textura expresa los demás elementos musicales (melodía, armonía, estructura). Al observar que el ritmo es esencialmente constante, se hizo énfasis en el análisis armónico y melódico para entender aquellos rasgos del ritmo que variaron. Respecto a la acentuación, la misma danza acentúa el tercer tiempo, esto explica que se marque a dos (*alla breve*). Tureck sugiere tanto un agudo énfasis sobre el primer tiempo del compás como un pulso fuerte en el tiempo débil que le da su carácter rítmico. Es importante mencionar que el descuido en ello provocaría una sobre-acentuación del tiempo débil que perturbaría las funciones rítmicas de esta danza.

### 2.7.8 Gigue

Es la danza más rápida: *Hot and hasty like a Scotch Jigge*.<sup>12</sup> Se le relaciona con el *Geige* (violín alemán) pero su origen como danza es inglés. Pese a no ser cortesana, músicos de corte la trabajaron. Playford describe esta danza como: “Un hombre conduce a dos mujeres hacia adelante y hacia atrás [...] hace girar a la tercera [...] y las besa”. Unos versos llevaron su nombre: según T. Mace eran “[...] sólo para gente de cabeza ligera [...]” y para Hallywell era una “[...] rima, cantada por el payaso”. Para Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) tienen “[...] una pasión ardiente y fugitiva que pasa velozmente. Las italianas no son para bailarse sino para tocarse en el violín hasta la

<sup>12</sup> Excitante y precipitada como giga escocesa (Shakespeare).

extrema velocidad y ligereza [...] fluida y no violenta [...] expresan orgullo, ansiedad y temperamento superficial”.

Como obra instrumental, a mediados del s. XVII fue popular por su virtuosismo, y dentro de la suite alcanzó su esplendor en el s. XVIII. Tiene el impulso rítmico más fuerte de la música debido a sus diversas métricas y a su movimiento ininterrumpido de valores acentuados ternariamente. Su ritmo típico y su velocidad crean el pulso “galopado” que le da su carácter de brillante frenesí y de tensa excitación. La italiana, menos común, es más rápida sobre un bajo armónico y no es fugada. La francesa está en 6/4 ó en 3, 6, 9 y 12/8 en donde cada tiempo es un compás de tres. Inicia con o sin anacrusa, su forma es binaria con la segunda parte más extensa y su elaboración fugada raramente se olvidó. Por lo anterior es perfecta para cerrar la suite.

Para Bach, quien compuso gigue francesas, es el movimiento de mayor carácter contrapuntístico de la suite. Por lo general, sus gigue para teclado son fugadas, pero las de laúd no presentan dicho estilo. Esta *Gigue* conserva los rasgos típicos de esta danza siguiendo el estilo virtuosístico y fugado de Bach (ver Tabla 2.9).

Tabla 2.9 *Gigue*

<b>Gigue</b>		<b>Sección A ://</b>	<b>Sección A1 ://</b>
<b>Compases</b>		1 – 10	11-20
<b>Tonalidad</b>		e → H	H → E
<b>Ritmo</b>	<b>12/8</b>	Se marca a cuatro con sub-división ternaria. Al iniciarse y moverse dentro del tiempo débil, el fraseo debe hacer aparente la estructura rítmica	
		Dieciseisavos continuos alternados con octavos y cuartos	
<b>Melodía</b>		Escrita con dos recursos contrastantemente barrocos: Líneas melódicas por grados conjuntos y líneas melódicas a base de saltos interválicos que llegan hasta la octava	
<b>Textura</b>		Contrapuntística: Movimiento continuo de las voces que fluye a manera de imitación por su estilo fugado, intercambiando su material temático rítmico-melódico	

No presenta anacrusas, sin embargo, ambas secciones inician en tiempo débil después de silencios. El inicio de sus secciones se articula prácticamente igual pero por movimiento



contrario y según su respectiva tonalidad. Entre las dos secciones existe una ligera variación en cuanto al número de voces y en cuanto a las figuras rítmicas que siguen a los dieciseisavos continuos:



Los finales de sección son iguales y están hechos mediante acordes arpegiados disminuidos que enfatizan la función armónica cadencial. Esos motivos pueden funcionar como temas cadenciales. La articulación entre ambas secciones es armónica y modulante: después del acorde de Mi cambia súbitamente a la dominante al final del compás. El ritmo de superficie se mueve idénticamente:



El acercamiento e interrelación de los elementos musicales (ritmo, melodía, armonía) produce en la Sección A una textura que se distingue por su intensidad que desemboca en la cadencia de dicha sección:



La Sección A se presenta como Sección A1 pero en movimiento contrario y sobre la dominante. La Sección A1 presenta una textura novedosa que se ornamenta posteriormente lográndose la parte de mayor movimiento de toda la danza:



Sin contrastar armónicamente, la armonía desarrollada en toda la danza no se basó en la progresión armónica que constituye al *Presto* del *Præludio*. El ritmo es lo esencial en una gigue y es éste el que expresa los elementos musicales melódicos y armónicos. Por la constancia de su textura rítmica, la articulación de la armonía y de la melodía ejemplifican y clasifican la importancia del contenido rítmico. El ímpetu que su fraseo genera se mantiene desde el inicio hasta el final. Sin embargo, su movimiento continuo exige una ejecución virtuosamente ligera y fluida, y al hacer énfasis en la velocidad, también se pone en evidencia la precisión rítmica y métrica necesarias.

## 2.8 Conclusiones

Bach usó un típico desarrollo armónico del barroco tardío que le dio unidad estructural y de desarrollo tonal a toda esta suite. Dicho desarrollo es la relación tonal por quintas descendentes que está presente en casi todas las danzas: Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa...

Otro rasgo relevante en su estilo compositivo, encontrado en toda su obra, es la alusión de la tonalidad que hace en las primeras secciones motívicas de cada movimiento de la suite. Tales alusiones tienen la función de confirmar la tonalidad en la que se desarrollará el movimiento. Así, Bach presenta la tonalidad a través de diseños melódicos basados en las notas cadenciales importantes.

Finalmente, el uso que dieron los músicos barrocos de las texturas derivadas de la polifonía vocal, trajo consigo un mayor desarrollo instrumental del que derivaron formas como la suite. Así, el instrumento cualquiera que fuese adquirió autonomía paulatinamente, lo que permitió al compositor desarrollar más su propio estilo de acuerdo al idioma de cada instrumento. Con este marco de referencia, puede suponerse que Bach creó esta suite con el fin de experimentar y explotar las posibilidades instrumentales bajo su capacidad creativa.

## **2.9 Aportación personal**

La importancia que dio el barroco al desarrollo de la tonalidad como lenguaje capaz de generar tensiones, que a su vez eran el vehículo de expresión de afectos contrastantes, es de vital importancia para una mejor interpretación. Es importante recordar que el sistema tonal se basa en la jerarquización de los distintos sonidos de una escala sobre la cual se construye un diseño musical, y que dicha jerarquización parte de la diferencia de tensión que cada uno de sus sonidos experimenta hacia la tónica. Esta tensión es la que imprime el “significado” tonal a cada nota, así, la diferencia de tensión es la que finalmente nos permite reconocer el lugar que cada sonido ocupa dentro del sistema. Son muchos los aspectos que podría tomar en cuenta para entender lo barroco de la música de Bach;<sup>13</sup> sin embargo, abarcar todos excedería los objetivos de un trabajo de Notas al Programa. Por esta razón, preferí resaltar aquellos aspectos relacionados con la expresividad de su obra, los cuales emanan principalmente del manejo que hace de las tensiones tonales.

Para entender esta aportación es importante remitirse al prólogo con el que Bach acompaña el manuscrito de sus invenciones a dos y tres voces, donde deja muy clara la intención que lo llevó a componer tales obras: enseñar a su hijo a tocar bien el clavecín, a componer y, lo que es más importante para el sentido de esta aportación, *a cantar en el instrumento*.

---

<sup>13</sup> Uno de estos podría ser el estudio de las figuras retóricas que usó. Bach constantemente hablaba con sus colegas sobre la retórica y la manera en la que él utilizaba los recursos de la misma dentro de sus obras.

Si nos preguntamos a qué se refería Bach con cantar bien en un instrumento, en ciertas formas de entender el bien cantar, las gradaciones dinámicas dan paso a la generación de tensiones que dejan ver claramente la manera de conducir las ideas desde un punto de vista melódico.<sup>14</sup> Tampoco hay que olvidar que poco más de un siglo después de Bach otro gran músico alemán, Robert Schumann, quien con su música expandió los horizontes de la tonalidad, en sus *Consejos para los jóvenes estudiantes de música*, recomendó siempre el cantar para entender el sentido de las frases. Esto nos lleva a suponer que tanto para Bach como para Schumann el cantar es importante para sentir en uno mismo, como instrumento, las tensiones que se derivan de la tonalidad y que determinan la expresividad de la música que se basa en el sistema tonal.

Por lo anterior, considero que una vez sentidas dichas tensiones y distensiones, un intérprete puede transmitir el sentido expresivo de las mismas echando mano de otros elementos del lenguaje musical como por ejemplo la agógica, que en el caso del clavecín sirve para compensar sus posibles limitaciones expresivas, o bien la exploración de las posibilidades dinámicas, que en el caso de la guitarra sirve para dejar ver claramente las tensiones tonales que de acuerdo con Bach, se pueden distinguir fácilmente en el clave. Es así, que esta aportación se orienta a resaltar la importancia del *cantar* bajo el paradigma de un cantar con connotaciones tonales para entender la expresividad correcta del pensamiento de Johann Sebastian Bach.

---

<sup>14</sup> Sabemos que el clavecín no permite al ejecutante realizar gradaciones dinámicas, pero sí lo permite el clavicordio que es el auténtico antecesor del piano. Según K. F. Cramer (*Magazin der Musik*, Hamburgo 1783): “Todos los que hayan oído a [K. Ph. E.] Bach tocar el clavicordio tienen que haber quedado impresionados por los infinitos matices de sombra y luz que proyecta en su interpretación”.

### **3 Dionisio Aguado**

*Andante y Rondó Op.2 No.2*

### **3.1 Clásico-Romántico**

El Imperio Napoleónico, que abarcó más de la mitad de Europa de 1804 a 1814, anuló los ideales ganados con la Revolución Francesa (1789-1801). Hacia 1815, las revoluciones constitucionalistas burguesas buscaron la identidad de sus pueblos (espacio geográfico, lengua y tradiciones propias) lo cual dio paso al nacionalismo. Estas luchas dividieron a Europa en 2 bloques: el occidental monárquico liberal (Inglaterra y Francia) y el oriental conservador (Austria, Rusia y Prusia). En la década de los 40s más revoluciones obligaron a la burguesía a tomar medidas represivas para conservar su poder y el pueblo decepcionado, radicalizó su postura con el socialismo utópico que proponía reformas sociales, económicas y políticas para mejorar la condición de vida y el reparto de riquezas. Por otro lado, la Revolución Industrial, surgida en Inglaterra a finales del s. XIX, trajo como consecuencia un cambio substancial en la organización de Europa a través de la invención y del perfeccionamiento tecnológico que cambió las condiciones de vida, de trabajo y las costumbres de la existencia diaria. Pese a las revoluciones, el cambio esperado fue muy distinto a la realidad vivida y los nuevos principios de igualdad se consolidaron hasta mediados del s. XIX.

En ese ambiente la vida artística cambió: la aristocracia en constante empobrecimiento y la eliminación de pequeños estados redujeron el número de cortes surgiendo entonces una competencia abierta y especializada. La burguesía que ahora compraba, leía, escribía, pintaba, componía y escuchaba, aunque no era refinada ni captaba lo complejo, hizo que el arte se dirigiera a ella en cuyos salones la finura desplazó a la magnificencia. El mecenazgo desarrollado desde el Renacimiento, dentro del monopolio de la corte donde el artista era un artesano privilegiado, evolucionó con nuevos criterios liberales con los cuales al artista le fue posible encontrar su libertad creadora al abandonar o burlarse del mecenas y al dirigirse a grandes grupos. La Revolución Industrial, por su parte, elevó la producción y la evolución de instrumentos musicales.

### **3.1.1 Arte Neoclásico**

A finales del s. XVIII e inicios del s. XIX los descubrimientos arqueológicos de la antigüedad clásica produjeron en París grandes cambios en el arte que desembocaron en un nuevo estilo: el Neoclasicismo. Bajo esta nueva moda artística, Roma volvió a ser el símbolo del ideal revolucionario representando a la república, a la soberanía, al paganismo tolerante y al heroísmo. Surgió una mezcla de progreso con el pasado, conjugándose la libertad con el orden, los derechos del hombre con su propio poder y la ciencia y la tecnología con las glorias antiguas.

En la música, la complejidad barroca provocó que la audiencia y la crítica pidieran al músico más simpleza en sus obras: melodías periódicas en pequeñas frases con un sobrio acompañamiento. La creciente economía burguesa incrementó el número de amateurs lo cual fomentó el desarrollo de conocedores que cultivaron el buen gusto. Así, el compositor buscó agradar a la mayoría burguesa que gustaba de la ópera y de la música instrumental. El músico dependió cada vez más del patronazgo colectivo (concierto público), de la enseñanza y de la composición por comisión o publicación.

El nuevo lenguaje musical Clásico, originado en la ópera italiana en 1730 y desaparecido entre 1800 y 1815, favoreció a la melodía y a la habilidad para cambiar rápidamente de emociones dentro de una misma obra. Igual que en la antigüedad, esta música poseyó simplicidad, balance, claridad, diversidad dentro de la unidad, agudeza y fue libre de ornamentación excesiva. Hacia 1785 este era el único tipo de música que se componía en Europa y fue la ciudad de Viena su centro más importante. La música instrumental absorbió este estilo con frases periódicas, melodías cantables, material diverso y contraste de texturas, desarrollando una independencia nunca antes vista. El gran número de obras producidas prueba la avidez por la nueva música la cual pasaba rápidamente de moda. La cantidad de música para los novedosos y variados ensambles melódicos creció con Haydn y Mozart. Se trabajó con instrumentos armónicos acompañantes como el teclado, el arpa y la guitarra. Del barroco usaron formas como la variación, el rondó y la sonata siendo

esta última estructura la que más evolucionó. La orquesta, que creció en número de integrantes, desarrolló nuevas ejecuciones técnicas y dinámicas, y tuvo al concierto y a la sinfonía como las formas más usadas.

### **3.1.2 Arte Romántico**

A finales del s. XVIII el surgimiento de corrientes opuestas al neoclasicismo<sup>1</sup> presagió un nuevo camino para el arte: el Romanticismo. Éste se opuso a la naturaleza dominada por la razón humana ilustrada; exploró desbordantemente las emociones (incluso dolor u horror); desafió rebeldemente lo convencional (el privilegio aristócrata y la moralidad burguesa); buscó la verdad del sentimiento y no su lógica; e hizo que la libertad fuera anti-racional y pro-individualista llegando casi a la auto-destrucción y a la anarquía. Su búsqueda de color impulsó la expresión *local* que tuvo como propósito independizarse de lo mediterráneo (Francia). El fracaso de sus luchas, la desilusión de sus gobernantes y el rechazo a lo industrial, condujeron a un camino más de exploración artística romántica donde el artista añoró el pasado y buscó fugarse de su realidad a través de lo medieval o lo exótico, del misterio o la fantasía, o del paraíso perdido de la vida sencilla.

En la música, el crecimiento del concierto público provocó que se multiplicaran teatros y salas y la competencia surgida por ocupar esos espacios motivó a innovar con progresiones armónicas inesperadas, modulaciones lejanas, cromatismos y tonos ambiguos lo que provocó un cambio de estilo en donde el lenguaje musical clásico dio paso al novedoso romántico, en el cual la originalidad requerida no buscaba solamente cómo tratar el material, sino cómo hacerlo individual y memorable. La música romántica buscó remplazar el ideal cosmopolita por un ideal de identidad nacional, expresó la aspiración por la igualdad y la libertad, y fue un escape de las guerras y crisis. Se explotó el individualismo y se reconoció al músico como artista. Se destacó como virtuoso a la naciente figura del director de orquesta (Berlioz) y el instrumento más importante fue el piano (Chopin y Liszt).

---

<sup>1</sup> Como la corriente literaria *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) surgida en esos años en Alemania donde la emoción estalló violentamente.



La música instrumental desarrolló géneros como la música descriptiva y la programática. Asimismo surgió la concepción de la música absoluta la cual se refirió a sí misma, es decir, concebida sólo por una idea musical. En el surgimiento de una nueva era de orquestación, el color como herramienta expresiva, rivalizó con la armonía y la melodía. No obstante, la relación música-literatura fue central y su género más relevante fue el *lied* (Schubert y Schumann). En la primera parte del s. XIX, mientras la música instrumental ganaba prestigio, en Italia, Francia y Alemania la ópera tuvo su edad de oro. Dichas representaciones, fuera de su lugar de origen, fueron muy importantes en el desarrollo musical de otros países como Inglaterra, España y el este europeo. Así, el pasado musical, en vez de caer en desuso, se convirtió en *clásico* lo que le generó al músico una competencia adicional.

### **3.1.3 La guitarra en Europa**

El desarrollo “adormecido” de la guitarra a partir de la segunda mitad del s. XVIII no es tan oscuro ya que en realidad se vivió una intensa renovación e interés hacia ella. Fue una moda entre damas de sociedad y fue considerada como objeto personal indispensable. Sin embargo, fue raramente escuchada en ambientes de concierto y el piano la reemplazó como instrumento acompañante del canto. Los grandes compositores no voltearon a verla por su poca tradición, su inconsistente desarrollo pedagógico, su rango limitado y su voz débil dificultó su inclusión en las corrientes musicales en boga. Pese a dicho panorama, iniciado el s. XIX, la guitarra ya tenía una historia como instrumento de concierto. La generación de guitarristas virtuosos que surgió en esos años siguió de cerca las corrientes de la época y su obra planteó una nueva imagen de la guitarra: un instrumento que se expresa como la voz y no sólo acompañándola.

Pocos grandes compositores como Boccherini o Schubert escribieron obras para guitarra; sin embargo, éstas no fueron pensadas para los guitarristas virtuosos, quienes escribieron más idiomáticamente para su instrumento. El desarrollo musical se tornó cada vez más cromático incrementando la dificultad de explorar la guitarra incluso para un profesional y alrededor de 1850 fue relegada nuevamente. Aunque la obra de esta generación de

guitarristas no ha alcanzado una posición de primer nivel en la historia musical,<sup>2</sup> su novedoso legado a la guitarra como instrumento solista justifica una aceptación universal.

La suavidad de su sonido polemizó entre virtud o defecto. El guitarrista buscó mayor proyección sonora pero fue criticado. Aunque algunas obras fueron tediosamente parecidas, hubo otras más ambiciosas que sí variaron y fueron un vehículo para desarrollos técnicos como escalas, arpeggios y pasajes rápidos que maravillaron pero no conmovieron. Los recursos de este instrumento renovado e innovador provocaron que gran parte de su literatura fuese dirigida sólo a su técnica lo que marcó el establecimiento del repertorio y técnica actuales. Esta nueva época en su historia demarca el parte aguas del instrumento que actualmente conocemos.

### 3.1.3.1 Construcción y establecimiento de la guitarra de 6 cuerdas en Europa

El desarrollo constructivo de la guitarra, como el de cualquier otro instrumento, está relacionado con su uso. Lauderios vieneses, ingleses, alemanes y napolitanos aportaron al desarrollo tecnológico, pero fue la escuela andaluza en la segunda mitad del s. XVIII, pasando por los madrileños de inicios del s. XIX, quienes la modificaron definitivamente.

Cayó en desuso su sistema interno de barras transversales debajo de la tapa ya que la transmisión sonora era poco efectiva. Dicho sistema tenía por objeto soportar la tensión de las cuerdas y prevenir que el brazo se flexionara hacia adelante. Su novedoso sistema de abanicos que marcó su emancipación del laúd, apareció por primera vez en España (Cádiz y Sevilla) y fue posiblemente creado por el afamado constructor de instrumentos de cuerda Francisco Sanguino a mediados del s. XVIII. Por su parte, el nuevo diseño del puente ayudó a liberar la tapa distribuyendo con mayor eficacia la vibración de las cuerdas en toda la superficie. Se lograron otros perfeccionamientos tales como estabilidad de las proporciones y el diapason en resalte. Todas estas mejoras alargaron y mejoraron su proyección sonora; sin embargo, las cuerdas de tripa seguían marcando un límite en su sonido.

---

<sup>2</sup> Excepto Sor y Giuliani quienes deben su estilo a Haydn y a Mozart lo cual explica su aceptación universal.

Los avances por producir más fuerza y claridad sonora que lograron los lauderos y guitarristas de esos años, se concretaron en la guitarra de seis cuerdas solas, la cual afinada como ahora se conoce, surgió a finales del s. XVIII en Francia o Italia. La guitarra de 6 cuerdas de G. B. Fabricatore de 1798 y la de 6 órdenes de J. Bénédict de 1800 reflejan dicha transición. Para 1820, la guitarra de 6 cuerdas solas llegó a ser común en toda Europa contando con un mecanismo de metal en su maquinaria (G. Stauffer, L. Panormo y R. Lacôte), trastes metálicos que remplazaron a los de tripa y un sistema acústico de abanicos.

Nápoles no fue únicamente la ciudad italiana más importante en la manufactura de guitarras y de cuerdas para este instrumento, sino también cuna de grandes ejecutantes lo que la convirtió en sede donde se cultivó su música. Los italianos prefirieron usar cuerdas solas por su practicidad para colocarlas, mayor resistencia así como limpieza y potencia sonoras. A finales del s. XVIII las guitarras de Vinaccia y Fabricatore tenían tapa trasera plana, curvas más acentuadas en la caja y eran ligeramente más cortas. Éste modelo fue popular entre los numerosos virtuosos italianos que emigraron a Viena o París donde popularizaron a la guitarra como instrumento solista a inicios del s. XIX. La guitarra de 6 cuerdas solas fue conocida como *chitarra francese* o simplemente *guitarra*. Dentro de los virtuosos italianos más célebres de esta época se encuentran M. Giuliani, G. Anielli,<sup>3</sup> N. Paganini, F. Carulli, F. Molino y M. Carcassi. El surgimiento de la notación en pentagrama para guitarra se atribuye a Italia alrededor de 1760. A pesar del favorable clima guitarrístico en Italia, donde la guitarra fue considerada como una orquesta operística en miniatura, este instrumento no tuvo el florecimiento que logró en los salones parisinos o vieneses ya que el auge de la ópera italiana y sus grandes salas no permitieron su apreciación. A la par de los españoles, los italianos compusieron gran cantidad de música y métodos; sin embargo, la mayoría de esta producción se publicó en París.

A partir de la segunda mitad del s. XVIII muchos franceses tocaron, enseñaron y compusieron para guitarra y se promovió el uso del pentagrama (clave de Sol). Se piensa

---

<sup>3</sup> Se piensa que dio el primer recital con una de estas guitarras en 1809.

que Lacôte, uno de los precursores en usar maquinarias, construyó las primeras guitarras de 6 cuerdas solas después de 1780. Alrededor de 1800 estuvo en boga la creación de novedosos instrumentos inspirados en la guitarra de 5 órdenes surgiendo así el decacordio, el arpa-lira y la guitarra con brazo móvil que fueron difíciles de tocar. En cuanto a la técnica, A. Bailleux<sup>4</sup> sugirió usar el pulgar para tocar los bajos y los dedos índice, medio y anular, raro en su tiempo, para tocar las cuerdas agudas.<sup>5</sup>

A diferencia de Francia, que buscó perfeccionar la guitarra de 5 órdenes, Alemania y Austria adoptaron rápidamente la de 6 cuerdas solas desde su aparición. El guitarrista vienés más sobresaliente fue S. Molitor quien consideró que el instrumento no era lo suficientemente apreciado y para darle status compuso sonatas, duetos, tríos y conciertos que pusieron en marcha una escuela de música de cámara para guitarra que floreció a principios del s. XIX con L. Von Call, A. Diabelli, J. Kreutzer, W. T. Matiegka, K. Fürstenau, J. Küffner y H. Marschner, entre otros liderados por Giuliani, quien estuvo en contacto con músicos como Beethoven y Hummel.

En Inglaterra, la guitarra fue considerada como instrumento superficial que no debía estudiarse seriamente. Pese a ello, la *english guitar*, un tipo de cítara, tuvo numerosas transcripciones de melodías populares y música original de Johann Christian Bach, F. Geminiani, J. Oswald, T. Giordani y F. De Giardini, entre otros. La llegada de la guitarra española la eclipsó y la clase alta fue atrapada en la llamada *guitaromanie* durante y después de la guerra contra los franceses. En 1815 Sor y Anelli impulsaron el uso de la guitarra de 6 cuerdas y en 1833 se creó el primer periódico especializado en guitarra: el *Giulianiad*, el cual reflejó el rápido crecimiento que tuvo este instrumento en Inglaterra en sólo 15 años, incomparable al desarrollo de cualquier otro instrumento en este país.

---

<sup>4</sup> *Méthode de guitare pour Musique et tablature*, 1773.

<sup>5</sup> El anular se incorporó a la técnica hasta el s. XIX.

## 3.2 España

Durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), las ideas de la Revolución Francesa despertaron la conciencia española; sin embargo, dichas pretensiones liberales se desvanecieron ante el Imperio de Napoleón. Aún cuando España no era un estado progresista existía en él un deseo por el cambio por lo que luchó contra Francia y su Imperio para lograr su independencia en la llamada Guerra Peninsular de 1808 a 1813. En 1812 y en ausencia de un rey, redactó su Constitución la cual aceptaba la separación de poderes en una monarquía limitada. Francia devolvió la corona española a Fernando VII, hijo de Carlos IV, quien reinó de 1814 a 1833 y más tarde abdicó a favor de su padre quien cedió el poder nuevamente a los Bonaparte. Así se impuso de nuevo el absolutismo, anulándose la Constitución y reinstaurándose la Inquisición.<sup>6</sup> En los siguientes años del s. XIX, España vivió más conflictos llenos de persecuciones y sangre por las guerras Carlistas (1833-1876), el reinado de Isabel II (1833-1868), la inestabilidad de varias Regencias y la pérdida del más grande imperio colonial conocido, conflictos que desencadenaron gran pobreza. Contrastando con dicho ambiente, Barcelona, rival de Madrid, llegó a ser independiente económica, política y culturalmente convirtiéndose en ejemplo de industrialización y de valores liberales.

Aunque en la segunda mitad del s. XVIII el barroco, apoyado por la Iglesia, prevalecía aún en la provincia española, surgieron cambios por las ideas de la Ilustración y la admiración por la Antigüedad Clásica. La influencia italiana y francesa entró con los Borbón cuyo patronazgo promovió la eliminación del barroco a favor del severo y académico neoclasicismo. Artistas extranjeros dirigieron La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, la cual elevó el estatus social del artista y del arte a través de la institucionalización, estandarización y centralización del neoclasicismo como estilo oficial español. Se crearon academias locales en ciudades como Valencia, Zaragoza y Valladolid. La Academia hizo distinción entre artistas y artesanos, provocando

---

<sup>6</sup> Por esta razón, Carlos IV es considerado el peor rey que España ha tenido.

menosprecio de la cultura nacional. Hubo gran producción de escultura y relieve donde el retrato fue el tema preferido.

A finales del s. XVIII el arte neoclásico se combinó con lo popular en un estilo llamado Costumbrismo, en cuyos centros (Madrid, Andalucía y Sevilla) se desarrollaron las artes menores y los temas nacionales y regionales caracterizados por un pesimismo melancólico. Aunque en esta época la iglesia era aún un centro musical importante, se ofrecieron versiones españolas de óperas italianas y más adelante este género se españolizó dando lugar a formas musicales dramáticas como la *zarzuela* y la *tonadilla* con Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita, entre otros. Además del desarrollo del género operístico español, se exaltó la poesía lírica con música.

La música instrumental estuvo organizada en academias apoyadas por la aristocracia, pero más adelante el número de amateurs burgueses aumentó y los músicos, antes de corte y de salones aristócratas, empezaron a ser escuchados por audiencias mayores en encuentros en casas, salones y cafés que acababan con *fandangos*, *seguidillas* y *boleros*. Pese a tal difusión musical, no se creó una academia ni se favoreció la edición. La moda del piano, iniciada después de la visita de virtuosos extranjeros, fue poco pretenciosa. El declive del arte religioso llevó al resto de España a un aislamiento artístico identificado por un romanticismo tardío.

En el primer tercio del s. XIX se desarrolló la música sinfónica y de cámara en Europa central, España fue vista como una nación musicalmente atrasada que sólo valoraba la ópera italiana. La caída de la iglesia provocó que el músico tuviera que trabajar en bares y cafés tocando flamenco, danzas, arreglos de ópera, zarzuelas, etc. Esta crisis surgida durante el reinado de Fernando VII obligó a los músicos a salir de España provocando que no se desarrollaran las modas sinfónicas y no hubiera organizaciones musicales. Contrastando con la idea de que la música era un adorno social, la generación del 27 integrada, entre otros, por B. Saldoni, M. Soriano Fuertes, F. Asenjo Barbieri y F. Pedrell, inició una vida de conciertos, vio nacer el Real Conservatorio de Madrid en 1830

y mejoró la escritura sinfónica, la cual constituiría la base de relevantes desarrollos dentro de la composición española de la segunda mitad del s. XIX.

### **3.2.1 La guitarra en España**

En España, la guitarra tuvo poco prestigio debido a su relación con lo popular. A finales del s. XVIII la más famosa era la guitarra de 5 órdenes; la de 6 órdenes floreció más adelante y gran parte de su desarrollo morfológico se debe a los lauderos españoles. La obra para guitarra de 6 cuerdas solas más antigua de la que se tiene noticia es la de Juan Antonio Vargas y Guzmán (Veracruz, 1776): *Explicación para tocar la guitarra de punteado, por música o sifra y reglas útiles para acompañar la parte del bajo dividida en dos tratados*.

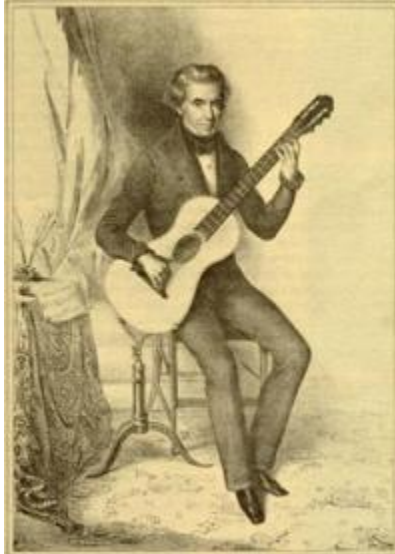
El famoso padre Basilio<sup>7</sup> enfatizó el potencial solista y polifónico de la guitarra y fundó una importante escuela que continuó hasta mediados del s. XIX con músicos como Fernando Ferrandiere, Federico Moretti y Dionisio Aguado. Buscó la claridad, la precisión y promovió el uso de las uñas en el punteo. En 1799 aparecieron en Madrid manuales didácticos de Ferrandiere (*Arte de tocar la Guitarra española por música*), Antonio Abreu (*Escuela para tocar con perfección la guitarra*) y del napolitano naturalizado español Moretti (*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*). Fue la obra de éste último la que sentó las bases para la creación de otros métodos gracias a la exposición de rasgos técnicos, de la recomendación del uso de cuerdas solas (usadas en Francia e Italia) y de su innovación al escribir “de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento”. De esta forma, Moretti dejó a la siguiente generación española, las posibilidades de la música solista.

En este contexto histórico y del arte europeo el surgimiento del guitarrista español Dionisio Aguado cambió el rumbo de la historia de la guitarra clásica al pertenecer a la novedosa generación del guitarrista-compositor.

---

<sup>7</sup> (1775-1832) Miguel García era su nombre original. De la orden del Cistér y organista del Escorial, enseñó guitarra a nobles y aristócratas como la reina Maria Luisa. A pesar de causar polémica al tocar danzas seculares (su fandango influenció a Boccherini), fue considerado el mejor guitarrista de su tiempo.

### 3.3 Dionisio Aguado



Dionisio Aguado<sup>8</sup> nació en Madrid, España el 8 de abril de 1784. Sus padres fueron María García y Tomás Aguado, siendo este último quien le inculcó las inquietudes musicales referidas a la guitarra. Pasó su juventud en Madrid donde recibió una sólida educación en Gramática, Filosofía y Lengua Francesa. Fue un hombre culto, metódico, sensible y de gran calidad humana. Aprendió a tocar guitarra con el padre Basilio y en 1803, tras la muerte de su padre, se retiró con su madre a Fuenlabrada, cerca de Madrid, donde se dedicó exclusivamente a estudiar la técnica de la guitarra mientras administraba la herencia de su padre. Vivió la época de la ocupación francesa, pero no participó en la milicia española aunque sufrió los atropellos de la invasión napoleónica. En este periodo su carrera artística se desarrolló lentamente; sin embargo, desde inicios del s. XIX, ya contaba con buena reputación como guitarrista.

A partir de 1819 Aguado vivió en Madrid y a los 35 años empezó lo que sería su primera obra teórica a la que llamó *Colección de estudios para guitarra*, la cual se publicó en 1820. Ésta sería la precursora de un método más complejo llamado *Escuela de guitarra*,

---

<sup>8</sup> Su nombre completo fue Dionisio Tomás Ventura Aguado y García Pérez Galeote.



el cual publicó en 1825 y que demarcaría el camino metódico que seguiría su carrera musical. La motivación que lo llevó a elaborar dicho método fue la aparición de obras de sus colegas que aportaban un nuevo enfoque a la guitarra.<sup>9</sup> A la muerte de su madre, en 1825, decidió mudarse a París, el cual era uno de los centros musicales más importantes y donde era reconocido. Su amigo François de Fossa<sup>10</sup> hizo que le publicaran algunas obras antes de su llegada tales como la segunda versión española y la primera francesa de *Méthode Complète pour la Guitare de Escuela de guitarra*.<sup>11</sup> Más adelante, Aguado decidió ser su propio editor y se asoció con Meissonnier y Richault para distribuir sus trabajos. De 1826 a 1838 vivió en el Hôtel Favart ubicado justo junto al centro musical parisino la Ópera. En este lugar coincidió con Sor y su talento y suavidad de carácter lo llevaron rápidamente a tener muchos amigos dentro de los que se encontraban célebres compositores como Rossini, Bellini, Paganini y Herz. Ganó una envidiable reputación como virtuoso y maestro causando admiración con su guitarra, la cual era una novedad.

Publicó muchas obras en París, que en su mayor parte fueron de carácter más ligero que los rondós Op.2., tales como los aires bailables que eran muy simples técnica y conceptualmente pero con gran efecto, y que fueron populares en los salones burgueses y en las salas de concierto. En 1827, *Schott* le editó algunas obras. A pesar de la diferencia de edades, cimentó firmemente su amistad con Sor<sup>12</sup> desde que coincidieron en París y tocaron a dúo de 1829 a 1836. De hecho, Sor lo mencionó en su método y le dedicó *Fantasie et Variations Brillantes Sur deux Airs Favoris* (1828); el dúo *Les Deux Amis Fantasie pour deux Guitares* (1829-30), donde las indicaciones de primera y segunda guitarra las hizo directamente con los apellidos de ambos; y la *Fantaisie Villageoise* (1832).

---

<sup>9</sup> Una de ellas posiblemente fue la *Fantasia variazioni e coda per chitarra sola, sul tema del Rondo della Cenerentola*, la cual le dedicó su amigo Moretti en 1820.

<sup>10</sup> (1775-1849) Soldado profesional que tocó y compuso para guitarra. En la segunda edición de *Escuela de Guitarra*, Aguado menciona haber aprendido de él las series armónicas de la guitarra. Se atribuye a De Fossa la descripción de los armónicos artificiales.

<sup>11</sup> Hablan a cerca de una guitarra de dobles cuerdas, ya que los españoles usaban más el rasgueo y las dobles cuerdas les permitía obtener una textura más densa.

<sup>12</sup> Un artículo de la *Revue et Gazette Musicale* (1836) menciona a Aguado como alumno de Sor, lo que posiblemente sea un error ya que no existe ningún otro dato en el estudio de la vida de ambos guitarristas que lo confirme.

Los experimentos que hicieron los lauderos franceses posiblemente motivaron a Aguado a inventar un artefacto al que llamó *tripodison* que años después se identificara como trípode o máquina de Aguado. La primera mención que se tiene a cerca de este artefacto se encuentra en la *Revue et Gazette Musicale* de 1836, pero es posible que lo haya usado desde 1832. El *tripodison*, sostenido sobre 3 patas, mantenía a la guitarra alejada del cuerpo y al liberarse los brazos nada interfería en la vibración máxima del instrumento, lo cual permitió al ejecutante usar mayor fuerza y explotar más los recursos de la guitarra. En *La guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* (Paris, 1837), Aguado expuso ampliamente las virtudes de este aparato y a pesar del apoyo que otros guitarristas manifestaron por dicho artefacto (Sor dedicó al trípode *Fantaisie Elégiaque* en 1836), nunca se extendió su uso.

Sus métodos se distribuyeron ampliamente no sólo en Europa, en 1837-38 también envió ediciones de su música y de sus métodos a ciudades como Nueva York, Nueva Orleans, México y Chile.

Hacia el final de la década de 1830, Aguado experimentó un gran anhelo por regresar a España, estableciéndose nuevamente en Madrid de donde nunca más se alejó. A partir de este suceso, que corresponde a sus 10 u 11 últimos años de vida, no se sabe casi nada de su vida. Se sabe que Aguado pasó el resto de sus días al cuidado de su hacienda mientras se dedicaba a la enseñanza y a la revisión de sus métodos que ahora se publicarían en Madrid. En especial se dedicó a su última obra didáctica llamada *Nuevo Método para Guitarra*, la cual terminó en 1843. La obra más importante que hizo en sus últimos años fue la *Colección de andantes, valeses y minuetos*. En esos años aparecieron versiones españolas de obras ya publicadas, escribió obras como muestra de afecto y agradecimiento e hizo un arreglo del *Gran Solo* de Sor. En 1849 estuvo por publicar una nueva edición del *Nuevo Método para Guitarra* y terminó el *Appendix* para dicha edición que ya no vio impreso.

A partir de 1845 estuvo bajo el cuidado de su ama de llaves Petra Briz. Después de sufrir una larga neumonía crónica, Dionisio Aguado murió a los sesenta y cinco años en la madrugada del 20 de diciembre de 1849. Fue enterrado al día siguiente en el cementerio de Fuencarral (que ya no existe actualmente) y cubierto, como lo pidió, con un hábito franciscano. Fuenlabrada quiso honrarlo al nombrar al Instituto de Educación Superior por su nombre, el cual fue posiblemente construido sobre las tierras que poseía.

### **3.3.1 El camino y la obra de Dionisio Aguado**

Siendo Dionisio Aguado una de las personalidades más influyentes que han existido en la historia de la guitarra clásica,<sup>13</sup> el estudio profundo de su estilo compositivo ha sido descuidado. Gozó de gran aceptación entre sus colegas por su brillantez y la manera de adecuar los recursos del instrumento. Sistematizó el conocimiento guitarrístico al aislarse para examinar y discutir cuidadosa, didáctica y metódicamente la técnica de la guitarra dándole a ésta la perspectiva de una nueva era. Cabe aclarar que su obra está basada en la herencia tradicional que tuvo y sobre la cual desarrolló el soporte técnico de la nueva música para guitarra que dio origen a la escuela de la guitarra clásica. A más de un siglo, sus métodos siguen publicándose y muchos músicos los consideran la mejor metodología técnica para guitarra colocando a Aguado como el guitarrista pedagogo más importante por su legado a las generaciones posteriores.<sup>14</sup>

### **3.3.2 Técnica de Aguado**

Es evidente que en su tiempo no existía una técnica estándar para tocar la guitarra ni para componer música para este instrumento, por lo que es posible que existan diferencias en cuanto a la técnica y la estética de las obras desarrolladas por los guitarristas del s. XIX.

---

<sup>13</sup> Después de su muerte se le hizo referencia en algunos libros y diccionarios de 1859, 1866 y 1868.

<sup>14</sup> Las 3 versiones de sus métodos y el de Sor (*Méthode pour la Guitare*, 1830) constituyen el legado más importante para la historia y la técnica de la guitarra en el periodo clásico. Los conceptos predominantes que posteriormente Segovia practicó en cuanto a la mano derecha están relacionados a la técnica de Aguado.

Sin embargo, todas estas obras encuentran su punto de encuentro en hacer de la guitarra un instrumento de concierto.

Aguado prescindió de la notación por tablatura, aún imperante en España en su época, adoptando la notación en pentagrama por influencia de Moretti y usó la guitarra de 6 cuerdas solas como Sor y Giuliani. Dichas decisiones no eran aceptadas con facilidad en esa época por lo que Aguado se vio obligado a dar justificaciones en 1840. En cuanto a la posición, expuso que Sor apoyaba la parte cóncava de la guitarra sobre la pierna izquierda. Por otro lado, la máquina de Aguado pudo haber roto la tradición de tocar en una posición poco cómoda considerada “buena”; sin embargo, dicha posición no se dejó por los 80 años siguientes por varios motivos: el artefacto era tan caro como una guitarra de primer nivel, por la dificultad de separarse tanto del instrumento y por la evolución organológica de la guitarra que resultó en un instrumento más anatómico respecto a su adecuación al cuerpo, lo que permitió una posición más cómoda. Se especula que los seis agujeros presentes en el puente fueron ideados por Aguado en 1824.

La controversia de cuándo usar uñas es muy larga, con opiniones divididas desde el s. XIX. Lo sencillo de Aguado contrastó con lo exuberante de Sor, siendo Aguado un ejecutante brillante y virtuoso, y Sor un ejecutante profundo y emotivo. Su singular amistad fue honesta y aunque no coincidieran en su técnica para tocar, contrario de lo pudiera pensarse, esa diferencia de carácter y estética resultó en una extrema y mutua admiración.<sup>15</sup> Como románticos, pensaron en primera instancia en la guitarra en términos de color debido a la ilusión que dejaban sus múltiples efectos y en cómo podía comparársele con los ensambles musicales más novedosos (recordando que la guitarra era considerada como una orquesta en miniatura). Para Aguado, el volumen no era tan importante como lo era la facilidad del instrumento para evocar sonoridades y diferentes tipos de carácter. Comentó que al tocar con uñas se obtenía un timbre distinto al arpa y a la mandolina, lo cual la diferenciaba de cualquier otro instrumento. Agregó que las uñas cortas producían un timbre no sólo claro sino diversificado, ligero, dulce y luminoso. Aclaró que no sólo atacaba con la uña, sino que primero atacaba con la yema del dedo

---

<sup>15</sup> Se cuenta que como dúo nunca tocaron bien debido a que ambos se distraían escuchándose el uno al otro.

dando paso a la uña posteriormente. Explicó que de esta manera se obtiene velocidad en pasajes virtuosos debido a que la acción del dedo es pronta. Concluyó que aunque la guitarra no se acercara a la grandeza del piano, sus sutiles y delicadas modificaciones tímbricas la hacen única.

Aunque Sor no aprobó la tesis de Aguado sobre el uso de las uñas, combatiéndola mediante el sonido puro y aterciopelado de la yema, es de destacar que ambos se preocuparon por el timbre de la guitarra y por aumentar su escaso volumen. Puede entenderse así, que tales diferencias estéticas hicieron que Aguado elogiara a Sor por su profundidad musical, y que Sor elogiara a Aguado por su virtuosismo y musicalidad.

### **3.4 Catálogo de Dionisio Aguado**

La información sobre su vida fue actualizada recientemente gracias al descubrimiento de su testamento, cuyo albacea fue su editor Benito Campo, y al archivo que J. L. Romanillos estudió.<sup>16</sup> Es importante destacar que tuvo, entre otras, una guitarra de Lacôte y que heredó toda su música y libros a los hijos de su albacea, lo que ocasionó problemas sobre la propiedad de su música. Tal problemática se resolvió con una orden real en 1893. No existía un catálogo completo de su obra hasta 1994, cuando por primera vez Brian Jeffery presentó en 4 volúmenes la totalidad de sus trabajos que consta de estudios, métodos, obras catalogadas con opus y otras más sin catálogo. Dichos trabajos se reprodujeron sin cambios de las ediciones originales.

En sus métodos, Aguado se destacó por ser un estudioso de la digitación; sin embargo, estuvo consciente de que musicalmente podían mejorar, pero la búsqueda del propósito de cada uno de los estudios no se lo permitió en algunos casos. *Escuela de guitarra* (1825) fue considerada un tratado ya que no olvidó ninguna preocupación del guitarrista de su tiempo y se caracterizó por su autenticidad, ya que sus ideas no iban de acuerdo con lo que se aceptaba en esos días. El *Apéndice* (1849) es lo más conocido actualmente.

---

<sup>16</sup> Dicha investigación se encuentra en las revistas *Guitar* (abril, 1984), *Ritmo* (no.550, 1984), *Guitar Music Japan* (vol. 13 no. 195, septiembre, 1985) y en la edición de la obra completa de Aguado hecha por Jeffery (1994).

Su literatura musical tuvo un reconocimiento atrasado, ya que fue relegada después de su muerte. Aguado ha sido considerado sólo como un proveedor de material pedagógico y aunque esta cualidad ciertamente lo limitó en la composición, poseía control, elegancia, claridad y ligereza en su ejecución, el musicólogo y compositor español Baltasar Saldoni, quien lo conoció, apoya esta concepción. Aguado sí se preocupó por la composición musical y contribuyó, aunque poco en cantidad, al repertorio guitarrístico. Es posible que su timidez lo alejara de las presentaciones públicas, por lo que no se le recuerda como compositor. Escribió únicamente para guitarra sola, pues no hay datos que prueben que haya compuesto para más guitarras, para otro instrumento o para ensambles. Su catálogo incluye docenas de estudios, danzas, variaciones y muchas piezas pequeñas. Dentro de sus obras se encuentran: *Colección de Andantes, Valses y Minuetos* que contiene 10 andantes, 45 valsos y 6 minuetos; *El minué afandangado*; *Le fandango variée*; el *Arreglo del Gran Solo de Sor*; y los *Trois Rondo Brillants*.

### **3.5 Andante y Rondó Op.2 No.2**

El *Andante y Rondó Op.2 No.2* de Aguado forma parte de la obra llamada *Trois Rondo Brillants Op.2*. La obra completa fue dedicada a F. Fossa,<sup>17</sup> amigo muy cercano de Aguado a quien posiblemente se la entregó en España. En su investigación, Jeffery menciona sobre la existencia de algunas ediciones de esta obra que corresponden a diferentes países. Algunas se conservan actualmente; sin embargo, no todas han sobrevivido y sólo están listadas en catálogos europeos de ese entonces. De dichas ediciones:

- La primera perteneció a Meissonnier y apareció en París a finales de 1825 o inicios de 1826 según las placas, fue una de sus primeras obras publicadas en dicha ciudad. Esto indica que fue escrita en el periodo de su salida de España. Algunas copias de esta edición se encuentran en la colección de Robert Spencer en Londres, en *Orfeo Català* en Barcelona y otra más está listada en

---

<sup>17</sup> Pujol confirma que hubo correspondencia entre ellos, la cual sobrevive actualmente. También le dedicó a Fossa su Op.15, la cual es una obra de carácter más español; y a la esposa de este le dedicó su Op.4.

el *Journal General d'Annonce* de 1826 que se encuentra en la *Library of Congress* en Washington. Jeffery reprodujo la edición de la colección de Spencer.

- Existe una edición de *Mainz-Schott* de 1827. De ésta hay copias en la *Biblioteca de Catalunya* en Barcelona y en la *Royal Library* en Copenhagen.
- En la colección de Jeffery se lista una edición española en un catálogo impreso sobre una copia de las *Variaciones Brillantes*, de la cual no se ha encontrado ninguna copia.
- También en la colección de Jeffery existe una página suelta que lleva el título de *Quatre pièces d'étude pour Guitare seule* que es idéntica a la página inicial del Op. 2 (en número de opus, precio y número de placa). Esto demuestra que fue impreso de la misma placa pero con una alteración en el título. El verso de la página esta en blanco y las siguientes dos páginas son idénticas a la música catalogada como Op.2. La obra fue probablemente hecha en España, enviada a Fossa a Paris y publicada en esta última ciudad. Jeffery cuestiona la posibilidad de que esta obra sufriera alguna modificación, ya que la página prueba que por algún tiempo el Op. 2 fue publicado, tal vez como prueba, bajo un título distinto. Jeffery supone también que posiblemente los *Trois Rondo Brillants* fueron el intento de alguien (probablemente Meissonnier) que pretendió encajar la música dentro de determinado molde y de ser cierto, eso sucedió en el periodo en que Aguado llegó a París.
- La obra *Six Pièces d'études* se publicó en Paris antes de que Aguado llegara a dicha ciudad. Algunos piensan que ésta era efectivamente la que se publicó más adelante como Op. 2; sin embargo, la descripción que se tiene no concuerda con tal idea. No existen copias sobrevivientes.
- De acuerdo a Saldoni, estos rondós se publicaron en Madrid en 1822 poco después de la publicación de la *Colección de estudios para guitarra* (1820). Ciertos rasgos de la obra, publicada en París como Op. 2, sugieren un origen español. Su elaborada naturaleza musical combinada con los rasgos de su forma hacen recordar el *Arreglo del Gran Solo de Sor* o sus dos versiones del *Fandango* (Op. 15 y 16). En su segundo periodo madrileño aparecieron

versiones españolas de los Op. 15 y 16 editados anteriormente en París y es posible que el Op.2 también se reeditara. Hasta el momento no se ha encontrado ninguna copia de dichas ediciones españolas.

## **3.6 Análisis del Andante y Rondó Op.2 No.2**

### **3.6.1 Generalidades**

El rondó nació como una danza francesa cantada en la cual una voz presentaba distintas estrofas llamadas *Coplas* a las que el coro contestaba con un *Estríbillo* que permanecía igual. Cuando evolucionó a pieza instrumental, conservó su recurrencia cíclica. En el periodo clásico cambió y ocasionalmente se le unió una pieza lenta que lo precedía como una introducción. La coda, una cita cadencial en sus inicios, posteriormente llegó a ser una sección de considerable longitud y complejidad. Los ejemplos de Haydn, Mozart y Beethoven le dieron gran fama en toda Europa a finales del s. XVIII e inicios del s. XIX: de una simple y seccionada estructura evolucionó a una compleja e integrada forma que buscó variar y ampliarse. Floreció como forma independiente en el s. XIX y como una pieza virtuosa de gran carácter. Dussek, Hummel, Weber, Moscheles, Herz y Thalberg, entre otros, dejaron ejemplos cuyos títulos indican un propósito virtuoso: *rondeau brillant*. Dicha descripción alertó al ejecutante y al oyente de las intenciones del compositor las cuales pudieron ser: estimular un estilo nacionalista, explotar las melodías populares o capturar un modo. En sus inicios, sin que esto sea exclusivo, el rondó fue pensado para el piano contando con una impresionante introducción y una intensa coda. La moda de los rondós continuó con Schubert, Chopin, Liszt y Mendelssohn, y a pesar de que se compusieron más rondós en el s. XVIII, los creados en el s. XIX han tenido más vigencia.

El rondó, como forma instrumental, supone ser brillante, alegre y de movimiento rápido. El estríbillo, que inicia propiamente el rondó, posee un carácter alegre y una personalidad imponente que lo convierte en la parte principal. Reaparece, normalmente en la tonalidad inicial, entre otras secciones secundarias llamadas *Episodios*, *Estrofas* o *Coplas*, las cuales son tratadas diferentemente, de tal manera que el estríbillo surja con más



importancia al final de toda la obra. Cabe aclarar que los cambios del estribillo al episodio o viceversa deben ser suaves. Generalmente el rondó termina con una coda.

### **3.6.2 Análisis**

El *Andante y Rondó No.2* se encuentra dentro de los *Trois Rondo Brillants Op.2*, los cuales están integrados de dos movimientos cada uno. El epíteto “brillantes” marca el carácter de la obra y aunque este adjetivo es muy poco comentado, fue relevante para el compositor ya que con él asimiló la forma a través de ornamentos innecesarios pero de gran efecto instrumental. En el caso de Aguado, todas las decisiones musicales que determinaron su discurso musical tuvieron el propósito de incrementar la brillantez y aumentar el efecto sobre el público. Idea que predominó en todo su catálogo (*Variaciones Brillantes, arreglo del Gran Solo de Sor*, etc.). Asimismo, gracias a su propia investigación sobre la obra de otros guitarristas y músicos, pudo dominar las posibilidades musicales de la guitarra dentro de la estética en la que se desarrolló: “[...] dar a entender en la guitarra ciertos efectos de la orquesta [...] que darán más brillantez”. Es importante mencionar que en los manuscritos se encuentran indicaciones metronómicas sugeridas las cuales evidencian el prototipo de carácter que buscaba en su interpretación.

Aguado usó obras de otros músicos para modificarlas según un objetivo determinado. En esta obra es posible identificar claramente el tercer movimiento de la *Sonata no.8 en Do menor Op.13* o *Pathétique* de Beethoven, el cual es un *Rondó (allegro)*. Escrita entre 1797 y 1798 y publicada en 1799, esta obra de Beethoven fue la primera de este autor en ganar fama rápidamente en toda Europa debido, quizá, a su título sugerente. Al igual que el *Rondó (allegro)* de Beethoven, el *Andante y Rondó no.2* de Aguado es un rondó logrado a partir de la *forma sonata* en la que combinó elementos propios del lenguaje clásico con elementos del lenguaje romántico, es decir, hay elementos que se inclinan hacia la búsqueda del equilibrio típico del clasicismo con elementos que están encaminados hacia el despliegue típico del romanticismo. Cabe mencionar que Aguado compuso un *rondó sonata* con el mismo tratamiento que hizo Beethoven al hacer más énfasis en los desarrollos que en los temas. De esta manera desarrolló el estilo

composicional beethoveniano de transición clásico-romántico, es decir, esta obra de Aguado surgió en los años en los que coexistían los estilos clásico y romántico, etapa que empezó a ser sumamente productiva gracias a las innovaciones composicionales hechas por Beethoven a inicios del s. XIX. La forma *rondó sonata* se refiere a:

- El *rondó* que afecta el carácter de los temas que tienden hacia un fraseo cuadrado y claramente articulado.
- A la *forma sonata*, donde el episodio de contraste se convierte en un típico desarrollo que crea una estructura más unificada que el *rondó*, el cual es de estructura simple.

### 3.6.2.1 Andante

El *Andante* tiene un carácter y función introductoria al *Rondó*. El tempo sugerido es *cuarto* = 63. Se integra de tres partes: dos en La menor que son extensas y se encuentran en los extremos, unidas por una parte central, a manera de puente, que está en el relativo mayor (ver Tabla 3.1).

Tabla 3.1 *Andante*

Sección	I	II	III
Compases	1 - 18	19 - 24	25 - 37
Tonalidad	a	C	a

La primera sección está integrada por dos periodos en los que se presenta un mismo tema, primero en la voz superior y después en la voz del bajo. En el primer periodo se observa aún el estilo francés de una obertura al presentar la melodía acompañada de puntillos y dobles puntillos como elementos expresivos y de carácter. Por su parte, el segundo periodo posee una influencia totalmente clásica al usar una melodía con un simple acompañamiento. El puente cuenta con dos partes breves que no son más que una cadencia a Do mayor. La última sección regresa a La menor y reafirma dicha tonalidad a través de tres partes: una melodía similar a la melodía inicial, un ligero desarrollo de ese material temático y un pedal de dominante que se mantiene para dar inicio al rondó. Toda esta sección denota la influencia de la obertura francesa por el uso del puntillo, pero lo fusionó con el lenguaje clásico al usar un acompañamiento simple.

### 3.6.2.2 Rondó

Como ya se dijo, el *Rondó* no respeta propiamente la estructura que le da nombre. Está inspirado en la *forma sonata* sin tampoco contar estrictamente con esta estructura, fusionándose más bien con ella en un *rondó sonata*. El tempo sugerido es *Allegro moderato* (*cuarto* = 96). Ver Tablas 3.2 a 3.4.

Tabla 3.2 Primera parte del *Rondó*

<b>Rondó</b>	Estribillo 1	Episodio 1	Parte del Episodio 1 que tiende hacia desarrollos y puentes				
<b>Forma Sonata</b>	Temas A	Temas B	Puente (temático)	Desarrollo – Coda		Puente (modulante)	Cadenza
<b>Compases</b>	1 – 16	17 – 36	37 – 51	52 – 81	82 – 96	97 – 111	111
<b>Tonalidad</b>	a	a: C	d, E, a	a: F, C, d, E	a	a: d	

Tabla 3.3 Segunda parte del *Rondó*

<b>Rondó</b>	Estribillo 2	Episodio 2	Parte del Episodio 2 que tiende hacia desarrollos y puentes			
<b>Forma Sonata</b>	Re-exposición	Temas B – Temas B		Re-desarrollo	Puente (modulante)	Cadenza
<b>Compases</b>	112 – 126	127 – 146	147 – 161	162 – 187	188 – 199	200 – 210
<b>Tonalidad</b>	a	C	C: F, D	C: G, a, E, F, C7, D7, E7, d, c, Ab	C, a	a

Tabla 3.4 Parte final del *Rondó*

<b>Rondó</b>	Estribillo 3	Coda Final
<b>Forma Sonata</b>	Coda Final	
<b>Compases</b>	211 – 226	227 – 241
<b>Tonalidad</b>	a	C, a

El *Estríbillo* o *Temas A* se integra de 2 periodos muy clásicos de igual longitud. El *Episodio 1* o *Temas B* presenta inicialmente un periodo rítmico melódico al que le sigue una sección más amplia y melódica. Posteriormente, se inicia un fragmento que tiene tendencia hacia desarrollos y puentes,<sup>18</sup> y cuyos rasgos temáticos son tomados de las secciones anteriores e incluso del *Andante*. El *Desarrollo* presenta una *Coda* que en lugar de ser conclusiva acaba en la dominante de La menor para nuevamente incrementar tensión y fuerza. La tensión provocada da pie a un nuevo re-desarrollo, el cual también funciona como un segundo puente debido a la presencia de acordes disminuidos. Tal tensión desemboca en un acorde que da pie a una *Cadenza*, que constituye una continuación del compás 111 y que es una sección sin barras de compás que abarca diez compases. De inmediato se presenta el *Estríbillo 2* o *Re-exposición* que es idéntico al inicial. El *Episodio 2* o *Temas B*, ahora en Do mayor, se divide en dos grandes partes: la parte temática y la dirigida hacia desarrollos y puentes, observándose en esta última un re-desarrollo, un puente y una cadencia que sí tiene barras de compás. A partir del compás 182 se inicia una preparación de progresiones que dura 20 compases: el clímax de toda la obra. Aunque la parte más intensa de la obra ya ha pasado, la tensión no se ha disipado completamente. La obra termina con la presentación del *Estríbillo 3* seguido de su *Coda Final* considerando la estructura como *rondó*. Si se considera en la *forma sonata*, lo que sigue a la cadenza es la *Coda Final*. Por último, la manera en que aparecen los acordes finales es totalmente beethoveniana.

El arte clásico en la música, dirigido al placer inmediato y sencillo, generó un lenguaje que buscó el equilibrio y lo fácilmente comprensible y sin esfuerzo. Algunos de sus rasgos más importantes provinieron del *estilo galante*<sup>19</sup> de melodía acompañada por acordes cuyos diseños buscaron dar continuidad al canto y en donde todo sería delicado (melodía, acompañamiento, adornos, etc.). Dichos rasgos fueron:

---

<sup>18</sup> A partir de aquí todas las secciones siguientes corresponden a este gran apartado dentro de la forma rondó.

<sup>19</sup> Herencia del Rococó: juguetón, simple, frívolo y relajado.

1. La búsqueda del *dramatismo tonal*:

- Generar tensión tonal para pasar a un grado vecino. Esto se refuerza con el *crescendo por adición*, el cual es un recurso derivado de la escuela de Mannheim:



- Uso de puentes modulantes:



- Uso de grupos de cierre en donde se confirma la tonalidad con gran tensión:



- El juego de tensión-distensión, característico de la sonata (V-I), desencadena funciones estructurales de tensiones que conducen al establecimiento de la tónica. Esto marcó un punto novedoso en la composición para guitarra:



2. Uso de:

- Grandes pasajes de escalas y arpeggios:



- El uso del *Bajo Alberti*, propio del lenguaje clásico, fue uno de los comienzos de la melodía acompañada aplicado a la guitarra. El uso de este recurso en la escritura para guitarra fue reflexivo, funcional y adecuado al instrumento:



### 3. Uso de temas como:

- Antecedente y Consecuente con contrastes melódicos y de carácter más que de contraste tonal:



- Temas de tipo acordal, que surgen del acorde como un desglose de arpeggios en líneas melódicas; y también de tipo melódico, hecho a través de grados conjuntos. Aguado utilizó ambos para desarrollar la polifonía característica de la guitarra:



4. Uso de estructuras que tienen una proporción idéntica entre sí, enfatizando la tendencia a lo racional por medio de relaciones numéricas simples:

ab ab :

A B



5. La combinación equilibrada que genera un ritmo reconocible aunque las partes no tengan la misma longitud: / ---- // ----- // ---- // ----- /. Ejemplo: toda la obra vista como *rondó*.

- Formas de equilibrio en donde el tiempo utilizado para generar tensión es el mismo que se requiere para relajarla. Por ejemplo, en los temas principales:



- Formas de despliegue en donde el tiempo empleado para generar tensión es mayor que el usado para relajar. Por ejemplo, los puentes o grupos de cierre:



Por su parte el arte romántico incipiente, dirigido hacia la irracionalidad de la emoción, generó en la música un lenguaje que buscó la innovación a través del desarrollo de las formas ya establecidas dentro del clasicismo, es decir que, sin romper el equilibrio clásico, se dio mayor importancia a elementos que en dicho estilo tuvieron poco desarrollo. El curso de la música quedó marcado por la expresividad, obtenida a través del contraste de elementos. Así, el mayor uso de la disonancia condujo al crecimiento (amplitud y desarrollo) de ciertos elementos, principalmente de cohesión, que en el lenguaje clásico eran cortos y sin relevancia en la obra como:

- El uso de más cromatismos:





- El uso de extensiones:



- El crecimiento de los puentes modulantes:



- El crecimiento de los desarrollos. Por ejemplo: los *Desarrollos del Rondó*

### 3.7 Conclusiones

Bajo este análisis se puede concluir que a medida que se exploraron las capacidades de la guitarra, los músicos guitarristas del s. XVIII usaron texturas que trajeron consigo una mayor precisión notacional de obras desarrolladas estilísticamente en el clasicismo (variación o rondó), en donde la guitarra empezó a funcionar como un instrumento autónomo capaz de desarrollar más idiomáticamente sus propios recursos con armónicos,

acordes, terceras, octavas, campanelas, ligados, el *glissando*, etc. Dentro del estilo clásico-romántico, el uso sistemático que Aguado hizo de los recursos guitarrísticos le permitió representarlos correctamente en el papel.

Se ha planteado la hipótesis de que en la creación del *Andante y Rondó no.2*, Aguado buscó desarrollar en la guitarra un “gran modelo basado en un gran compositor” con el fin de demostrar las posibilidades del instrumento. Objetivo que cumplió perfectamente de acuerdo con las necesidades musicales de su época, produciendo una obra brillante y fácilmente entendible en cuanto a su estructura como *rondó sonata*, en cuanto al desarrollo de su lenguaje por los rasgos clásico-románticos en sus elementos musicales y en cuanto a su dimensión, siendo proporcional al instrumento para la que fue creada, considerando todas las circunstancias de desarrollo de la guitarra.

### **3.8 Aportación personal**

Según Casares, Dionisio Aguado no desarrolló formas más precisas como la sonata, no por incapacidad técnica, sino por decisión estética, ya que el rondó era menos estricto comparado con la austeridad de recursos de la sonata, lo que le permitió una mayor exploración musical que se convertiría en una búsqueda constante en su vida.

El análisis llevó a concluir que el *Andante y Rondó no. 2* tiene una estructura que implica una mayor complejidad de desarrollo, pues aunque esté basada en una obra de Beethoven, no es una simple copia como se ha pensado. Con mi análisis considero que fue creada dentro del *Arte de la Parodia* del barroco,<sup>20</sup> donde tomando como base una obra, en este caso de Beethoven, Aguado desarrolló de manera personal no únicamente el entendimiento de la obra de dicho compositor, sino también de su estilo logrando aportaciones únicas en la guitarra. Cabe mencionar que de esta observación no se han percatado los autores de la bibliografía especializada consultada para la elaboración de estas notas.

---

<sup>20</sup> Recordemos que España aún desarrollaba durante los años de vida de Aguado el estilo barroco debido a su atraso artístico.

La relevancia de esta obra crece al percatarnos de que la estructuración de los rasgos mencionados fue hecha sobre la guitarra por un guitarrista compositor que en su generación, aunque distinguido en su grupo, no sobresalió dentro de los músicos de tradición musical formal. Es decir, a pesar de no contar con prácticas musicales tan prolíficamente desarrolladas para la guitarra, Aguado en vez de refugiarse dentro de un grupo no sólo estuvo al tanto de la evolución musical de sus años, sino que la transportó a la guitarra con la misma claridad y calidad musical de la tradición formal.

La versatilidad y la estructura de esta obra, así como la de otros guitarristas compositores, alejaron a la guitarra del concepto de simple acompañamiento y de instrumento para amateurs. Aguado logró dicha distinción al introducir elementos técnicos demandantes de precisión y agilidad, decisiones compositivas que hablan del interés que siempre sintió por demostrar las posibilidades de la guitarra para posicionarla, con más refinamiento, como instrumento “oficial” dentro del mundo musical tradicional de su generación.

Aguado no sólo dejó un legado pedagógico incomparable. Con su obra concertística, aunque escasa y poco valorada, demostró musicalmente todo lo que asentó en sus métodos.

A mi parecer, el *Andante y Rondó no.2* de Dionisio Aguado es una obra que debe ser considerada importante no únicamente en el repertorio guitarrístico, sino también en el desarrollo musical general: por brindar un enfoque novedoso de composición sobre un instrumento radicalmente renovado; por constituir un icono en la historia de la guitarra durante la fusión de corrientes musicales del s. XIX y por aludir reflexivamente a la obra de un grande de la música clásica y romántica en pro de la exploración estética de la guitarra.

## **4 Manuel M. Ponce y Benjamin Britten**

### *Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta*

*Allegro moderato*

*Andante*

*Allegro moderato e festivo*

### *Nocturnal Op. 70*

*After John Dowland*

## **4.1 Arte del siglo XX: 1900 - 1970**

### **4.1.1 Panorama europeo**

A finales del s. XIX los conflictos no resueltos en Europa provocaron el inicio de la Paz Armada, lo que engendró un ambiente bélico, desconfianza y una oligarquía monopolista que provocó que el liberalismo individualista pasara de moda ante una nueva realidad social: la interdependencia del hombre. Bajo estas circunstancias, Francia, Inglaterra y Alemania llevaron al límite su nacionalismo, rivalidad imperialista y carrera armamentista desencadenando la Primera Guerra Mundial (1914-1918) dejando como resultado grandes problemas territoriales, políticos, económicos y sociales que desprestigiaron al capitalismo. Consolidada con su revolución (1917), Rusia se opuso al sistema capitalista y fue aislada hasta 1934.

Hacia 1920 la intranquilidad, la falta de trabajo, el encarecimiento de la vida y el desarme no logrado motivaron el regreso al sistema de alianzas. Mientras Japón, la Unión Soviética y Estados Unidos crecían rápidamente, naciones como Francia, Alemania y sobretodo Inglaterra tenían un lento desarrollo. La crisis económica mundial iniciada en Nueva York en 1929 estancó el crecimiento europeo hasta el rearme iniciado alrededor de 1936. De 1919 a 1939 la democracia sufrió serios retrocesos y se debatía en países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos si dicho sistema convenía como régimen. Esta búsqueda nacionalista llevó a algunos estados a optar por el autoritarismo: la débil democracia de las recién unificadas Italia y Alemania no pudo controlar las luchas por el poder desencadenándose el fascismo italiano y el nazismo alemán.

Lo desfavorecida que quedó Alemania al resolverse la Primera Guerra Mundial, promovió la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) donde Alemania-Italia-Japón se aliaron contra los vencedores Francia-Inglaterra-Estados Unidos-Unión Soviética. La guerra dejó una situación deplorable con millones de víctimas, naciones desmoralizadas y una situación económica desesperada. El fortalecimiento de la Unión Soviética y el liderazgo de Estados Unidos provocaron que las ideologías polarizadas comunista y

capitalista, respectivamente, arrastraron al mundo en torno a la Guerra Fría (1945-1991) en la que los bloques buscaron la hegemonía global a través de zonas de influencia económica, militar, política y científica.

#### 4.1.2 Arte

En el s. XX los avances en la ciencia cambiaron la idea del orden estático y del tiempo absoluto por la idea de la dinámica relativa del universo. La comprensión de esta nueva concepción científica requirió de múltiples referencias y todo se convirtió en un flujo de cambios ininterrumpidos. Tal situación de multi-universos fue de choques y de desunión dando paso a la especialización. La expansión del conocimiento dificultó la visualización global del mundo aún cuando los medios de comunicación como la radio y la televisión hicieran el manejo informativo más accesible. La rapidez en que se dieron estos cambios provocó que el hombre común no pudiera ir al mismo ritmo que el arte, la ciencia o la filosofía. Las expresiones artísticas surgidas en estos años deben analizarse dentro de cada artista, ya que ningún parámetro brindó una visión satisfactoria del mundo y lo único permanente fue el cambio.

En este ambiente el arte elaboró nuevas formas de concebir al mundo. Aunque sus propuestas fueron variantes de temas que siempre han inquietado al hombre, no fue la búsqueda de soluciones sino la fuerza emocional y sus consecuencias, las que originaron la diversidad artística de principios del s. XX. Conocida como la época de los *ismos*, este periodo reflejó la multiplicidad de imágenes y provocó controversia: la obra sería relativa al espíritu del artista, quien fuera heredero del pasado y libre de elegir principios estéticos para derribar, distorsionar o rehacer el mundo. Bajo este punto de vista, el artista decidió entre conformarse, reformar, ocultarse o expresarse observando al mundo desde dos perspectivas: desde adentro o desde afuera, es decir, subjetiva u objetivamente a través del expresionismo o del abstraccionismo. Ninguna de estas corrientes fue figurativa, o sea que, una no excluyó a la otra e incluso se complementaron. El expresionismo plasmó el espíritu humano: emoción, mente e imaginación, sin perder conciencia del mundo; rechazó al arte como imitación de la naturaleza y reafirmó la supremacía de la imaginación humana. Por su parte, el abstraccionismo se liberó de la imagen

convencional y extrajo la esencia de la naturaleza y las experiencias de los sentidos a través de la razón.

### 4.1.3 Música

La música proyectó todos los cambios del s. XX. Fue una época conscientemente moderna aunque aún estuvieran vigentes rasgos del s. XIX. La competencia con el pasado hizo que lo tradicional pareciera anticuado y se ofrecieron estilos muy diversos y altamente individuales como el impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, minimalismo, neo-romanticismo, experimentalismo, electrónica, *avant garde*, etc. La aceptación del público fue muy variada y la crítica restó mérito a varias de estas corrientes por juzgar a la nueva música dentro del marco del dominante repertorio clásico. Aunque las grandes audiencias no fueron el objetivo para muchos artistas, la mejora en los medios sonoros fomentó un mercado de masas que permitió la preservación y la rápida distribución e internacionalización de la música. De esta manera, la prestigiosa música de concierto fue suplida por una variedad popular más lucrativa.

En el periodo inter-bélico la música fue un entretenimiento y escape. Mientras crecía la brecha que alejaba más a la música novedosa y poco familiar con la sociedad y su poca habilidad para entenderla, se buscó al público a través de música para amateurs y para cine<sup>2</sup> o teatro. En el periodo de la posguerra des-politizadora la música se pensó como un arte ideal y autónomo. Emergió la radio reemplazando a la música en vivo por la grabación. Prosiguió el auge de la televisión y del estéreo, con la cinta y el LP o disco de acetato. De esta forma, se orilló al músico a encontrar un pequeño pero fiel público que lo encaminó a la especialización.

Lo tradicional, que alguna vez unió, ahora dividió fuertemente reflejando las tensiones entre las nuevas y viejas generaciones, y entre poblaciones urbanas y rurales. La ejecución musical de concierto y su audiencia crecieron más que nunca, se crearon escuelas en cantidad y calidad (requiriendo aún de patrocinio) y el músico con sus

---

<sup>2</sup> Los sorprendentes contrastes (la disonancia, lo impredecible y lo alarmante) fueron especialmente usados en la música del cine como técnicas pioneras que buscaron un efecto emocional más fuerte.

consensos estéticos se sintió parte de la tradición. El experimentalismo, lo popular y la amplia diseminación musical dieron paso a la mezcla de estilos y tradiciones e hicieron que los músicos compartieran cada vez menos. En los 70s emergió una nueva generación de ejecutantes exitosos que hizo carrera con la nueva música ya que fueron capaces de tocar obras sumamente complejas. Su presencia motivó al compositor a escribir obras que desafiaran su habilidad; sin embargo, la difícil ejecución de dichas obras ha hecho que rara vez se toquen y que en su defecto se conozcan por grabaciones.

#### 4.1.3.1 Desarrollos estilísticos

En la década de 1920 se dio con más fuerza la competencia de estilos y la libre experimentación, las cuales llegaron a desarrollar caminos personales. El concertismo, la proliferación de escuelas, el resurgimiento del pasado y la motivación para la creación musical colocaron a París como el principal centro musical cosmopolita. El tradicionalismo desarrollado en el estilo impresionista en esta ciudad, no sólo se oponía al romanticismo alemán sino que era de corte intrínsecamente clásico. El neoclasicismo, surgido en parte por la negación al romanticismo –asociado este último con la emoción, la irracionalidad, el individualismo y el nacionalismo considerados como iniciadores de la guerra– revivió, imitó y evocó estilos, géneros y formas pre-románticas del s. XVIII. Los primeros modernistas no vieron incorrecto usar como modelo la música pasada contando con aspectos de ambas eras: elementos del s. XIX con sensibilidad del s. XX. Lo que explica la escritura tonal dentro de nuevos sistemas como la atonalidad, politonalidad, neotonalidad, pos-tonalidad, dodecafonismo, neoclasicismo, etc. Algunos músicos llevaron más allá esta tendencia desarrollando un lenguaje personal. Aún cuando un centro tonal pueda ser identificado en la obra, no es recomendable encasillarla en dicho tono ya que la armonía sufrió varios cambios respecto a la práctica común del pasado.

En contraste, más que intentar encajar en lo clásico, la *avant grade* desafió, trastornó y derrocó a la tradición directa e inflexiblemente. Fue iconoclasta, irreverente, antagonista, y nihilista. Se enfocó a la experiencia del presente y marcó actitudes en vez de elementos de estilo compartidos. Corrientes aún más radicales como el futurismo, negó a los



instrumentos tradicionales y los tonos argumentando que el mundo de máquinas necesitaba música basada en el ruido. De aquí surgieron la música electrónica, el microtonalismo y los nuevos timbres.

El nacionalismo continuó fuertemente con ejecuciones y ediciones que desplegaron el pasado y folclor de cada nación. El interés por esta corriente resultó en el surgimiento de la musicología. Los gobiernos apoyaron aquello que se identificara con su ideología nacional, así en:

- Francia, el grupo de los 6 escribió en un amplio rango de influencias.
- Alemania, el nazismo consideró al modernismo como decadente provocando que muchos de sus músicos se refugiaron en el extranjero.
- Estados Unidos, el ultra-modernismo y creciente nacionalismo buscó independizarse de Europa; sin embargo, debido a las guerras, desarrollaron nuevas uniones con ese continente por la inmigración de músicos europeos. Los estudios que antes habían hecho en Alemania ahora los realizaban en Francia.
- Unión Soviética, la música debía apoyar el marxismo-leninismo. El interés hacia el modernismo fue condenado.

Más adelante, el nacionalismo fue visto como una reliquia peligrosa y el neoclasicismo como una respuesta inadecuada a la modernidad. Aumentaron los nuevos recursos y la composición serial con lo que coexistieron, por lo menos, cuatro modas:

- El uso de nuevos instrumentos y sonidos: la música electrónica y la interacción con otros medios y artes.
- La creciente exploración de otras culturas superó el hecho de sólo evocarlas (fascinación por Asia).
- Más *avant garde*.
- La cita y el collage de música dejó nuevas experiencias no disponibles anteriormente. Fue una moda más cercana que el experimentalismo que dio al

músico un camino para redescubrir el pasado y al público un recurso al que asirse (la cita, el estilo, etc.). Fue común ir del nacionalismo a lo abstracto.

#### **4.1.4 La guitarra en el siglo XX**

A finales del s. XIX el lenguaje musical rebasó el alcance de la guitarra. Fuera de algunas transcripciones importantes, es el periodo en que menos se ha tocado. El s. XX inició sin guitarristas ni compositores conocidos y terminó con una mayoría de músicos de este instrumento. Esta evolución no fue un fenómeno nuevo pero sí constante debido a que no ha presentado altibajos, lo que le ha dado a la guitarra un giro impresionante en los últimos 100 años. Los cambios revolucionarios que ocurrieron en la música iniciado el s. XX no incluyeron a la guitarra dada la tendencia anti-modernista de uno de los íconos de mayor influencia en la guitarra: Andrés Segovia (ver Anexo 2). De todos los compositores del romántico tardíos y de inicios del s. XX, sólo Mahler, Schönberg, Webern y Stravinsky usaron la guitarra pero el repertorio incluyó sólo escasas piezas de cámara.

Aunque la música de laúd o de vihuela contribuyó secundariamente como fuente del repertorio guitarrístico, la peculiar adaptación de la guitarra dentro de la música del s. XX fue radical: no podía descansar en logros pasados. La práctica del pasado por la que un compositor escribía para un solo medio desapareció y con ello se abrió un nuevo camino en el cual muchos compositores –no guitarristas– escribieron para guitarra. El primero en aceptar el reto fue M. de Falla en 1920. Segovia, el guitarrista más dominante en la primera mitad del s. XX logró colocar a la guitarra como instrumento de tradición clásica en todo el mundo y para la segunda década del siglo ya había difundido obras originales para guitarra así como transcripciones.

En parte, la guitarra tuvo una evolución acelerada gracias a la tecnología al cambiar drásticamente las cuerdas de tripa y seda por las de nylon, lo que elevó su potencial musical avanzando pedagógicamente, en la ejecución en escena y en su construcción. La guitarra empezó a introducirse en la conciencia de un número creciente de músicos y el trabajo de las generaciones posteriores a Segovia impulsó completamente a la guitarra al

mundo de lo clásico exigiendo más música a los grandes compositores. Entre los intérpretes más brillantes se encuentran el inglés Julian Bream (ver Anexo 2) y el australiano John Williams quienes alrededor de 1960 iniciaron un dominio en la guitarra que duraría décadas. Su amistad y sus contrastantes personalidades y ejecuciones, dionisiacas y apolíneas, respectivamente, representaron nuevas posibilidades de la guitarra clásica que condujeron a discusiones que derivaron en grandes ventas y conciertos que aumentaron el prestigio de la guitarra. Bream se mantuvo dentro de la tradición del instrumento investigando cada aspecto del repertorio con gran profundidad. Trabajó con los compositores más importantes de su época y ayudó a crear directamente lo que pudiera ser el legado de música más grande que un guitarrista haya dejado, de mayor diversidad y exploración musical que lo escrito para Segovia. Por su parte, Williams, al igual que Segovia, sobrepasó rápidamente los límites del instrumento ensombreciendo la tendencia popular guitarrística. Revolucionó el pensamiento musical de guitarristas y compositores evitando que la guitarra fuera considerada como un instrumento español e hizo hincapié sobre la exploración sonora y la complejidad rítmica contemporánea.

El periodo de los años 60s y 70s fue fenomenal. Las obras para voz y guitarra evolucionaron de ser acompañamiento en el s. XIX, a mostrar un amplio rango de colores en el instrumento delineando los variados modos de los versos. Por otro lado, el desarrollo tecnológico dio paso al uso de la amplificación en conciertos donde la guitarra aparecía en ensamble u orquesta para evitar perder el balance sonoro. Los amplificadores se usaron incluso en recitales solistas y salas medianas. La dificultad de las obras de esos años reflejó la tendencia de los compositores a no limitarse por el instrumento y con ello la guitarra se enriqueció y superó formidablemente el vacío existente a inicios del s. XX.

Se escribió un repertorio de gran profundidad, riqueza e imponencia y cada compositor encontró un sonido único explotando la dimensión del instrumento; así por ejemplo: R. Bennett y S. Brindle exploraron el serialismo y W. Walton contribuyó con su tonalismo ligero. Surgieron importantes obras de B. Britten, T. Takemitsu y W. Henze. Mientras ellos usaron a la guitarra como solista e instrumento de cámara y concierto, otros músicos

como L. Berkeley se concentró en sus efectos. Dentro de las texturas guitarrísticas comunes del s. XX se encuentran la escritura contrapuntística (vihuela y laúd) antepuesta a la armónica, que aunque pareciera delgada, creó un sonido más lleno; y las cuerdas al aire, que son el resultado de la naturaleza del instrumento más que de la imaginación del compositor. En general, la música creada en estos años requiere una ejecución de alto nivel en cualquier aspecto.

## **4.2 Arte en México**

Adicional al arribo de las tendencias artísticas europeas al continente americano, México vivió sus propios sucesos internos a finales del s. XIX y mediados del s. XX, cambiando el rumbo de su desarrollo.

### **4.2.1 El Porfiriato**

A finales del s. XIX México se encontraba ante una crisis general. La llegada a la presidencia del Gral. Porfirio Díaz ofreció una solución a la insostenible situación. Sin embargo, su gobierno se convirtió en una dictadura (1876-1911) durante la cual se desarrolló el transporte, se inició la explotación del petróleo, se sanearon las finanzas, se organizó el sistema bancario, se desarrolló el comercio, y se promovió la obra pública. El progreso se logró a costa de una dependencia a la inversión económica y tecnológica extranjera dada la imposibilidad del país para enfrentar su débil realidad. La participación del capital europeo en la industria, el comercio, la cultura y las finanzas contrarrestó la intervención norteamericana y su expansionismo económico. El progreso, que anhelaba recuperar decenios de modernidad perdidos en el s. XIX, se impulsó alejado de la justicia social con un régimen semi-feudal que causó que las agitaciones obreras reprimidas aumentaran las crisis y la inestabilidad.

#### **4.2.1.1 Arte Porfirista**

Garantizada la estabilidad, se buscó el reconocimiento internacional. El positivismo liberal porfiriano buscó reivindicar social, moral e históricamente al indígena al mismo tiempo que mantuvo un estado de guerra y de exterminio permanentes hacia ellos. Al final del s. XIX las exposiciones internacionales fueron una oportunidad para encontrar dicho reconocimiento: por primera vez México se mostró ante el mundo como una nación civilizada y moderna.

En Europa a finales del s. XIX el artista se acercó a la realidad de sus ciudades y la existencia de diversos públicos dificultó el predominio de una tendencia haciendo que cohabitaran el realismo, el naturalismo, el simbolismo, el puntillismo, el impresionismo, etc. A la par, desde mediados del s. XIX, el hispanoamericano renegó de su pasado precortesiano o colonial entregándose sin reservas a lo extranjero. México no escapó a este fenómeno y fue común que el artista mexicano completara sus estudios en Europa. Sin embargo, aunque adoptaban estéticas europeas, la realidad local no se adecuaba a dichos conceptos. En la primera década del s. XX aún prevalecía el academicismo neoclásico dirigido por extranjeros.

Mientras que a finales del s. XIX la música en Europa vivía la contradicción entre lo viejo y lo nuevo, lo nacional y lo internacional, lo clásico y lo popular, entre otras, que acorralaban al compositor para tomar decisiones; la música que se hacía en México se encontraba a una distancia considerable de la europea. Para los músicos mexicanos del s. XIX fue muy difícil actualizarse por lo que caían en ideas localistas. En el Porfiriato, de espíritu aristocrático y preciosista, la música se basó en la oposición (bello-feo, civilizado-salvaje, ciudad-campo) creada dentro de formas románticas imitando, a más de medio siglo, modelos ya extintos de Francia, Italia y Alemania.

#### **4.2.2 De la Revolución Mexicana (1910) a 1952**

En 1910 mediante una insurrección se buscó derrocar a Díaz. Así se inició la Revolución Mexicana la cual no se desarrolló homogéneamente y consistió en una serie de conflictos internos dirigidos por distintos líderes quienes se sucedieron el gobierno del país. En 1920 se dio fin a la revolución pero las revueltas militares y la violencia esporádica siguieron hasta 1934. Este movimiento tuvo gran impacto en los círculos obreros, agrarios y anarquistas a nivel internacional pues la Constitución de 1917 fue la primera en reconocer garantías sociales y derechos laborales colectivos. Este documento marcó un régimen republicano, consagró la soberanía popular, prohibió la esclavitud, estableció la educación laica y gratuita, así como la libertad de trabajo y de imprenta, estableció una

reforma agraria y nacionalizó los bienes eclesiásticos. No obstante, pese al triunfo revolucionario, la nación no se pacificó.

#### 4.2.2.1 Arte de 1910 a 1950

Hacia 1900 el país carecía, aunque no totalmente, de literatura, filosofía y arte propios. En 1908 un grupo de artistas e intelectuales sentaron las bases de una cultura nacional con fines renovadores: el *Ateneo de la Juventud*. No ajenos a las inquietudes de su tiempo, no aceptaron ser siervos del pensamiento europeo, rebelándose contra lo que consideraban limitaciones al desarrollo de la personalidad humana. Entre sus integrantes estuvieron Luis G. Urbina y Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Antonio Castro Leal, Carlos González Peña, Diego Rivera, Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri, Jesús T. Acevedo, Alfonso Cravioto, Ricardo Gómez Robelo, entre otros.

Aunque la Revolución Mexicana paralizó al país por una década, contrario a lo que pudiera pensarse, inspiró y motivó la necesidad de dirigir el arte a una vasta pero poco educada audiencia. El artista se rebeló ante el arte burgués de museo y ante lo afrancesado de la sociedad porfiriana. Un profundo nacionalismo provocó el impulso modernista en el arte y el anhelo revolucionario por romper totalmente con el pasado inmediato motivó la asimilación de las propuestas *avant-garde* europeas aunado a la revaloración de lo precolombino y de lo mestizo.

En los 30s el arte se politizó y surgieron asociaciones como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. El renacer del arte, que duró hasta a mediados del s. XX, fue básicamente figurativo. La pintura se desprendió de las tendencias europeas y creó su propia escuela en la cual el muralismo destacó internacionalmente. La escultura no fue pródiga y la arquitectura se logró una vez asentada la paz con tintes modernistas sustituyeron lo francés. A finales de los 40s inició el movimiento de Integración Plástica en el que colaboraron conjuntamente pintores, escultores y arquitectos para crear organizaciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

#### 4.2.2.2 Evolución del Lenguaje Musical Mexicano

A diferencia del nacionalismo romántico de la periferia europea, que intentó afirmarse ante las naciones predominantes Alemania, Francia e Italia, los lenguajes nacionalistas desarrollados en el s. XX fueron avanzados y se distinguieron por ser estilos individuales. Tales nacionalismos intentaron editar, publicar y ejecutar la música tradicional, incluyendo lo folklórico, y la música de su pasado. En América, el periodo inter-bélico vio emerger un creciente número de compositores cuya música representó a sus países ante el mundo ganando a la audiencia nacional y por primera vez a la internacional gracias a su reputación en Europa.

En México, la música vivió un choque que originó su renovación con el *Nacionalismo Musical Mexicano* que fue cercano a algunas corrientes americanas de la época (Villa-Lobos, Roldán o Caturla). Los músicos que surgieron poco antes y durante la Revolución fueron los que originaron el cambio, ya que anteriormente el interés hacia el folclor fue sólo un recurso pintoresco que no estuvo integrado a ninguna corriente. La principal transformación de estilo sucedió en los años 20 con cambios en los programas de estudio, agregando nuevas asignaturas y creando academias de investigación de Música Popular, de Historia y Bibliografía, etc. Surgieron revistas como la *Revista Musical de México*, *Cultura Musical*, *Orientación Musical*, *Revista Musical Mexicana* y *Nuestra Música*; y por primera vez se creó una editorial para música mexicana: *Ediciones Mexicanas de Música*. La Orquesta Sinfónica de México estrenó obras mexicanas y se contó con la presencia de músicos como Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Pablo Casals y Aga Lahowska.

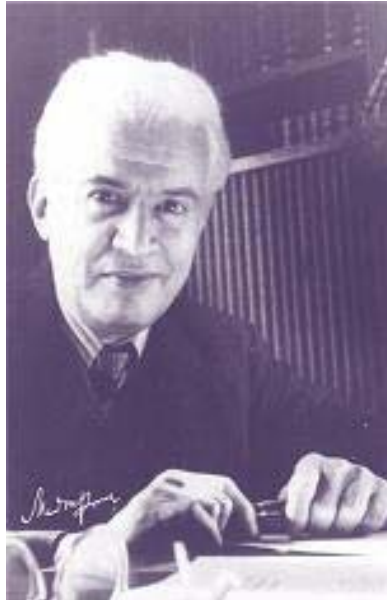
La escuela pre-revolucionaria de José Rolón, Julián Carrillo, Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Ernesto Elurduy, entre otros, y la pos-revolucionaria de Candelario Huízar, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, entre otros, fueron opuestas en su ideología, estilo y técnica. La pre-revolucionaria, que vivió lo porfiriano y lo



revolucionario, no negó su pasado y su posición fue intermedia (lo criollo y lo mestizo) argumentando ser la síntesis que adquirió forma propia y con amplia representación colectiva difícil de igualar. El desarrollo musical europeo que buscó un tajante alejamiento del romanticismo y una socialización de la cultura, fue el argumento que dio la escuela pos-revolucionaria para justificar su arte público que, inicialmente fue recibido como una agresión, y que negó a su generación anterior considerando un error el ver a Europa como modelo a seguir. Esta escuela originó la *segunda etapa del Nacionalismo Musical Mexicano* que se desarrolló hasta poco después de la segunda mitad del s. XX.

El desarrollo nacionalista musical ha dejado opiniones divididas respecto a su legado: por un lado integró definitivamente la música nacional a la historia universal, pero resolvió sólo las deficiencias descuidadas en el s. XIX; presentó al folclor con modernidad; hizo que lo culto se tradujera en moderno y universal mientras que lo popular se transformó en un producto comercial; consideró que el gran problema de la música en México era la modernidad, ya que desde el s. XIX ningún músico mexicano fue moderno y por lo mismo necesitó ir al extranjero a estudiar; y en su afán por crear un lenguaje sonoro, utilizó la expresión de lo mexicano como un estímulo fresco al reconsiderar su dimensión, ritmos, texturas y timbres. En la comprensión de esta corriente se ha sugerido no basar la crítica en la comparación o en la generalización. Sin embargo, el arte se define por lo incorporado y por lo negado. Los músicos mexicanos de esos años separaron sus lenguajes por clase o raza. De ahí lo difícil de analizar lo sui géneris de su obra, la cual pertenece a un país pluricultural. Cuando se habla del nacionalismo se ha dado más importancia al tema que al trabajo del compositor; sin embargo, la obra siempre dependerá más del desarrollo y de las soluciones que el compositor proponga. En este ámbito cambiante, el desarrollo musical mexicano inició una nueva fase con el compositor Manuel M. Ponce quien redefinió estéticas establecidas en pro de la música mexicana.

### 4.3 Manuel M. Ponce



Manuel María Ponce Cuéllar nació en Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882<sup>3</sup> siendo el doceavo y último hijo de María de Jesús Cuéllar y Felipe de Jesús Ponce quienes provenientes de Aguascalientes tuvieron que salir de ahí por la situación política. Poco después de su nacimiento, su familia se reinstaló en San Marcos, Aguascalientes en donde Ponce vivió hasta los 18 años. En su casa siempre hubo interés por la música y su hermana Josefina le dio sus primeras lecciones a los 6 años. A los diez años tomó clases de piano con Cipriano Ávila y, por sugerencia de su hermano Antonio, entró al coro de la Iglesia de San Diego, donde fue ayudante del organista y para 1898 era el organista principal.

Se mudó a la Ciudad de México en 1900 y su hermano José lo contactó con el pianista español Vicente Mañas quien le ofreció clases y alojamiento. Tomó lecciones de armonía con el italiano Eduardo Gabrielli e ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde,

---

<sup>3</sup> Según Cristian Caballero ésta es una fecha estimada a partir de los documentos oficiales de su bautizo ya que no existen archivos del Registro Civil por no haber sido de uso general en provincia en esos años o por haber sido destruidos durante los conflictos.

debido a la burocracia, no pudo inscribirse a niveles más avanzados. A su regreso a Aguascalientes se dedicó a dar clases y recitales, compuso obras románticas, escribió para *El Observador* y se reunió en el Jardín de San Marcos con el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde. Por recomendación de Gabrielli, en 1904 se fue a estudiar a Italia con Marco Enrico Bossi quien le propuso componer con un lenguaje moderno y a su vez lo recomendó con Cesare Dall'Olio, alumno de Puccini. Tomó clases con el musicólogo Luigi Torchi y algunas de sus obras fueron editadas por *Boungiovanni*. Partió hacia Berlín para entrar al Conservatorio Stern donde fue estudiante de Martin Krauze, alumno de Liszt; ahí estuvo en contacto con Eugen D'Albert, Ferruccio Busoni y Edwin Fischer; y sus obras fueron parte de las audiciones generales. Cuando sus ahorros se acabaron, regresó a México después de su recital en la *Beethoven Halle* que en su opinión fue su más intensa emoción artística.

En 1912 sus alumnos dieron el primer concierto en México con obras de Debussy, estrenó su *Concierto para piano* dirigido por Carrillo y *Wagner & Levien* le publicó arreglos populares. Un año más tarde conoció a la contralto de origen galo Clementina Maurel con quien se casara más adelante. De estos años son *Balada, Arrulladora y Barcarola Mexicanas*, y canciones como *Estrellita*. A sus 25 años era considerado el músico más importante, pero cometió el error de recibir un salario huertista por el cual fue calumniado y decidió irse a Cuba bajo exilio voluntario en 1915 donde se integró rápidamente y *A. López y J. Giralt* le publicaron obras. Para mejorar su economía dio un recital en el *Aeolian Hall* de Nueva York en 1916 pero no tuvo éxito dada la tensión entre México y Estados Unidos. Al regresar a Cuba se ofreció como soldado mexicano pero su solicitud fue rechazada. En 1917 regresó a México debido a un nombramiento que le otorgó el Conservatorio, dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional donde trabajó con Casals y Rubinstein y se casó con Clementina. Su noble carácter le ayudó a recuperar su prestigio y publicó *Escritos y Composiciones Musicales*, editó la *Revista Musical de México*, trabajó como articulista en *México Moderno* y en *El Universal* hizo reseñas de recitales. Sus obras de esos años son la primera versión de *Chapultepec y Estampas Nocturnas*.

A sus 43 años decidió incorporarse al modernismo y viajó a París para estudiar las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos (pedagógico, folclórico, etc.) y los procedimientos que se siguen para recoger y clasificar los cantos populares. En la *Ecole Normale de Musique* estuvo bajo la dirección de uno de los más grandes pedagogos del s. XX: Paul Dukas<sup>4</sup> y ocasionalmente tomó clases con Nadia Boulanger. Se adentró en la vida artística e intelectual parisina y se reunió con artistas latinoamericanos estrechando amistad con Segovia para quien compuso obras que lo darían a conocer en grandes escenarios de Londres, Berlín, Tokio, Ginebra y Nueva York, entre otros. Fundó la *Gaceta Musical* y terminó la Ópera *Merlín* de Albéniz. Su lenguaje cambió paulatinamente al usar sonoridades modernas opuestas al romanticismo que dejaron obras como *Miniaturas* con las que ganó un concurso de composición en Barcelona en 1928 y con esa nueva perspectiva revisó *Chapultepec* que dirigió en 1929 en los *Festivales Sinfónicos Iberoamericanos* donde fue considerada una de las mejores obras.

Hacia 1930 su salud decayó y sus problemas económicos aumentaron. En 1932 obtuvo la Licenciatura en Composición en París recibiendo sinceros elogios de Dukas: “Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace largo tiempo no pueden ya ser clasificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulo en otorgarle una calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal”. Regresó a México en 1933 y un año más tarde se dio un concierto en París dedicado a su obra con exitosa crítica en *Le Monde*. A pesar del buen recibimiento que tuvo en México, no encontró un trabajo que le diera estabilidad financiera. En esta época dio clases en el Conservatorio y en la Escuela Universitaria de Música; hizo el *Poema Elegíaco*; la música incidental para la inauguración del Palacio de Bellas Artes en donde posteriormente también presentó la *Suite en Estilo Antiguo* dirigida por Ernst Ansermet; la Orquesta Sinfónica de Filadelfia tocó su *segunda versión de Chapultepec* dirigida por Leopold Stokowski en el *Carnegie Hall* en Nueva York; se estrenaron obras como *Ferial* y *Las Cuatro Danzas Mexicanas*;

---

<sup>4</sup> Profesor también de Falla, Ravel y Villa-Lobos, entre otros.

fundó la primera cátedra de folclor en la Escuela Universitaria de Música; dirigió la Academia de Estudios de Folclor del Conservatorio; y fundó la revista *Cultura Musical*.

A su regreso a México, Ponce se despidió de los escenarios con su *Concierto de piano* y posteriormente empezaron los homenajes a su trayectoria. Sin embargo, luchó en la última década de su vida contra la burocracia por la búsqueda de una pensión e incluso por el derecho a ejercer ya que no contaba con un título expedido por la SEP. En 1940, Segovia le propuso hacer una gira por Sudamérica en homenaje a su carrera en donde se le organizarían conciertos, conferencias y prensa. Delicado de salud, Ponce partió en 1941 rumbo a Uruguay, Argentina y Chile. En 1943 Erick Kleiber dirigió algunas de sus obras y Chávez estrenó en Bellas Artes el *Concierto para violín* con Henryk Szeryng. Entre 1944 y 1946 dirigió por última vez debido a su estado de salud. En 1947 J. Yves Limantour dirigió *Ferial* con la Orquesta Filarmónica de Viena; e *Instantáneas Mexicanas*, su última obra sinfónica, se estrenó en el *Festival Ponce* organizado por Chávez. En 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, su último reconocimiento en vida y el primero otorgado a un músico. A pesar de su imposibilidad para salir, Ponce no dejó de componer y al sentir su muerte escribió *Alborada Guadalupana* para voz y órgano. El 24 de abril de 1948 Manuel M. Ponce murió a los 66 años en la Ciudad de México a causa de la uremia que lo aquejaba años atrás. Sus restos se encuentran en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

#### **4.3.1 Ponce como músico mexicano y en las tendencias modernistas**

Manuel M. Ponce coincidió ideológicamente con algunos sucesos que lo rodearon pero no participó activamente en ellos por lo que no se conoce mucho de sus ideas políticas o religiosas. Se formó artísticamente por distintos caminos: El *Ateneo de la Juventud* le atrajo por su alejamiento académico y por la búsqueda del arte libre e informado y su amistad con Herrán, Velarde, G. Martínez, Icaza, M. Campos y Urbina fue decisiva en su primera exploración musical. Por su participación activa con el folclor y su definición de lo mexicano, Ponce en la música, Velarde en la literatura y Herrán en la pintura, son considerados los integrantes de la trilogía artística fundadora del Nacionalismo Artístico Mexicano. Sin contar con un modelo local, hizo el primer trabajo metódico de

investigación folclórica que definió y delimitó el folclor musical nacional que aunque fue poco conocido y valorado por sus colegas, se le consideró el fundador del Nacionalismo Conciente de la Música Mexicana. Aunque creció en una época repudiada por anti-revolucionaria, su tratamiento del lenguaje musical provocó un cambio en la música mexicana y se comenzó una escuela que formaría la primera generación de músicos mexicanos: A. Gomezanda, C. Chávez y T. Mendoza. Seguir lo romántico-nacionalista o lo moderno-nacionalista lo enfrentó a decidir entre seguir al arte público de la nueva generación o seguir en lo introspectivo. A diferencia de sus contemporáneos y de la nueva generación, su particularidad radicó en el vínculo con su pasado.

En su primera renovación de lenguaje, Europa lo enfrentó a su realidad atrasada: un estilo armónico de mediados del s. XIX. En sus inicios conocía del mundo musical la obra de Liszt, Dvorak, Grieg, Sibelius, Kodaly y Bartók, y gracias a su primer viaje conoció la música contemporánea y fue uno de los primeros en difundir en México a Debussy, Falla, Ravel y Schönberg. Algunos opinan que en Paris, durante la década de 1920, inició su etapa más contradictoria. No obstante renovó su estilo compositivo debido al estudio que hizo del contrapunto y la orquestación; a su coincidencia con el desarrollo de diversas escuelas contemporáneas; y al contacto que tuvo con músicos y etnomusicólogos como Salazar, Lavin, Ulpmen, Prunières, Nin, Madariaga, Schaeffner, Pincherele, Casals, Segovia, Falla, Stravinsky, Castelnuovo-Tedesco, Stokovsky, Rubinstein, Brailovski, Ansermet, Kleiber, Antheil, Ravel, Satie, Honneger, Milhaud, Turina, Villa-Lobos, Rodrigo, Carpentier y Schönberg, entre otros. Con ello se creó un estilo distinto más complejo y disonante armónicamente derivado del impresionismo y de otras escuelas post-románticas. A partir de 1925 su obra se caracteriza por dicha práctica armónica moderna.

#### **4.4 La obra de Manuel M. Ponce**

El heredero universal de Ponce fue el pianista Carlos Vázquez, uno de sus alumnos. Vázquez donó en 1998 a la Escuela Nacional de Música (UNAM) el actualmente conocido *Archivo Musical de Manuel M. Ponce* el cual se encuentra en el *Fondo Reservado* de esta institución.

Su obra abarca obras para piano, guitarra, órgano, violín, cello, flauta, clavecín, voz y coro. Escribió música solista, sinfónica, de cámara, religiosa y de escena. Fue pianista como sus antecesores y algunos de sus contemporáneos, y es considerado un gran representante de la composición para piano en América con más de 190 obras. El repertorio de piano y el de canto son los más numerosos. La música de cámara fue escasa pero muy importante en la renovación de su lenguaje. La mayoría de su música orquestal y de guitarra surgió a partir de su estancia en París.

La propuesta de una división global de su obra consiste en 2 etapas: la exploración y la asimilación de estilos en síntesis. En la búsqueda de una explicación sobre el origen y propósito de la diversidad de su obra, sólo lo ecléctico abarca las técnicas que usó y su capacidad de fusionarlas (nacionalismo, romanticismo, modernismo, neoclasicismo, impresionismo, vanguardismo, etc.). En su evolución, influyeron el virtuosismo liztiano y lo debussiano, que evitaron el detalle a través de líneas y texturas amplias; y también el lenguaje europeo, que buscó innovar sin destruir la tonalidad. Cabe destacar que en algunas obras rompió con todo convencionalismo. Su eclecticismo es personal en el canto, la guitarra, el piano, la música de cámara y la música sinfónica. Logró fusionarse con los variados idiomas instrumentales y de conjunto lo cual hace que su estilo se definiera según el medio sonoro: virtuosismo romántico en el piano, lo español en la guitarra, fusión de medio-lenguaje o narrativa-imagen en lo orquestal, y ausencia de narrativa en la música de cámara.

Su eclecticismo hizo que la composición mexicana caminara en 50 años del romanticismo al modernismo con estilo personal igual que la música europea de principios del s. XX. Es importante entender que Ponce no fue el resultado de la evolución de un artista en un país atrasado; gracias a su visión, fue resultado de una obra, más que de una tradición. Así, Ponce siempre estuvo por encima de su vida o circunstancias. Es secundario averiguar si fue romántico, impresionista, neoclásico, nacionalista o universal ya que su obra evolucionó constantemente. En su pensamiento,

Ponce consideró que si una obra emociona no se piensa en técnicas ni en corrientes frente a esa impresión.

#### 4.4.1 La guitarra y Manuel M. Ponce

En la época más relevante de la evolución composicional mexicana, Revueltas no escribió nada para la guitarra, Chávez lo hizo sólo a sugerencia de Segovia y en contraste, Manuel M. Ponce dejó un legado trascendental para ese instrumento.

Aparentemente, le tomó 25 años realizar su catálogo para guitarra (1923 a 1948, año en que murió). La mayor parte de esta obra la creó durante los siete u ocho años que pasó en París (1925-1933). A pesar de no ser su instrumento, es sorprendente la extraordinaria propiedad que mostró en su escritura y la cantidad de obra que produjo; lo que muestra que conoció las posibilidades técnicas y expresivas de la guitarra, exploró sus colores y contrastes llegando incluso al virtuosismo, e innovó con grandes estructuras.<sup>5</sup> Según Alcázar, de 1923 a 1927 Ponce muestra una influencia impresionista, siguiendo con dos años de neoclasicismo, mostrando rasgos románticos posteriormente y diversidad de estilos en una misma obra, y hacia 1932 usó un impresionismo cromático que habla de lo contemporáneo, la influencia española, lo mexicano, etc. De acuerdo con Castellanos, en 1941 hizo un intenso estudio de la música popular española. Las variadas opiniones sobre su catálogo denotan su capacidad de recrear estilos diferentes.

Su catálogo consta de preludios, sonatas, una suite, variaciones, música de cámara, pequeñas piezas y un concierto para guitarra y orquesta. Hay una *Mazurca* escrita a la guitarra y también al piano, y se piensa que algunas canciones fueron originalmente para guitarra y no para piano. La mayoría de sus manuscritos se conservan; sin embargo, de los que poseía Segovia sólo sobreviven algunos ya que el resto se perdió. Es importante señalar que pocos especialistas en la obra total de Ponce han analizado la obra para guitarra en cuanto a su aportación e interacción con el resto de su catálogo; por ejemplo,

---

<sup>5</sup> Según Carlos Vázquez, en los campos del piano, vocal, sinfónico y de cámara también se reflejan sus distintas evoluciones con ideas puras y auténticas. No obstante Ponce es de gran relevancia en el mundo de la guitarra porque, a diferencia del piano, la guitarra no cuenta con numerosos compositores.



Castellanos no se refiere a esta parte de su obra, excepto y muy escasamente, al concierto y la música de cámara. Es hasta ahora que Miranda en su más reciente estudio ha dejado interesantes interrelaciones de su obra, incluida la obra para guitarra. Sin negar el interés de profesionales y estudiantes guitarristas por analizar la obra de Ponce,<sup>6</sup> ningún estudioso de la guitarra se ha enfocado aún a una investigación profunda de su obra. Ponce, sobre una base ecléctica, contemporánea y con un lenguaje personal creó un legado trascendental que generó un gran adelanto técnico en la guitarra. Como Flores Méndez afirmó “mientras haya guitarra habrá Ponce como mientras haya piano habrá Beethoven”.

#### 4.4.1.1 Ponce y Segovia

Andrés Segovia negó el modernismo al considerarlo como un movimiento de “judíos futuristas, dadaístas, expresionistas y demás malos artistas”. Su opinión era muy respetada y en general “aceptada”.<sup>7</sup> Segovia buscó una mayor sonoridad y brillantez y muchos de los cambios que propuso fueron pensados para captar la atención del público rápida y fácilmente. Ponce hizo caso de sus sugerencias la mayoría de las veces; sin embargo, en algunos manuscritos conservó sus ideas propias. Aunque no puede negarse que la mayor parte de su obra guitarrística fue inspirada en Segovia, actualmente se cuestiona la intervención de este último en su repertorio (se piensa que con el tiempo se distorsionó su versión original, que a diferencia de otros compositores, es idiomática y rica musicalmente). Algunos opinan que los manuscritos deben ser analizados ya que pueden contener errores.

La proyección de la guitarra como instrumento de concierto no sólo se debió al apoyo y proyección que Segovia dio al repertorio de compositores como Ponce, sino también a que dichos compositores crearon obras dentro de las nuevas corrientes compositivas. Así, la obra para guitarra de Ponce abrió nuevas puertas sonoras, de desarrollo de estilo y

---

<sup>6</sup> Otero y Alcázar son los guitarristas precursores en la investigación de la historia precisa de la obra guitarrística de Ponce.

<sup>7</sup> De acuerdo con Alcázar, las opiniones de Segovia sólo fueron aceptadas en la primera mitad del s. XX ya que el crecimiento musicológico posterior hizo que las posturas que él defendía ya no fueran válidas.

de escritura, las cuales innovaron el repertorio de la guitarra que era escaso y no llamaba la atención. Panorama del que Ponce estaba consciente cuando conoció a Segovia.

## 4.5 Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta

### 4.5.1 Acerca de su creación

Entre 1939 y 1941 surgieron los primeros conciertos relevantes para guitarra y orquesta de compositores no guitarristas. Aunque no fueron propiamente los primeros ejemplos de conciertos para guitarra y orquesta,<sup>8</sup> marcaron el desarrollo compositivo de tal estructura musical para la guitarra. Los conciertos más relevantes fueron el de M. Castelnuovo-Tedesco (a Segovia): *Concierto en Re mayor* y el *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo (a Sáinz de la Maza).

Hasta cierto punto, estas obras prepararon la creación del *Concierto del Sur* que Ponce dedicó a Segovia.<sup>9</sup> Su proceso de composición abarcó de 9 a 12 años aproximadamente, de acuerdo con las supuestas fechas de inicio, considerando que lo abandonó por alrededor de 8 u 11 años. El 4 de octubre de 1941 Segovia estrenó el *Concierto del Sur* en Montevideo. Según Miranda lo dirigió Lamberto Baldi, pero A. Gilardino, evidencia que fue Ponce quien lo dirigió (lo comprueba el programa de mano). En 1946 fue estrenado por Ignace Strassegger y Segovia en el *Carnegie Hall* de Nueva York con éxito y elogios de la crítica del *New York Times* y del *New York Herald Tribune*. Tales reconocimientos tuvieron gran difusión y varios directores pidieron el concierto a Ponce o a Segovia. En México, donde provocó gran expectación desde su estreno en Sudamérica, se estrenó por Segovia y E. Kleiber en Bellas Artes en 1944 o en 1946 según Otero y Miranda, respectivamente.

De su proceso creativo, desafortunadamente sólo se conservan algunas cartas que Segovia escribió a Ponce, pero las que Ponce le escribió a Segovia no sobrevivieron. Las investigaciones de Alcázar y de Otero, principalmente, son las que dan testimonio a cerca

---

<sup>8</sup> El primer concierto del s. XX del que se tiene noticia pertenece al compositor y guitarrista mexicano Rafael Gómez Adame.

<sup>9</sup> A quien también le dedicaron el *Concierto* de Villa-Lobos (1951) y la *Fantasia para un Gentilhombre* de Rodrigo (1955).

del origen y desarrollo composicional de esta obra con base en dicha correspondencia. Lo relevante de tal información son los cambios que Segovia fue sugiriendo a Ponce, los cuales se refieren a la intención que tuvo en mente cuando le pidió este concierto.

Según Otero, a finales de 1929, Ponce inició el concierto. Alcázar menciona que fue en 1932 cuando lo inició con el II movimiento. Posterior a estos datos sólo existen recordatorios para que lo acabe, pero Ponce no lo continuó. Alrededor de 1937, Ponce tuvo un distanciamiento con Segovia que duraría algunos años. En 1940 Segovia tocó en México el concierto de Castelnuovo-Tedesco y Ponce decidió entonces continuar el suyo a pesar de su débil salud. En octubre del mismo año le envió a Segovia, quien residía en Montevideo, parte del primer movimiento; y según las cartas sobrevivientes, Segovia comenzó a sugerir cambios para ganar más brillantez como por ejemplo reemplazó por rasgueos las notas que se repiten y que acompañan el segundo tema usando los mismos acordes y sugirió cambios a la cadencia. Más adelante pidió a Ponce una cadencia brillante para el tercer movimiento y le afirmó que los cambios en el segundo movimiento habían funcionado (modificación de los arpeggios con extensión al episodio siguiente y la parte nueva animó la entrada al segundo tema). El 20 de enero de 1941 Ponce terminó el concierto.

#### **4.5.2 Acerca del manuscrito**

Actualmente en el Conservatorio Nacional de Música y en el *Archivo Musical de Manuel M. Ponce* (ENM-UNAM) se encuentran fotocopias del manuscrito original. El Archivo de la ENM posee el *Concierto (borrador)*, el cual es una fotocopia autografiada, y el *Concierto del Sur: (partituras y partes instrumentales)*, el cual es una fotocopia del manuscrito.<sup>10</sup> Según Alcázar, el manuscrito original está extraviado y sólo queda esta fotocopia, de origen desconocido, que encontró a mediados de la década de 1970 en el Conservatorio Nacional de Música. El borrador contiene la parte de guitarra y la reducción al piano de la orquesta. Del documento que contiene las partes instrumentales no se sabe si verdaderamente existió Teodosio Pérez Venegas quien parece haber escrito

---

<sup>10</sup> El borrador tiene la clasificación No. 08612395 y las partes instrumentales están clasificadas como No. 08612407.

las secciones de alientos y de percusiones en 1971. El mismo Archivo posee también dos ediciones de *Peer Internacional*: la de 1962 presenta la parte de guitarra y la orquestal; y la de 1970 incluye la parte solista y su reducción orquestal al piano. En el año 2000, Alcázar publicó por primera vez la parte solista de la fotocopia y afirmó que Segovia lo publicó en *Peer International* en 1970 como *Concierto del Sur*; sin embargo, el borrador no tiene tal nombre. Dicha edición contiene sugerencias de Segovia no existentes en la fotocopia.<sup>11</sup> Según P. Mello, el manuscrito original de este concierto fue hallado y subastado en Londres en el 2001 y, hasta el momento, no se ha podido saber en dónde se encuentra y quién lo posee.

## 4.6 Análisis del Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta

### 4.6.1 Generalidades

La palabra concierto proviene del latín *concertare* que significa contender o trabajar unidamente con alguien, o *concerere* que significa unir. El concierto es una composición instrumental para solista(s) y orquesta. Los primeros aparecieron en el s. XVIII estimulando la técnica y el diseño instrumental, el sonido orquestal y fue el primer género instrumental que ejerció una fuerte influencia en la música vocal. Mozart evolucionó el diseño formal de los movimientos y puso a la orquesta como parte de un diálogo con el solista como antagonista y co-protagonista. En el s. XIX la experimentación en el papel del solista dio paso a que se usaran instrumentos dentro de la orquesta como solistas secundarios. En el s. XX muchos conciertos se hicieron por petición del ejecutante más que por idea del compositor surgiendo obras de gran dificultad y carácter.

El concierto es una obra de grandes dimensiones en donde el solista, como protagonista, muestra su virtuosismo y musicalidad. Éste y la orquesta deben mantener un contraste y el solista debe mostrar igualdad o superioridad frente a la orquesta. Tiene generalmente tres movimientos donde el primero está en forma sonata. En dicho movimiento, el solista y la orquesta se alternan la presentación de temas y los puentes se amplían. La cadencia es generalmente un solo libre y virtuoso sobre temas y diseños ya oídos. Generalmente

---

<sup>11</sup> Aclara que las modificaciones que presenta la edición de *Peer* en cuanto a cambios de tésitura, inclusión de notas, acordes o rasgueos, no las tomó en cuenta en su publicación.

aparece cerca del final de la re-exposición. Algunas veces se presentan cadencias menos elaboradas en otros movimientos. El segundo movimiento puede tener forma sonata u otra estructura y el tercer movimiento usualmente es un rondó o una forma sonata de carácter ligero y brillante. Por lo general, el primer y tercer movimiento están en el mismo tono y el segundo en uno afín.

#### 4.6.2 Análisis

En el *Concierto del Sur* la orquesta fue reducida para fusionar y equilibrar sonoridades: una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, un corno, timbales, un pandero y un quinteto de cuerdas integran el ensamble. Con esto, Ponce resolvió el gran problema de balance y equilibrio que un concierto para guitarra y orquesta representa. La pequeña sonoridad de la guitarra y la densidad orquestal de más resonancia y fuerza fue igualada a través de un diálogo continuo y sereno entre ambas partes. Los movimientos que integran este concierto son 3 y cuentan con las estructuras típicas de la forma concierto.

##### 4.6.2.1 I Movimiento: Allegro Moderato

Este primer movimiento<sup>12</sup> es una forma sonata típica la cual incluye una *cadenza*. Se le ha adjudicado que alude a las melodías y ritmos de la región de Andalucía en España. Desde su inicio crea tal atmósfera española sin hacerlo con efusión. La lírica de la guitarra esta presente a la par del desarrollo armónico el cual marca el carácter de sus melodías. Esto es característico de las últimas obras de Ponce (ver Tabla 4.1).

---

<sup>12</sup> Según Alcázar la fotocopia en este primer movimiento muestra el título *Allegro Moderato ed espressivo*.

Tabla 4.1 I Movimiento: *Allegro moderato*

Forma sonata	Exposición		Desarrollo		Reexposición			Cadenza	Coda		
<b>3/4</b> Compases:	1-88		89-183		183-303			303-391	392-440		
	1-65	66-88	89-126	127-183	183-257	257-288	287-303		392-416	417-426	Codetta: 427-440
Indicaciones del tempo	<i>(poco rall.)</i> A tempo ↓ A tempo		<i>Poco più mosso</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>(poco rall.)</i> A tempo ↓ A tempo		<i>Un poco più mosso</i>	<i>Poco più mosso</i> ↓ <i>Più mosso</i>			
Presentación del material temático	Tema A: (oboe)	Tema B: (guitarra)	Guitarra	Orquesta	Diálogo: orq. y guit.	Tema A: (guitarra)	Orquesta		Guit.	Orq. y guit.	Guit.
							Tema B	Puente: A (stretto)	Rasgueo	Tres inicios de Tema A	No maneja material temático definido
Desarrollo Armónico	<sup>a</sup> { frigio; f, f#, G#, g# } <sub>a</sub>	E (V/A), G (V/c), C	E, si frigio	E, A, sol# frigio	F, A, a	<sup>a</sup> { frigio; f, f#, dórico; C#, c#, d, a, E, g#, f# }	A		---	A ↓ V <sup>-5</sup> → A	

El oboe expone el Tema A cuya primera parte es sólo un esqueleto rítmico melódico que la segunda parte del mismo tema ornamentará. De dicho tema se hacen varias presentaciones y desarrollos que conducen al Tema B que será iniciado por la guitarra. Es importante destacar que los motivos rítmicos que ambos temas presentan, son los que conducirán al resto de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de todo el primer movimiento:

Tema A: orquesta



Tema B: guitarra



La presentación de la guitarra se inicia con unos rasgueos en los cuales se presenta por primera vez la armonía por cuartas a través del siguiente acorde el cual es abierto para la guitarra. Éste provoca un efecto sonoro policordal debido al sol# contra el sol natural:



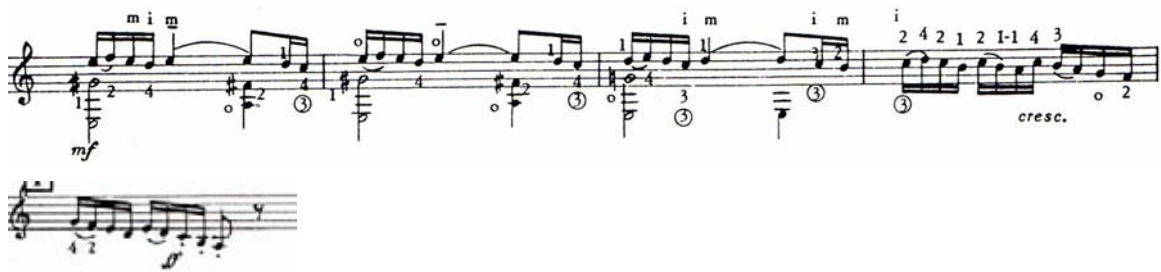
Un atractivo motivo rítmico melódico presentado primero por la orquesta e inmediatamente después imitado por la guitarra, hace parecer que tiene una función relevante y por lo tanto temática. No obstante, a lo largo de todo el movimiento no se

vuelve a presentar dicho motivo hasta la reexposición. Su relevancia rítmica es sumamente importante en el desarrollo de todo este primer movimiento:

Orquesta:



Guitarra:



Una variación proveniente del motivo anterior es presentada por la guitarra. Tal variación da paso al Tema A en la guitarra el cual se encuentra fragmentado:

Variación:



Tema A:





Después de la presentación del Tema B, el cual fue primeramente presentado por la guitarra acompañada de un ostinato ejecutado por el cello, la orquesta ejecuta dicho tema. Posterior a esa presentación, mediante el contraste de carácter, la guitarra varía dicho tema. El final de tal variación indica el inicio del Desarrollo:

Tema B variado:



Desarrollo:



El Desarrollo, dividido en dos secciones, presenta principalmente, diálogos entre la orquesta y la guitarra en cuanto a la presentación temática la cual puede estar completa, fragmentada o variada. Incluso, sólo la presentación de los modelos rítmicos es suficiente para hacernos recordar a los temas. No sólo en esta sección, sino en todo este primer movimiento, el Tema A predomina sobre el Tema B.

La Reexposición es iniciada por la guitarra y se indica por un “Poco rall, A tempo”. A la presentación del Tema A le sigue, también en la guitarra, el motivo rítmico melódico ya mencionado. La primera presentación del Tema B ahora será hecha por la orquesta. Inmediatamente después, la guitarra presentará varias veces seguidas dicho tema. Posterior a esto, la primera frase del Tema A es presentada en stretti los cuales imprimen a esos compases, un carácter ansioso y una atmósfera tensa a través de recursos como: un tempo “Animando”, figuras rítmicas en tresillos y un crescendo orquestal:





Tal crecimiento antecede a la Cadenza que ha sido definida como una improvisación gitana. Más que efusiva, incluso llega a ser violenta en su entrada y al crear sus atmósferas se vislumbra la fusión de estilos del lenguaje composicional de Ponce. Motívicamente no ofrece nada, es un juego experimental. La Tabla 4.2 muestra su estructura.

Los acordes con los que se inicia la Cadenza, están basados en la interválica por cuartas de los acordes iniciales ejecutados por la guitarra al comienzo de este movimiento:



Tabla 4.2 *Cadenza*

<b>Lenguaje guitarrístico</b>	<b>P. material temático</b>	<b>Figuras rítmicas</b>	<b>Tempo</b>	<b>Compases</b>
Rasgueos <i>ff</i> seguidos de largos arpeggios que dan paso a una escala descendente. Ésta da inicio a la presentación temática	A El Tema se presenta solo y completo en la voz del bajo	Tresillos y ritmo del Tema A	---	303- 317
Arpeggios continuos cuya armonía va cambiando lo cual le imprime cierta textura polifónica	Var. de B Se mueve por cuartas paralelas de lo grave a lo agudo	Subdivisión ternaria y binaria simultanea	---	318-333
Acordes plaqué alternados con un pedal de mi (cuerda 6 al aire)	Línea melódica acompañada de acordes. Todo el conjunto posee un carácter libre e improvisado	Octavos	<i>Più mosso</i>	334-352
Uso del pedal en mi (cuerda 6 al aire) y uso de armónicos artificiales	B: El Tema es fragmentado y se presenta en la voz intermedia A: Tema presentado a solo	Octavos	<i>Calmo</i>	353-359
Progresión melódica que desciende y que da paso a arpeggios que ascienden los cuales culminan con una escala que desciende	B: El Tema se presenta en la voz del tenor. Se le contrastas con rasgueos	Octavos	<i>A tempo</i>	360-369
Pedal en mi (cuerda 6 al aire); y rasgueos alternados con los ligados de una línea melódica	Tresillos que finalizan en octavos	Tresillos y dieciseisavos	<i>Allegro</i> 4/4	370-379

En esta Cadena, se aluden intercaladamente los temas A y B entre pasajes virtuosos e idiomáticos para la guitarra. La mayoría de dichos pasajes reflejan ó las sutilezas melódico-armónicas de Ponce ó el virtuosismo demandante de mucha precisión que Segovia le requirió para su ejecución. Por ejemplo, en el *piu mosso* Ponce usó la sonoridad natural de la guitarra, y contrastantemente, en el *calmo* hay rápidos cambios de centros tonales característicos de la armonía impresionista. A continuación se presentan fragmentos representativos de esto:

The image displays a musical score for guitar, consisting of several staves of music. The first staff shows a melodic line with various fingerings and accents. The second and third staves feature complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with numerous fingerings indicated. The fourth staff continues with similar rhythmic complexity. The fifth staff is a section titled "Calmo" (Calm), marked with a fermata and a tempo change to  $\text{♩} = 80$ . It features a more melodic and harmonic passage with chromaticism and rapid tonal changes, as indicated by the chord symbols  $\text{♯VI}$ ,  $\text{C II}$ , and  $\text{♭V}$ . The final staff shows a continuation of the melodic and harmonic material from the "Calmo" section.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff shows a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and breath marks (circled numbers). The second and third staves continue the melodic line with similar fingering and breath marks, including 'C III' and 'C V' markings. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with triplets and other rhythmic markings, including 'RASG.' and '3'.

Ya finalizada la Cadenza, la entrada de la orquesta y de la guitarra es igual a sus entradas al comienzo de este movimiento: igual esquema rítmico usado en su primer diálogo:

The image shows a musical score with three systems. The first system consists of two staves: the top staff has a melodic line with a 'pp' dynamic marking, and the bottom staff has a rhythmic accompaniment. The second system consists of two staves: the top staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking, and the bottom staff has a rhythmic accompaniment. The third system consists of two staves: the top staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking, and the bottom staff has a rhythmic accompaniment.

En la Coda la guitarra presenta tres veces consecutivas la cabeza del Tema A. Esto acelera el ritmo. Al llegar al clímax, da la contrastante impresión de desaceleración mediante el cambio de valores rítmicos tanto de la orquesta como de la guitarra los cuales se hacen más largos. Esto provoca un estado de calma:

Musical score for guitar and piano, measures 33-36. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 1. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and chords in the left hand, with a 'pp' dynamic marking.

Después de esa corta tranquilidad, la textura rítmica cambia (rasgueos en la guitarra) y toma un nuevo impulso que da a este primer movimiento un final muy vigoroso:

Musical score for guitar and piano, measures 37-40. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 2, 3, 2, 1. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and chords in the left hand, with a 'C V' dynamic marking.



#### 4.6.2.2 II Movimiento: Andante

El segundo movimiento está hecho en 3 secciones las cuales, según algunos, aluden al ambiente árabe y nostálgico de Granada. Se piensa también que incluye rasgos de la canción romántica mexicanista. Este movimiento es más melódico pero no un melódico que exprese algún sentimiento, sino más bien pasea sobre distintos ambientes los cuales son producto del color instrumental derivado del impresionismo: es un diálogo entre la guitarra y otros lenguajes instrumentales. En dichos diálogos el color armónico es modal. La Tabla 4.3 muestra la estructura del II movimiento.

Todo este movimiento exhibe en un ostinato una célula rítmico-melódica la cual casi siempre es presentada por la orquesta en los registros graves. Esta célula es presentada, a solo y desde el inicio, mediante unos pizzicati tocados por el cello y el contrabajo. Asimismo, de la célula iniciada por la guitarra, se deriva gran parte del material rítmico posterior, el cual sino se presenta idéntico, por lo menos conlleva el movimiento:



El primer motivo melódico de la guitarra es desarrollado por la orquesta a manera de stretto:



Tabla 4.3 II Movimiento: *Andante*

Forma ternaria	Sección A			Sección B			Sección A			
<b>3/4</b>	1-24			25-98			99-121			
	1-7	8-16	16-24	25-32	33-60 ↓ 60-74	75-86 ↓ 87-98	99-104	105-111	112-121	
<b>Compases</b>	Ostinato rítmico (orquesta)									
<b>Características del material rítmico-melódico</b>	----						<i>Animando</i> <i>Più</i> <i>Calmo</i> <i>Poco Più</i>	<i>Tempo 1</i>		
	Célula rítmico-melódica (guitarra)	Motivo melódico (guitarra) ↓ desarrollo (orquesta)	2 Células melódicas (guitarra) ↓ desarrollo (orquesta)	Arpegios en seisillos (guitarra); acordes rítmicos (orquesta); célula melódica (flauta)	Sección tipo improvisatoria (guitarra) ↓ modelo rítmico (orquesta) y Tema A (guitarra y flauta) ↓ Puente (guitarra)	Melodía y acordes en octavos (guitarra) ↓ imitación orquestal	Célula rítmico-melódica (guitarra)	Motivo melódico (guitarra)	Célula melódica (flauta) ↓ ostinato alternado (guit. y orquesta)	
	Re frigio			G y C con 4tas. aum.; Sol y Do frigios	La frigio → H ↓ Tema A: g → fa frigio	Armonía cromática: D (guitarra) ↓ Gb (orquesta)	Re frigio			



De las dos células que presenta la guitarra en los compases 16 al 24, la segunda presenta un bordado inicial el cual desarrollará la orquesta con una ligera variación rítmica. A partir de aquí, incluso en la sección B, el recurso de la ornamentación estará presente en el desarrollo temático tanto de la guitarra como de la orquesta:

Musical score for guitar and piano, measures 36-40. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The guitar part begins with a melodic line in measure 36, marked with a dynamic of *mp* and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a breath mark. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes performance instructions such as *C II* and *C II* with a fermata, and various fingering and articulation markings.

La segunda parte de la Sección B tiene un carácter improvisado y puede subdividirse en dos partes en las que se presenta y se desarrolla ininterrumpidamente un material temático cantable. Después de eso, la orquesta desarrolla armónicamente una célula rítmica que quedará en segundo plano ante la presentación del Tema A del primer movimiento:

Musical score for guitar and piano, measures 41-45. The score continues the material from the previous section. The guitar part features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The piano accompaniment includes a triplet in measure 42 and a dynamic marking of *p*. The score includes performance instructions such as *C II* and *C II* with a fermata, and various fingering and articulation markings.

Tema A:



The image shows a musical score for 'Tema A'. It consists of a guitar part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The guitar part features a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-4 and circles. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

La última parte de la Sección B nuevamente es presentada por la guitarra la cual desarrolla armónicamente una expresiva línea melódica. Esta parte posee una escritura contrapuntística; y una armonía gradualmente más cromática y disonante. La orquesta imita este fragmento:



The image shows a musical score for the guitar part of the second section. It consists of two staves. The top staff is the guitar part, featuring a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-4 and circles. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

La segunda Sección A, es idéntica a la primera. Después de un ligero y corto final del motivo que presenta esta sección, se inicia una Codetta en la que se alternan la guitarra y la orquesta, la presentación del ostinato inicial el cual, poco a poco, se desvanece hasta el silencio:



The image shows a musical score for the second section. It consists of a guitar part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The guitar part features a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-4 and circles. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes markings for 'Harm.' and '12'.



#### 4.6.2.3 III Movimiento: Allegro Moderato e Festivo

Este movimiento está construido sobre la estructura de un rondó. Se le confiere la alegría sevillana y el uso de ritmos de diversas danzas españolas. Aquí, Ponce combinó el vigor y el canto con un movimiento que tiende a la aceleración. Presenta grandes contrastes armónicos y temáticos los cuales están llenos de brillo instrumental. La presentación de un material con carácter popular hacia el final del movimiento, le imprime ese otro sello que definió a Ponce hasta su muerte: el nacionalismo. Su textura es básicamente acordal lo cual le irradia fuerza para cerrar el concierto. Es un final sumamente chispeante y lleno de color (ver Tabla 4.4).

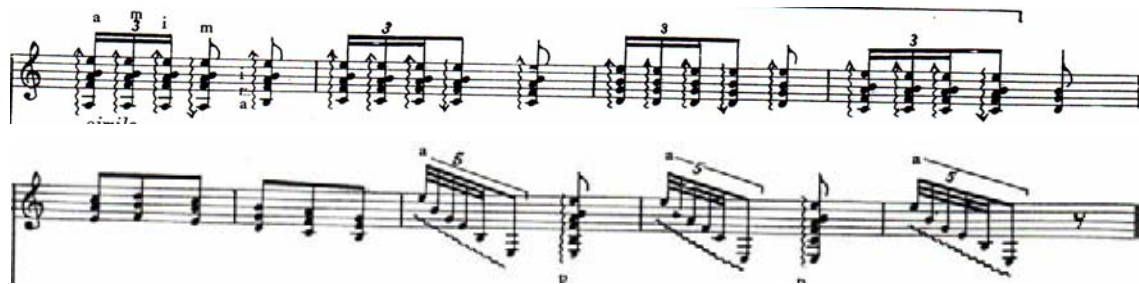
Tabla 4.4 III Movimiento: *Allegro Moderato e Festivo*

Rondó	A	B	A	C	A	D	C	A	C	Coda		
<b>3/8</b> Compases	1-56	57-149	150-173	174-191 192-227	228-271	272-306	306-331 331-347	347-362	363-375 375-384	385-419	419-459	
<b>Ritmo</b>	Tresillos articulados en staccato											
<b>Tempo/ articulación</b>	----	<i>A tempo</i> (síncopas)	----	Staccato y legato	<i>A tempo</i> (legato)	bordados en diecisesavos	legato y staccato ↓ bordados	----	<i>Più lento</i>	----		
<b>P. material temático</b>	Estribillo: Orquesta → guitarra → orquesta Desarrollo del Estribillo (guitarra) ↓ A (orquesta) ↓ desarrollo acordal (guit. y orq.)	Estribillo: Orquesta	Variación del Estribillo (orquesta) Pasaje mel. sin carácter temático (Guitarra)	Estribillo desarrollado melódicamente (guitarra) ↓ presentación corta (orquesta)	Pasaje de carácter improvisado (guitarra y orquesta)	Desarrollo del Estribillo: Orquesta → guitarra	Puente: Desarrollo con base en stretti de A (orquesta)	Estribillo: Orquesta → guitarra	Pasaje armónico sin carácter temático (guitarra)	Estribillo: orquesta	Variación del Estribillo (orquesta)	Desarrollo acelerado del motivo rítmico inicial del Estribillo. Sin gran carácter melódico (orq. y guit.)
<b>Desarrollo armónico</b>	a, e ↓ H	Mi frigio	c#	f#	σ ↓ la frigio	h, a, g, d	h, g, G	F	A	Db	A ↓ e	e ↓ A

Este movimiento es iniciado simultáneamente por la flauta y el primer violín los cuales presentan de manera inmediata al *Estribillo* del rondó. Los rasgos rítmicos, melódicos y de articulación del *Estribillo* definen por completo a todo este movimiento:



Antes de que la guitarra presente al *Estribillo* como afirmación de su llegada, ejecuta unos rasgueos<sup>12</sup> y unos arpeggios a manera de introducción:



De mayor relevancia temática es la Sección C la cual, aunque sea parecida al *Estribillo*, su carácter es más melódico lo cual la distingue de lo rítmico del *Estribillo*:



El primer pasaje melódico que no posee rasgos temáticos presenta también una acentuación y articulación distintas a lo anterior:



---

<sup>12</sup> En las entradas de los tres movimientos de este Concierto, si bien no se requiere el rasgueo en todos ellos, la presencia armónica del instrumento, a través de acordes, le imprime mayor presencia.



El largo desarrollo del Estribillo (C) que es en carácter la sección más melódica de este movimiento, es presentado por la guitarra la cual es acompañada por la orquesta mediante el recurso rítmico usado en el ejemplo anterior:

The image shows a musical score for guitar and orchestra. The top staff is for guitar, starting with a 'V' symbol and 'a tempo' marking. It features a melodic line with fingerings (4, 2, 4, 4, 1) and dynamics (f). The bottom staff is for orchestra, starting with a 'p' dynamic and showing a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

El pasaje de carácter improvisado (D), que a su vez contrasta con los pasajes que lo delimitan, hace referencia a la *Cadenza* y al segundo movimiento (la guitarra y la orquesta respectivamente). El *Più lento* (última sección A) presenta las mismas características:

D:

The image shows a musical score for guitar and orchestra. The top staff is for guitar, showing a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is for orchestra, showing a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

*Più lento*:

The image shows a musical score for guitar and orchestra. The top staff is for guitar, showing a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is for orchestra, showing a rhythmic accompaniment with slurs and accents, including a 'mf' dynamic marking.

En el penúltimo C se presenta el primer clímax melódico de este movimiento. Dicho clímax es apoyado por la orquesta a través de unos stretti de dicho material temático y de una textura armónica cada vez más densa:

Penúltima Sección C:

The image displays two staves of musical notation for the penultimate section C. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the first staff.

Stretti:

The image displays two staves of musical notation for the Stretti section. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is characterized by rapid, repetitive rhythmic patterns, typical of a stretti section. There are many slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the first staff.

En el último Estribillo (A) pasa algo similar a lo antepuesto: la orquesta presenta, la guitarra imita y nuevamente la orquesta se presenta con mucho más tensión armónica. Esta última presentación resalta aún más debido a que sucede al *Più lento* ejemplificado anteriormente:



Después de tal aumento de tensión y mediante un tutti, la última presentación de la Sección C la lleva la orquesta mientras la guitarra la acompaña con rasgueos. La orquesta presenta el material temático que la guitarra desarrolló en la anterior Sección C:





La Coda es un desarrollo basado en la cabeza del Estribillo. Tal desarrollo es armónico y acordal tanto para la orquesta como para la guitarra. El uso de la tonalidad de La mayor, sumado a todo lo anterior, cierra de manera brillante este Concierto:

Measures 141-146. The guitar part features a melodic line with various fingerings (5 3 1, 5 2 1, 4 2 1) and a trill in measure 146. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Measures 147-152. The guitar part continues with complex chordal textures and fingerings (5 3 1, 4 2 1). The piano accompaniment includes trills in the left hand and chords in the right hand.

Measures 153-158. The guitar part features a section labeled "RASGUEO" (strumming) with a series of chords. The piano accompaniment includes a forte (f) dynamic marking and a melodic line in the right hand.

\* RASG. :  $\begin{matrix} \text{a m i p} & \text{a m i p} & \text{a m i p} \\ \uparrow \uparrow \uparrow \flat & \uparrow \uparrow \uparrow \flat & \uparrow \uparrow \uparrow \flat \end{matrix}$

## 4.7 Conclusiones

Ponce consideró a la guitarra como un instrumento genuinamente español por lo que adoptó rasgos de la música española (lo andaluz, el zapateo, el cante jondo, etc.) para sus composiciones en este instrumento. De hecho, a partir de 1932 su catálogo muestra una fusión del folclor español con un impresionismo cromático.

El *Concierto del Sur* presenta, en cuanto a recursos guitarrísticos, el uso de virtuosos rasgueos, arpegios y escalas que se mueven en inflexiones hacia el modo frigio o el modo menor, los cuales son típicos del folclor musical español. Se le objetó a Ponce el estilo español no nacionalista de esta obra; sin embargo, según A. Salazar, el conocimiento auténtico del folklore le permitió expresar el lenguaje de distintas regiones. En esos años el lenguaje musical español era sin duda alguna, el lenguaje principal de la guitarra. Por ello Ponce desarrolló su técnica composicional guitarrística, a su vez por la influencia segoviana, en dicho lenguaje.

La revolución musical iniciada por Debussy provocó un cambio en el manejo de la armonía. La música se convirtió en el arte del sonido y se buscó el placer de disfrutar el momento. En vez de expresar profundamente una emoción o contar una historia, se buscó evocar un modo, sentimiento, atmósfera o escena<sup>13</sup> a través de la sugestión, connotación e ideas indirectas creando imágenes musicales a través de motivos, armonías, escalas exóticas, timbres instrumentales, todo yuxtapuesto. Dichas imágenes no necesitaban desarrollarse, sólo se presentaban desde diferentes perspectivas. El timbre instrumental era intrínseco al contenido musical más que una simple coloración y se desafiaron las relaciones tonales entre acordes dándoles cierta independencia. Entre los compositores influenciados por Debussy se encuentran músicos que se enfocaron a sus tradiciones nacionalistas que vieron un nuevo camino a seguir en la interrelación de tradición-innovación e identidad nacional.

---

<sup>13</sup> Como en la poesía simbolista, la sintaxis se interrumpe ya que la atención es dirigida hacia imágenes individuales que llevan la estructura y significado de la obra.

El estilo de la obra lleva a Salazar a cuestionar si “¿es ilusorio encontrar en la atmósfera sutil del Concierto [...] cierta aura impresionista? Si no en lo estricto de las técnicas, en el modo de inspiración”. Sabiendo que Ponce se ejercitó en varias corrientes musicales modernas y que de cuya asimilación de estilos surgió una síntesis que enriqueció su estilo personal lo que definió sus composiciones creadas después de 1925, pueden identificarse rasgos impresionistas en este concierto: rápidos cambios de centro tonal, juego de giros modales que le dieron mayor complejidad al color armónico y el uso del contrapunto, entre otros. Aunado a lo anterior, la concepción armónica basada en cuartas fue un rasgo compositivo idiomático para la guitarra presente en este concierto.<sup>14</sup> Miranda coloca a este concierto dentro de su eclecticismo debido a la facilidad y capacidad de Ponce para escribir en otros estilos y específicamente en la guitarra logró *evocar* lo español.

#### **4.8 Aportación personal**

La catalogación que se le dio a la guitarra a inicios del s. XX, como instrumento genuinamente español, fue decisiva en la creación de varios conciertos para guitarra y orquesta. No obstante, este instrumento siguió enfrentando la dificultad relacionada con su poca sonoridad. Así surgió el reto no sólo de equilibrarla en un conjunto orquestal, sino de lograr expresar una idea musical considerando sus capacidades sonoras y expresivas. Cabe recordar que las propuestas que anteceden al *Concierto del Sur* son el *Concierto en Re mayor* de M. Castelnuovo-Tedesco y el *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo, ambos de corte español. El primero se enfocó al tratamiento melódico de carácter “programático”, el cual casi siempre es presentado por la orquesta mientras la guitarra se desenvuelve en varias ocasiones como acompañamiento.<sup>15</sup> Su orquestación esta llena de atractivos desarrollos melódicos lo cual hace que la obra posea un lenguaje musical amable; no obstante, la escritura no logra un equilibrio entre la guitarra y la orquesta ni las entrelaza más allá de un diálogo. Por su parte, el Concierto de Aranjuez se

---

<sup>14</sup> Esto se debe a la afinación por cuartas que presenta la guitarra.

<sup>15</sup> Es importante aclarar que tal desarrollo melódico no implica que no se hayan demostrado las posibilidades líricas de la guitarra.

distingue por el ininterrumpido desarrollo virtuosístico de la guitarra. Posee un material temático más intrincado incluso contrapuntístico donde los elementos musicales empiezan a expresarse de una manera más compleja. Su desarrollo armónico tiene un enfoque totalmente expresivo hacia determinadas emociones. A pesar de contar con una escritura más entrelazada, aunque la guitarra se desarrolla magistralmente en su idioma, es en ocasiones opacada por la orquesta cuya dotación y proyección sonora son bastante amplias.

El equilibrio sonoro y musical fue una preocupación que Ponce trató de resolver en el *Concierto de Sur* mediante: ritmos danzables que contrastan con valores largos y ritmos adornados; melodías expresivas que no se refieren a sentimientos sino a alusiones que van de ejemplos simples y de carácter popular o incluso románticos, a figuraciones melódicas que aluden al canto improvisado ó al canto melismático español; una base armónica que insinúa atmósferas, colores y texturas intrincadas, que algunas veces resuelve y en otras decide contrastar drásticamente; y el carácter español que va de la simple alusión, al vigor y lo festivo pasando por lo melancólico. Con lo anterior logró que la lírica de la guitarra luciera incluso por encima del logrado equilibrio entre la orquesta y la guitarra como unidad. La influencia segoviana se vislumbra claramente en la efusiva y caprichosa *Cadenza*, sección equilibrada musicalmente para el idioma del instrumento. En cuanto a texturas, la orquesta es un poco repetitiva y algunas veces escasa lo que Ponce argumentó armónica, rítmica o melódicamente en su búsqueda de expresividad. Es evidente la reducción de la orquesta; sin embargo, las sutilezas en el manejo de los recursos idiomáticos de cada sección, cubren la “ausencia” instrumental y apoyan la sonoridad de la guitarra.

Los recursos utilizados para lograr el, poco frecuente, equilibrio musical y sonoro de este concierto obedecen a: el conocimiento del lenguaje guitarrístico con el que pudo explotar el virtuosismo y expresividad del instrumento; al balance de una variada textura orquestal gracias a la influencia de Dukas; la experiencia de Segovia frente a una orquesta lo cual explica los cambios que sugirió a Ponce a favor de la guitarra; sus estudios en París, lo que le permitió componer dentro de nuevos estilos; y a la cualidad que tuvo de poder

fusionarse con cualquier lenguaje. De acuerdo con Carlos Chávez, este concierto consagró universalmente a Ponce.

Esta aportación esta dirigida a destacar el equilibrio orquesta-guitarra que manejó Manuel M. Ponce en el *Concierto del Sur*, el cual fue: sonoramente logrado en comparación a los conciertos que lo anteceden; guitarrísticamente logrado mediante virtuosismo y emotividad forjados en su lenguaje personal; y sobre todo, armónicamente logrado al innovar en el tratamiento del conjunto guitarra-orquesta el cual dejó un importante legado estético que abrió nuevos caminos compositivos para este instrumento.

## **4.9 Arte en Inglaterra**

### **4.9.1 Panorama histórico**

Iniciado el s. XX, Inglaterra y su imperio abarcaban el 20% del territorio mundial. Sin embargo, el surgimiento de una conciencia nacional desencadenó el desmoronamiento progresivo del imperio debido a las enormes diferencias sociales que se vivían. Por otro lado, la difícil adaptación de la industria tradicional a las necesidades de la competencia internacional provocó una crisis. El movimiento *Garden City*, que influenció a toda Europa, buscó resolver la sobrepoblación, la contaminación y las malas condiciones de vida de la ciudad moderna e industrial.

Adicional a sus problemas internos, Inglaterra estuvo marcada por las guerras mundiales. Después de la Primera Guerra, desarrolló un excesivo nacionalismo y aumentó la agitación social debido al triunfo de la Revolución Rusa. A pesar de los triunfos del Partido Laborista, el Partido Conservador protagonizó un gobierno proteccionista y austero que estabilizó la moneda, limitó las libertades sindicales, restableció la confianza empresarial e inició un periodo próspero. Sin embargo, la agitación social continuaba extendiéndose con el surgimiento de la Unión Británica de Fascistas, en 1932, la cual buscaba implementar un programa basado en el modelo fascista italiano. A mediados de la década de 1930, el rearme, militarismo, nacionalismo colonial y la agitación obrera hicieron que la democracia parlamentaria no fuera estable.

En la Segunda Guerra, Inglaterra luchó contra Alemania y Japón. En 1942 se unió a Estados Unidos para desarrollar el primer programa para computadora que descifraba códigos. Durante la posguerra, además de su participación en las negociaciones de paz europeas en la Conferencia de Yalta en 1945, Inglaterra fue sede de la primera asamblea de la ONU y creó nuevos pueblos que albergaron a los desplazados. En los 60s sus colonias lucharon para obtener su independencia, se prohibió la discriminación de razas y se creó el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en la Universidad de Birmingham, pionera en tal acercamiento artístico.

#### 4.9.1.1 Arte

Al iniciarse el s. XX, aunque algo aislada de las tendencias modernistas, Inglaterra estuvo influenciada por los movimientos continentales predominantes a la par de su estilo opulento y elegante. Previo a la Primera Guerra surgieron agrupaciones modernas como la Sociedad de Arte Contemporáneo, *London Group* y *Bloomsbury*. En 1914, este último y el *Camden Town* establecieron el modernismo en Inglaterra mientras surgía el primer movimiento abstracto inglés llamado vorticism, el cual proclamó la idea de que el vórtice es el elemento dinámico que modernizaría a la tradicional sociedad inglesa semejando un torbellino trastorna lo que esta a su paso. Influenciada del futurismo, fue agresiva, buscó captar lo urbano glorificando la era de las máquinas siendo contundente, viril, estridente y dinámica. Fue conscientemente *avant-garde* y anticipó rasgos de las formas más avanzadas del arte europeo. No obstante, el alejamiento de grupos y manifiestos que manejó Inglaterra, provocó su lentitud de respuesta ante el desafío impuesto por el resto del continente.

En los 20's la BBC inició transmisiones de radio y su programación de T.V. fue experimental. En los 30's y 40's se estableció el *Comittee for the Encouragement of Music and Arts* (CEMA) y se creó el *Arts Council of Great Britain* que distribuyó apoyo gubernamental al arte sin la intervención del estado. Sin embargo, fue hasta 1965 cuando se desvanecieron las negativas del periodo inter-bélico hacia el arte nuevo.

A mediados del siglo surgió el *Pop-Art*, cuya base estaba en el dadaísmo y la poca importancia puesta en el objeto de arte final, reflejando en las artes plásticas una cultura caracterizada por la tecnología, el capitalismo, la moda y el consumismo, donde el objeto dejaba de ser único para convertirse en un producto en serie. Un periodo de relativo optimismo emergió cuando Inglaterra se convirtió en icono de los *Swinging Sixties*, años en los que el diseño, la moda y la música comercial inglesa estuvieron internacionalmente vigentes. Hacia los 60's el provincialismo se desvaneció y fueron más experimentales: se buscó la relación entre el arte, la sociedad y el mercado, lo que dejó importantes

contribuciones al Arte Op, el minimalismo, el arte procesual, el video arte y el arte feminista. En 1970 su arte conceptual y su *performance* influyeron significativamente.

#### 4.9.1.2 Música

Hasta el s. XX, Inglaterra fue una colonia para músicos extranjeros. Su nacionalismo fue primeramente un tema cultural más que un problema político y hacia finales del s. XIX no se habían esforzado claramente por crear un estilo nacional distintivo.<sup>16</sup> Su nacionalismo tomó fuerza en el cambio de siglo cuando los compositores encontraron una voz propia después de siglos de dominio de estilos extranjeros.

El renacimiento musical inglés comenzó con Edward Elgar (1857-1934)<sup>17</sup> quien fue el primer músico inglés, en más de 200 años, en disfrutar de un amplio reconocimiento internacional. Cecil Sharp (1859-1924), Vaughan Williams (1872-1958) y otros ingleses más, recolectaron y publicaron cientos de canciones folclóricas y lideraron una nueva escuela inglesa. Estos compositores hicieron música de escena, coral, sinfónica, de películas, canciones y óperas. V. Williams tomó como cualidades nacionalistas la incorporación o imitación de melodías folclóricas y la asimilación de la armonía modal inglesa del s. XVI para transformarlas en un estilo británico reconocible.

En Inglaterra se hizo distinción entre la “música” y la “música contemporánea”. La gente cumplía con escuchar conciertos de música nueva pero sentía alivio al regresar a escuchar la programación clásica (el dodecafonismo fue considerado una mala influencia). Pese a esto, el s. XX vio el crecimiento y el establecimiento, por parte de importantes músicos ingleses como G. Holst o V. Williams, del repertorio de grandes obras para banda sinfónica digno de compararse al repertorio orquestal.

El desarrollo musical más contemporáneo trajo a Michael Tippett (1905-1998) con un diferente tipo de síntesis: marcadamente abierto a los estilos y materiales no occidentales que fusionó la independencia rítmica y métrica derivada del renacimiento inglés. Muchos

---

<sup>16</sup> En la segunda mitad de s. XIX, la música inglesa fue dominada por la ópera extranjera a pesar de los repetidos intentos por crear una ópera nacional.

<sup>17</sup> En ese mismo año, conocido como el *annus horribilis* de la música inglesa, murieron Gustav Holst (1874-1934) y Frederick Delius (1862-1934).



otros artistas también usaron la música asiática como parte de su exploración de nuevos sonidos y texturas.

En este ambiente, en el que la música tomó rumbos nunca antes explorados en el mundo en general y particularmente en Inglaterra, el músico inglés Benjamin Britten desarrolló su obra bajo la filosofía, que en sus propias palabras definió como: “ser un arquitecto creador”.

#### **4.10 Edward Benjamin Britten**



Benjamin Britten nació en el Reino Unido en Lowestoft (Suffolk) el 22 de noviembre de 1913 en el seno de una familia religiosa de clase media, siendo el cuarto hijo de Edith Rhonda y Robert V. Britten. Su iniciación musical provino de sus padres pese a que sus profesiones eran ajenas al arte. Britten se inclinó hacia la composición desde los 5 años y asistió a *Gresham's School* cuya filosofía liberal fue responsable de la educación de algunos de los más brillantes artistas ingleses. A los 10 años inició sus clases de viola con Audrey Alston y desde los 8 tomó clases de piano y armonía con Ethel Astle. A los 12 años aprobó con honores los exámenes del *Associated Board of the Royal Schools of Music* y empezó a interesarse en la música moderna con obras de Gustav Holst y Frank Bridge. Su aprendizaje estuvo basado principalmente en el estudio autodidacta hasta que F. Bridge se convirtió en su maestro a los 14 años. En 1928 inició clases de piano con Harold Samuel y a los 16 años obtuvo una beca para estudiar en el *Royal College of*

*Music* en Londres. Ahí, sus expectativas fueron altas; sin embargo, no le gustó el aprendizaje paulatino que le impartían debido a su avanzado nivel. Pese a ello, se desarrolló en el piano con Arthur Benjamin; asistió a conciertos de obras contemporáneas; y ganó dos veces el premio de composición *Ernst Farrar*. En 1933 su *Sinfonietta* fue premiada en Londres y finalmente obtuvo su diploma de pianista.

Al salir del colegio decidió vivir de la composición. Entre 1934 y 1939 conoció al tenor Peter Pears con quien iniciara posteriormente una relación personal que duraría toda su vida. Durante esos años, en los que murieron sus padres, trabajó para *Strand Films* y la *General Post Office Film Unit* (GPO) en donde musicalizó documentales y películas con Paul Rotha, John Foulds y el poeta W. H. Auden. En este periodo la editorial *Boosey & Hawkes* empezó a publicar sus obras y en agradecimiento Britten le dedicó *Our Hunting Fathers*, la cual fue solicitada por el Festival de Norwich. Varias obras se estrenaron en el *Internacional Society of Contemporary Music* y en 1937 hizo *Variations on a Theme of Frank Bridge* para la *Boyd Neel String Orchestra*, que se estrenó en el Festival de Salzburgo.

A finales de los 30's, se mudó a Estados Unidos. En el *Carnegie Hall*, John Barbirolli dirigió los estrenos de sus conciertos para violín y ahí mismo la Orquesta Filarmónica de Nueva York presentó su *Sinfonia da Requiem*. Con sólo 25 años y a pesar de sus extraordinarios éxitos, estaba a disgusto con su música y con su vida lo que se reflejó en severos problemas de salud y depresiones. Meses después él y Pears se mudaron a una casa-comunidad artística liderada por Auden con quien compuso la operetta *Paul Bunyan* que ambos desacreditaron y el *Hymn to St. Cecilia*, su último trabajo juntos. Gracias al artículo de E. M. Foster sobre el poeta de Sufflok George Crabbe, en el cual se describe la melancolía de Aldeburgh, Britten decidió regresar a Inglaterra en 1941 ya que no logró identificarse con la cultura americana. Antes de regresar asistió a la ejecución de *Sinfonia da Requiem* dirigida por S. Koussevitzky quien le comisionó una ópera: esta petición dará origen a *Peter Grimes*.

A su regreso fue llevado a juicio por haber salido del país en momentos de guerra. Esto le fue perdonado y dio recitales en pueblos y prisiones auspiciados por el CEMA. *Peter Grimes* se estrenó dirigida por R. Goodall con gran éxito en *Sadler's Wells* en 1945 y fue traducida a varios idiomas. Durante estos años compuso *The Young's person's Guide to the Orchestra; Serenade*, la cual según la crítica marcó un renacimiento en la música inglesa; y la muy criticada ópera *The rape of Lucretia*. El apoyo a esas críticas por parte de sus colaboradores el diseñador J. Piper y el productor E. Crozier, le valió la formación del *English Opera Group* (EOG), cuya finalidad fue producir óperas de cámara accesibles a varios foros. En 1948 Britten, Pears y otros más, organizaron en Aldeburgh el primer *Festival of Music and the Arts* cuyo éxito motivó su continuación anual. La lista de músicos que participaron en dicho festival incluyó a A. Copland, L. Berkeley, M. Tippett, G. Vishnevskaya, M. Rostropovich, D. Fisher-Dieskau, O. Ellis, W. Walton, R. Gerhard, H. W. Henze, F. Poulenc, Z. Kodály, J. Boughton, P. Wittgenstein, W. Primrose, y J. Bream, entre otros.

Los siguientes años fueron de enorme actividad: compuso las óperas *Billy Budd* para el Festival de la Gran Bretaña; *Gloriana* para la coronación de la Reina Elizabeth II; *The turn of the Screw* para el Festival de Venecia; el ballet *The Prince of the Pagodas* presentada en Nueva York y la *Scala* de Milán; la *Cantata Basle* para la Universidad de Basle; *La Missa Brevis* para el coro de Westminster; *War Requiem* para la Catedral de Coventry; y *La Cantata Misericordium* para el centenario de la Cruz Roja Internacional. Entre 1955 y 1956, su paso por Asia lo llevó a conocer la música tradicional local, la cual decidió incluir en sus obras posteriores.

Britten recibió varias condecoraciones como *Freedom of Lowestoft* y de Aldeburgh. Al cumplir sus 50 años se organizaron en Inglaterra varios eventos en su honor como el *Tribute to Benjamin Britten on his Fiftieth Birthday*, el cual era un volumen de ensayos sobre él hechos por sus amigos; la Universidad de Oxford le confirió un título honorario; se hizo un concierto dedicado a su obra en *Albert's Hall* en Londres; y se hizo una edición especial de su obra completa. Entre intelectuales, artistas, filósofos y políticos de

todo el mundo también postulados, recibió el primer *Robert O. Anderson Aspen Award*; fue condecorado con el *Order of Merit*, honor más alto que un inglés puede recibir; fue honrado con *Life Peer of Great Britain* durante los Honores al Cumpleaños de la Reina y fue nombrado *Lord Baron de Aldeburgh*.

Una nueva fase inició al conocer a Rostropovich y a D. Shostakovich en sus visitas a la Unión Soviética en 1963 y en 1966. Después de 30 años de trabajar con la casa editora *Bossey & Hawkes*, decidió cambiarse a *Faber & Faber*. Asimismo, dedicó muchos esfuerzos para la construcción de una sala de conciertos para el festival: *Snape Maltings Concert Hall* que se estrenó en 1967 y habló acerca de sus métodos de composición en documentales televisivos.

A partir de 1969 su actividad disminuyó debido a problemas de salud: sufría de fatiga y depresión, y tuvo que someterse a una operación del corazón. La apoplejía descuidada que sufrió durante esta intervención lo dejó inmóvil del brazo derecho, y no pudo tocar más el piano ni tampoco dirigir. No obstante, la composición lo animó, pero no podía excederse en sus horas de componer. Produjo *The Golden Vanity* para el coro de niños de Viena; la ópera *Death in Venice* la cual alcanzó el éxito con Pears en el *Metropolitan Opera House*; *A Birthday Hansel* por deseo de la Reina; e hizo *Welcome Ode* para los niños músicos de Suffolk, la que fuera su última obra. Britten permaneció en *Red House* las últimas semanas de su vida y fue ahí donde se anunció, días antes de su deceso, que estaba gravemente enfermo. La madrugada del 4 de diciembre de 1976 murió tranquilamente a los 63 años y fue enterrado en el cementerio de Aldeburgh días más tarde. Durante los siguientes meses le hicieron ceremonias y fue el primer músico británico en ser tan honrado el año de su muerte. Desde 1977 *The Maltings* alberga la *Britten-Pears School for Advanced Musical Studies* lo que fuera uno de sus sueños desde 1953.

#### **4.10.1 El camino de Benjamin Britten**

Benjamin Britten fue el músico británico más sobresaliente antes de la Segunda Guerra Mundial y el músico dramático inglés más talentoso desde Henry Purcell, a pesar de que

su obra era mejor recibida en el extranjero. Aunque la fama no le importó, tal éxito raramente visto en Inglaterra en el s. XX se comparó al que tuvo Elgar en 1899. Su temprano y sustancioso brillo como compositor y ejecutante fue increíble para muchos, la aclamación que disfrutó originó una descomprometida y personal promesa que fue vista como arrogancia y su extraordinario éxito, acentuado por su nivel de exposición a los medios, provocó envidias. Su vida personal era vista como una ofensa, por lo que la mantuvo en secreto a pesar de que sus preferencias sexuales eran bien conocidas en el mundo musical. Su música, que escapó lo post-moderno, fue negada en los 70's y 80's.

Britten marcó una nueva era en la música británica, a la cual le urgían cambios: V. Williams ya era viejo; Herbert Howells (1892-1983) usaba un idioma tradicional; y W. Walton (1902-1983) con su fuerza y creatividad brillantes no tuvo mucho impacto. Desde 1932 sus obras empezaron a adquirir ejecuciones importantes. La publicación no fue un problema, sus obras fueron editadas inmediatamente después de haber sido escritas o estrenadas. A pesar de creer que la grabación no era una verdadera experiencia musical ya que era engañosa, la usó como ningún otro para presentar su música y la de otros: hizo 40 grabaciones de piano, 49 como director y tres de sus óperas se hicieron en TV y se vendieron a televisoras internacionales. Por otro lado, el festival que creó en Aldeburgh, el cual fue su fuerza motora, fue uno de los más influyentes en el s. XX: ningún otro festival tiene registrados, sin contarlo a él, tantos estrenos de obras y tantos nombres de ejecutantes y compositores. Cabe mencionar que el festival continúa realizándose.

Haber nacido meses antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial y haber visto la explosión de una bomba que cayó cerca de su casa, para algunos musicólogos, marcó su pacifismo. Sin embargo, otros creen que esas imágenes fueron borradas por el ambiente hogareño en el que creció. Britten estuvo marcado por la clase media a la que perteneció y al contrario de lo pudiera pensarse respecto a su ideología, no fue un activista político: sólo algunas obras tempranas son de temas políticos, lo cual fue algo nunca antes presentado en la música inglesa; sus inclinaciones socialistas fueron realmente más humanitarias que por doctrina; y su tolerancia y pacifismo idealistas no creían en el poder ni en la violencia (no fue un fiel creyente para evitar desacuerdos). A pesar de todos los

honoros que recibió, siempre se sintió como extranjero. Según Leonard Bernstein “estuvo enfrentado con el mundo [...] (su música) fue oscura, hay arneses rechinando y no muy entrelazados [...] dándole mucho dolor”.

#### **4.10.2 Britten y la década de 1930**

El artista inglés de los 30s fue un hombre de variados contextos: su centro era la familia y las relaciones personales, tuvo un gran sentido social, aspiró al trabajo ético, tuvo una fijación hostil hacia la escuela, permaneció con una actitud adolescente y fue tímido y sentimental.<sup>18</sup> Rusia les representó una luz en el decadente capitalismo occidental y apoyaron la izquierda inglesa antifascista.

En estos años, Inglaterra vio el surgimiento de organizaciones artísticas liberales e innovadoras, especialmente en el campo del teatro (*Group Theatre and Left Theatre*), el cine (GPO) y la radio (BBC). En ellas trabajó la joven generación de productores, pintores, diseñadores, escritores y compositores como C. Isherwood, P. Rotha, T. Stearns Eliot, L. MacNeice, C. Spencer y W. H. Auden, quien fue el literato inglés más importante de esos años. Igualmente, Britten participó en este grupo, pero también actuó solo, lo que lo aisló. Apoyó el anti-autoritarismo pero no lo enfocó hostilmente. Debido a su búsqueda de lo positivo lo vio como la pérdida de la inocencia (representada por la niñez y la juventud). Apoyó la intrincada vida personal y la política pero siempre creyó que el artista debe crear y no destruir (no fue iconoclasta, de hecho eso lo definió como una imitación vulgar). Aunque se sentía inexperto al ser el más joven del grupo, fue evidente su necesidad de liberarse del inspirador pero dominante Auden. La unión de ambos, excepcional en el arte inglés del s. XX, no estaba destinada a continuar y aunque fueron independientes, debe pensarse en su mutua influencia.

---

<sup>18</sup> Algunos investigadores explican dichas conductas por la preferencia homosexual de muchos de ellos.

### 4.10.3 Britten y sus influencias musicales

F. Bridge, su maestro más importante, iniciaba su experimentalismo,<sup>19</sup> algo raro en Inglaterra, cuando Britten lo conoció. Con él adquirió su buena técnica composicional; desarrolló la claridad entre la idea y lo escrito; aprendió a pensar y sentir a través de los instrumentos; y le enseñó a ver más allá de la práctica inglesa. De Purcell se influenció más que de otro compositor inglés en la vitalidad instrumental y en el manejo de la canción inglesa, y con Auden desarrolló su sensibilidad al texto.<sup>20</sup> Britten se acercó a sus tradiciones sin hacer pastiches y rompió con el modelo inglés del “buen gusto” al ampliar sus formas melódicas. Tales contrastes le formaron una nueva concepción de lo inglés lo cual marcó un nuevo equilibrio estético y estilístico; sin embargo, no debe considerársele como nacionalista.

La obra de Holst, Ravel y Bridge (con segundas aumentadas y enarmonías) hizo que su obra fuera más libre. Nunca abandonó los principios tonales pero tampoco le fueron relevantes. No fue un innovador radical, fue moderno sin sacrificarse. Sus innovaciones fueron, como las de Sibelius, silenciosamente intencionales más que llamativas y logró, como Copland, templar el modernismo con simplicidad para adquirir un idioma claro y ampliamente atractivo. Esto explica que lograra comunicarse a través de los más simples medios y modos. Mientras existía la preocupación por el estilo o lo pasado de moda, él pensó: “no importa qué estilo escoja [...] mientras tenga algo definitivo qué decir y decirlo claramente”. Britten sabía que los grandes compositores han tomado algo de otros por lo que no sintió la necesidad de ser original a cualquier precio, estuvo en contra de experimentar por experimentar y habló de no caer en el extremo (música proletarizada o en la total novedad). Bach, Mozart, Schubert, Verdi, Tchaikovsky y Mahler fueron también esenciales en su vida. En sus 20s incorporó a Stravinsky y Schostakovich, cuya

---

<sup>19</sup> Bridge (1879-1941). Interesado en el atonalismo relacionado a la segunda escuela vienesa, pero más cercano a Scriabin, vio la necesidad de tener una nueva flexibilidad en ritmos, formas y texturas. Este inicio de la negación a la tradición inglesa provocó que lo valoraran poco al final de su vida.

<sup>20</sup> El interés por los textos se remonta a su niñez. Usó textos de los más importantes escritores como Longfellow, Sélter, Kipling, Shakespeare, Hugo, Verlaine, Blake, Jonson, Keants, entre los más importantes.

influencia marcaba una nueva dimensión en Europa. Posteriormente congenió también con Berkeley, Curzon, Poulenc y Tippett. En los años 60 Britten no estaba dentro de las corrientes definidas como atonales predominantes en la BBC y en otros lados. Los desarrollos electrónicos le preocuparon debido a que, en su opinión, fallaron en comunicar al componer para máquinas en condiciones dictadas por máquinas: “[...] no son parte de los amantes de la música que hacen música. Sus métodos inhiben [...]”. Logró el realismo gracias a su habilidad para evocar atmósferas. Otro estilo que también incorporó fue el jazz americano.

Aunque ya había creado un rico espectro de color con armonías ultracromáticas, donde en ocasiones aplicó procedimientos dodecafónicos; un nuevo, drástico y crucial cambio de texturas surgió de su viaje a Asia.<sup>21</sup> De esta manera, incorporó nuevos elementos musicales y técnicas instrumentales como: lo pentatónico del *gamelán*<sup>22</sup> y su textura, donde una variante de una pequeña melodía hecha con figuraciones onduladas llega en diferente lugar y velocidad creando por sí sola su armonía y contrapunto; el *ad lib* gradualmente acelerando hasta el presto sobre notas repetidas; y la economía de estilo, la lentitud de acción y la fuerza del *No*<sup>23</sup>. Con todas estas nuevas posibilidades escribió con un ritmo y velocidad poco definidos llegando incluso a que la obra, al ejecutarse, fuera

---

<sup>21</sup> El canadiense Colin McPhee (1900-1964) estudió a fondo la música asiática (Music in Bali) y coincidió con Britten en Estados Unidos.

<sup>22</sup> Es una orquesta de Bali y Java, que usa metalófonos de bronce con resonadores afinados de bambú, gongs de bronce afinados o no afinados, címbalos, flautas y tambores de doble parche que se batan a mano. Produce sonidos de gran delicadeza y vigor rítmico, los cuales sumamente intrincados, se organizan en la variación simultánea sobre un tema simple y lento. La música se construye generalmente sobre escalas pentatónicas extraídas de una escala de siete tonos (*slendro* es la división igual de la octava en cinco partes y *pelog* se aproxima a las notas C#, D, E, G#, A); es inarmónica: los entramados sonidos simultáneos heterofónicos, que son el juego recíproco de las "partes", no producen ni anticipación ni clímax ni arrastre hacia una culminación (algo sí experimentado en la armonía occidental). Es "en un estado de música" cuya naturaleza ceremonial marca una concepción diferente: la música no para escucharse en sí, no se convertirá en personal ni contendrá emoción. Es circular: cada sección regresa a la nota inicial y se repite.

<sup>23</sup> Drama musical japonés muy antiguo. Es único por su lentitud, su gracia austera y por el uso de máscaras. Representa la búsqueda japonesa de la belleza en la sutileza y la formalidad. Se integra de 5 partes clasificadas por tema el cual regula su orden: divinidades, guerreros, mujeres, misceláneas y demonios. Además de los actores, en el escenario están cuatro músicos y un coro de ocho a doce personas. Usan tres tipos de tambores (*ko-tsuzumi*, *ō-tsuzumi*, *taiko*) y una flauta de bambú que producen sonidos extraños y precarios y crean sólo atmósferas (no deben interferir en la actuación del bailarín). Como drama cantado es considerado como la ópera japonesa. Sin embargo, su canto involucra un rango tonal limitado, con largos y repetitivos pasajes en una extensión dinámica pequeña (la melodía no es el centro). Los textos son poéticos y usan el ritmo siete-cinco japonés con una economía de expresión y una abundancia de alusiones.



casi libre y única. Finalmente, lo que siempre buscó fue la claridad y la expresión musical: la flexibilidad de su música lo convierte en un compositor ecléctico.

#### **4.11 La obra de Benjamin Britten**

Su obra esta marcada por el lugar donde vivió, la situación mundial y su personalidad. Britten no es fácilmente clasificable ya que no formó parte de alguna escuela. Usó el pasado y el presente de una forma muy peculiar haciendo que cualquier músico pudiera colaborar con él. La discusión a cerca de su homosexualidad nubló la comprensión de su personalidad con argumentos infundados sobre carencia de madurez emocional y de serias limitaciones expresivas. Sus temas más recurrentes fueron la inocencia perdida, el hombre presa de la violencia o de la sociedad, la crueldad y la compasión. Cuestionó la naturaleza del arte, la belleza, el amor y la sabiduría.

Britten vivió organizadamente y habló del aislamiento que necesita el artista para crear positivamente aún en circunstancias negativas. Así, fue visto como el músico internacional que inspiró al hombre a clarificar y apreciar íntegramente su naturaleza y propósito. Su preocupación por la comunicación en primer término, por el balance y la percepción, por la responsabilidad social y por la satisfacción como artista, lo distinguió inigualablemente en su época por lo que atrajo a muchos ejecutantes, oyentes y colegas. Su método para componer fue trabajar mentalmente y después en el escritorio. Consideró que sólo una “estructura firme y segura puede ser forjada sólidamente” sin separarse de la técnica, la cual tampoco debe sobreestimarse. Lo anterior aunado a la idea de que la gente era la que pedía la obra al artista, produjo que no le importara la posteridad y que compusiera sumamente específico por comisión personal, institucional o por amistad; incluso pedía detalles sobre las condiciones de ejecución, el tamaño y la acústica del lugar, los instrumentos, intérpretes y cantantes disponibles, y el tipo de público para estudiar el lenguaje a usar.

No escribió exclusivamente para ejecutantes profesionales y estudiantes, sino también para amateurs y niños<sup>24</sup>, y en algunas obras incluso el público era parte de la ejecución. Cuenta con 95 opus, pero hay obras no publicadas. También hizo la música incidental de 30 películas, 18 documentales, 28 programas de radio y 17 obras de teatro.<sup>25</sup> Su catálogo puede dividirse en 2 ramas generales: la música vocal y operística, y la música instrumental. En ambas ramas dejó obras incompletas.

Aunque la escritura composicional virtuosa a algunos no gustaba por su dificultad extrema, el virtuosismo natural de su inventiva composicional sumado a su condición de ejecutante (pianista solista y acompañante), le permitió componer tributos a ejecutantes que respondieran a sus propias habilidades. Entre los más destacados están: Pears, quien fue su más grande influencia personal, al que le dedicó muchas de sus obras y cuya voz dibuja verdaderamente su mundo sonoro; A. Benjamin (*Holiday Diary*), L. Berkeley (*Concierto de piano*), P. Wittgenstein (*Divertions* para piano), O. Ellis (*Suite de arpa*), W. Primrose (*Lachrymae* para viola), J. Boughton (*Six Metamorphoses after Ovid* para oboe), D. Fisher-Dieskau (*Songs and Proverbs of William Blake* para barítono), G. Vishnevskaya (*The Poets Echo* para soprano), M. Rostropovich (*Cello Sonata* con piano, *Sinfonía para cello y orquesta* y 3 suites para cello solo), y el guitarrista J. Bream (*Nocturnal Op.70*).

En la actualidad *The Britten-Pears Library*, ubicada junto a *Red House* en Aldeburgh, es el centro principal dedicado a la investigación de su obra y donde se encuentran casi todos sus manuscritos y pertenencias.<sup>26</sup> *Boosey & Hawkes* y *Faber & Faber* continúan editando mundialmente su obra, lo cual prueba su recurrente ejecución, principalmente vocal e instrumental. El proceso de recuperación de su catálogo empezó en 1980 y Donald Mitchell, su actual editor, ha sido uno de los principales investigadores de su

---

<sup>24</sup> Compartió con sus predecesores Parry, Williams y Holst el interés en los amateurs y los niños, pero él lo hizo con un lenguaje más moderno alejado de los clichés de los libros escolares para hacerlo útil y distinto.

<sup>25</sup> Con J. Cocteau, C. Isherwood, L. McNeice, M. Slater, R. Duncan, J. Webster, A. Roussin, entre otros. El problema de su contribución al teatro es la casi nula accesibilidad a su música.

<sup>26</sup> Lo perteneciente a la Biblioteca Británica está en Aldeburgh en préstamo permanente. También ahí se encuentran algunas obras de otros compositores británicos importantes del s. XX.

obra. Britten grabó en DECCA y desde 1983 estas grabaciones han sido remasterizadas digitalmente.

#### **4.11.1 Música vocal**

Fue un dramático musical nato y al extrañar una tradición operística en su país, se interesó en restablecer la ópera inglesa.<sup>27</sup> Definió el drama musical sin hacerlo totalmente vocal. Su música de escena abarca 1 ballet, 12 óperas<sup>28</sup> y 3 obras de un nuevo género músico-teatral para ejecutarse en iglesias. Lo vocal fue difícilmente superado por sus contemporáneos: hizo 51 obras a capella, con orquesta, teclado o arpa; 40 obras solistas entre ciclos y canciones con textos ingleses, franceses, italianos, alemanes y rusos magníficamente adaptados con un tratamiento estrófico personal (con piano, arpa, guitarra u orquesta); y arregló y editó dramas y canciones de otros músicos (Purcell, Mahler, Chopin, Rossini), del folclor inglés y francés.

Sus primeras obras vocales ya mostraban drama y el rasgo de repetir palabras importantes. En el GPO adquirió velocidad al componer y cultivó la expresividad. Según Britten la ópera era la forma musical más emotiva y en ella encontró el lenguaje y la forma que buscó como fuerza mayor en su arte (lo apto, simple, fácil y recordable para ilustrar cualquier situación). Algunas de estas obras son: *Peter Grimes* que dio inicio a su carrera operística y que marcó la distinción de dos épocas, *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd*, *Gloriana*, *The turn of the Screw*, el ballet *The Prince of the Pagodas* y la última *Death in Venice* (1973). En *Three Church Parables* lo asiático definió a *Curlew River* mediante una instrumentación discreta, ejecución con máscaras en una iglesia, ausencia de director y de definición de ritmo y velocidad. Dentro de lo coral están: *War Requiem*, donde revisa su estilo y marca una segunda época con el público después de Grimes, *Hymn to St Cecilia*, *Ceremony of Carols*, *Missa Brevis*, *Cantata Misericordium*, *Sacred and Profane*, la última *Welcome Ode* (1976), entre otras. Para voz solista creó: *Seven Sonnets of Michelangelo*, *The Holy Sonnets of John Donne*, *V Canticles*, *Our Hunting*

---

<sup>27</sup> Aunque Inglaterra tenía una historia operística, sólo tenían 2 casas de ópera durante los años de Britten.

<sup>28</sup> Libretos originales y adaptados de Plomer, James, Auden, Crozier, Piper, Maupassant, Mann, Slater, Duncan, Melvilla y Shakespeare.

*Fathers, Les Illuminations, Serenade, Nocturne*, las últimas *A Birthday Hansel y Phaedra* (1975), etc.

#### **4.11.2 Música instrumental**

La creación de música instrumental fue predominante hasta 1942. El éxito de *Grimes* (1945) y del EOP provocó que el género instrumental se convirtiera en sólo una distracción. Posterior a 1951 siguieron 10 años sin obra instrumental. No obstante renovó su interés por tal género cuando conoció al violonchelista M. Rostropovich.

Hizo cerca de 62 obras para orquesta, orquesta y solista, música de cámara y para instrumentos solistas (cello, violín, viola, piano, órgano, oboe, arpa y guitarra). De sus 25 mejores obras, 18 son de cámara y orquestales; entre ellas se encuentran: *Variations on a theme of Frank Bridge*, los conciertos de 1938 y 1939, *Sinfonía da Requiem* y *Quartet no.1*, las cuales muestran un incremento estructural sutil; *The young person's guide to the orchestra*, la cual es la más viva lección de instrumentación; la última obra orquestal, *A time there was...*, que es una suite folclórica inglesa; sus 3 cuartetos exploran y desarrollan las capacidades de los ejecutantes sin dejar de ser musicales; lo que siguió a *War Requiem* (1962) y *Three Church Parables* (1964-1968), la cual marcó drásticamente una salida deliberada de lo convencional.

En este catálogo dibujó variados temas sobre ciertos perfiles. Su obra es básicamente una yuxtaposición de la suite y la variación. Su interés se intensificó en el material corto a nivel celular, es decir, en la nueva economía de trabajo motivico. Sus más ambiciosas estructuras dependen del comportamiento del tema más no de su porte, y sólo en algunas obras hizo uso de la escritura “absoluta”.

## 4.12 Nocturnal after John Dowland Op.70

Originalmente Britten pensó en llamar a esta obra *Night Fancy* y consideró escribirla para laúd. El *Nocturnal after John Dowland Op.70* fue terminado el 11 de noviembre de 1963 en Aldeburgh aparentemente después de 10 años de espera. Fue la primera obra que Britten publicó con *Faber Music* en 1965. Fue dedicada al guitarrista inglés Julian Bream, quien se la solicitó, de esta manera colaboró con Britten en el proceso compositivo de la obra, ya que éste último se interesó más en la música que en la guitarra. Bream la estrenó en el *Jubilee Hall* dentro del Festival de Aldeburgh el 12 de junio de 1964 y su primera radiodifusión, también con Bream, fue el 20 de agosto de ese año por la BBC desde Edimburgo. Bream la estrenó en 1965 Londres y la grabó en 1966 en RCA y en 1992 en EMI. En *The Britten-Pears Library* se encuentran 13 documentos de esta obra entre ediciones y manuscritos con correcciones de Bream y de Britten.

## 4.13 Análisis del Nocturnal after John Dowland Op.70

### 4.13.1 Generalidades del nocturno, de las variaciones y la passacaglia

Existen obras sin rasgos específicos estructurales. El principal rasgo es que su título sólo expresa el pensamiento que llevó al compositor a crearla, no obstante, éste no determina la escritura usada. No debe dársele mucha importancia al nombre ya que el compositor, en ocasiones por su relación con la obra, contradice el estilo y el carácter de éstos. En estas obras entra cualquier interpretación y adaptación que surja de su vaga expresión. En este caso está el nocturno. El *nocturne*, como forma musical, se desarrolló en el romanticismo con una atmósfera tranquila, melancólica, meditativa y de sereno abandono poético a través de una melodía expresiva sobre un acompañamiento de acordes rotos. Los impresionistas la usaron considerablemente en su momento. Su variante alemana *Nachtstück* es más sugestiva ya que el lirismo que lo caracterizó fue remplazado por la captura de visiones nocturnas, sueños o evocaciones. Esa sugestión llamó la atención de muchos compositores del s. XX.

A finales del s. XVIII, aún no se resolvía si el tema con variaciones era una técnica composicional o una forma musical. En el s. XX se conocieron como *Variaciones* y *Passacaglia*. Algunas son “versiones” de un tema más que “variaciones” sobre éste y aunque presentan un impulso hacia la variación, tal rasgo no es dominante y la obra hereda una idea musical plena “sobre” otra pieza. Como técnica composicional, es un principio retórico-musical que guarda rasgos de la idea original mientras otros son descartados, alterados o remplazados. Como forma musical, es sólo la presentación de una idea con sucesivas propuestas modificadas donde la última, por lo general, es más extensa o no perteneciente a la forma de variación, pero se relaciona con la idea original. Las variaciones pueden ser independientes o formar parte de la suite, la sonata o la sinfonía. Generalmente el tema es lento lo que da más posibilidades de desarrollo que permiten, a través de una línea de contrastes, despertar e incrementar el interés hacia el final. Las partes pueden numerarse o ligarse unas a otras.

En las variaciones libres, por amplificación o gran variación, el tema no se limita a brillar y dicha melodía, armonía y estructura no son reconocibles (pueden conservar la forma en que el desarrollo temático se une a la tonalidad original). El tema aparece completo, fragmentado o es un simple detalle: la nueva célula y sus elementos forman las ideas de una variación, y en la siguiente, otra célula puede transfigurar su contenido musical y expresivo. En estas variaciones, despertar una lógica y creciente vitalidad hacia el final es lograda al alejarse gradualmente del tema con rasgos cada vez menos identificables. El final puede contrastar con la recapitulación del tema o puede ser, por la tendencia de prolongación y mayor consistencia, un amplio y complejo movimiento lento o *passacaglia* en donde se alternan variaciones del fragmentado tema, reiteraciones a manera de fantasía, disminuciones o expansión progresiva que articule el final como un respiro dentro del cual el tema surge intacto. En las “variaciones al revés” mediante un proceso al desnudo, aparece el tema hasta el final.

Los primeros ejemplos de *passacaglia* fueron *ritornellos* improvisados entre las estrofas de una canción o algunas veces sobre un bajo específico. Al final del s. XVII

improvisaban sobre un *cantus firmus* y la idea de *variación-ostinato* apareció bajo ese nombre hasta el s. XX. El s. XX revivió a la *chacona* y aún más a la *passacaglia*, que fue usada como obra independiente o como movimiento de una obra larga. Las variaciones ostinato continuas, de carácter serio sobre un bajo flexible claramente distinguible que se encuentra generalmente al inicio y en registro grave, es la definición de *passacaglia* en los ss. XIX y XX. Compartió con la *chacona* la idea de unir las variaciones y usar un compás moderadamente lento y ternario. Al desarrollar una *passacaglia*, generalmente, se usa la variación por elaboración. La tendencia de verla como un lamento (tetracorde descendente en el bajo) no parece tener precedentes, a menos que la obra tenga tal carácter. En el s. XX la usaron especialmente Reger, Hindemith y Britten.

#### **4.13.2 Elementos de cohesión en la obra de Britten**

En el catálogo total de Britten hay estructuras y conceptos composicionales que le dan cohesión a su proceso creativo. Dichos “elementos de cohesión” son, entre otros, la suite o la variación como estructuras y como concepto, la enorme atracción que sintió hacia todo lo relacionado con la noche, el sueño, la vida y la muerte.

El *Nocturnal Op.70* posee tales “elementos de cohesión”. Algunas de las obras que se mencionarán pueden relacionarse o incluso ser antecedentes de esta obra lo que prueba, por otro lado, la evidente profundidad que siempre sintió Britten por los poetas y la canción isabelina acompañada de laúd.

##### 4.13.2.1 Ejemplos dentro de la variación

Con las variaciones Britten buscó recordar fielmente al tema como una melodía. Algunos ejemplos de éstas son: la obra coral *A boy was born* (1933); el movimiento intermedio de *Sinfonietta Op.1* (1932); la ópera *The turn of the Screw* (1954); y de su última fase *Gemini Variations* (1965). Algunas que pudieran relacionarse al *Nocturnal Op.70* son: las tempranas *Var. de F. Bridge* (1937) que cambian abruptamente al regresar al tema y contradicen la tradición al colocar la variación lenta cerca del inicio; *Temporal Variations* (1936) las cuales se integran de “Lento quasi recitativo”, “Adagio con fuoco” o “March”; *The Young Person’s Guide to the Orchestra* son variaciones y fuga cuyo tema de Purcell

es un *cantus firmus* el cual se presenta en los momentos más frenéticos del final; y posiblemente la que más se relaciona es *Lachrymae, Reflexions on a song of Dowland: If my Complaints could Passions move* (1950 y 1976) cuyas sombrías variaciones acaban por presentar el tema original hasta el final.

Las Variaciones que ya no son de género, Britten las acumuló en una impresionante *passacaglia finale* ya sea dentro de una obra instrumental o vocal. Ocasionalmente el tema lo presenta aquí. Algunas obras que muestran rasgos de estilo parecidos a esta forma musical presente en el *Nocturnal*, se encuentran en: el *Concierto para violín* (1939); la ópera *Billy Budd* (1951-1960); el 2do cuarteto (1945); la ópera *Peter Grimes* (1945); y *Curlew River* (1964).

#### 4.13.2.2 Ejemplos relacionados con la noche, el sueño, la vida y la muerte

Britten opinó alrededor de 1958: “*the night can release many things which one thinks had better not be released*”.<sup>29</sup>

Britten compuso una cantidad considerable de obras basadas en modos o temas relacionados con la noche y el sueño. De hecho, casi todas sus últimas canciones hablan de vida-muerte y tiempo-eternidad. Las obras más relevantes son *Serenade Op.31* (1943) que unida por modos nocturnales, su imaginación y nostalgia son románticas; *Nocturne Op.60* (1958) que es una antología sobre la noche y el sueño: su obligato instrumental es sumamente ilustrativo, su estructura continua simula la profunda respiración del durmiente y sus canciones individuales, extractos enigmáticos y obsesivos, se entretajan como los sueños (reemplazó simples formas estróficas por un estilo libre); y el Cántico *The Death of Saint Narcissus* (1974) en donde reflexionó sobre la muerte.

Como canciones se encuentran *Nocturne; Night covers up the rigid land* (1937, *On this Island Op.11*); *Sleep, my darling, sleep* (1942); *Midnight on the great western* (1953, *Winter Words Op.52*); *At the mid hour of night*, y *Oft in the stilly night* (1960, Moore’s irish melodies); arr. de la cantata secular de Purcell *When Night Her Purple Veil had*

---

<sup>29</sup> La noche puede liberar muchas cosas que uno preferiría no expresar.



*softly* (1965); *Every night and every morn* (1965, ciclo Blake Op.74); *Night piece* o *Notturmo* (1963); y *Now sleeps the Crimson Petal*.

### 4.13.3 Análisis

Basado en la canción *Come Heavy Sleep*, la número 20 en *The First Book of Songs o Ayres of four Parts* publicado en 1597 de John Dowland,<sup>30</sup> el *Nocturnal Op.70* está integrado de 8 variadas y ligadas o “atacadas” secciones marcadas con números romanos acompañados con las descripciones: *Musingly, Very agitated, Restless, Uneasy, March-like, Dreaming* y *Gentil rocking*. Dichas secciones se dirigen hacia una gran *Passacaglia* que a su vez da la entrada a un *slow and quiet*, el cual revela el movimiento con el que se logrará escuchar finalmente, a manera de postludio, el arreglo que hizo Britten de la canción original de Dowland cuyo texto, aunque no está incluido en el arreglo, es el siguiente:<sup>31</sup>

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

*Ven, pesado sueño, imagen verdadera de la Muerte,  
Y cierra estos mis ojos abatidos por las lágrimas,  
Cuya fuente paralizará mi vital respiración,  
Y destroza mi corazón con gritos crecientes de dolor.*

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

*Ven y apodérate de mi alma fatigada, desgastada por  
los pensamientos,  
Que muere en vida, hasta que me sea arrebatada.*

---

<sup>30</sup> John Dowland (1563-1626). Compositor y laudista (y probablemente cantante) inglés. Fue uno de los músicos más famosos de Europa aunque no tanto en Inglaterra. Tuvo una extraordinaria sensibilidad al unir el texto, en su mayoría anónimo, a la música. La originalidad de sus melodías, la variedad de sus ritmos y el uso finamente logrado de la disonancia como recurso expresivo, resultaron en la creación de la canción inglesa. Es uno de los mejores compositores ingleses de este género, a quien le siguen Purcell y Britten, quienes lo imitaron. Su obra consiste en ayres o canciones acompañadas de laúd, solos para laúd y música de cámara.

<sup>31</sup> Traducción propia.

#### 4.13.3.1 I Musingly [Meditativo]

Es una reflexión contemplativa y monofónica sobre la melodía original de toda la canción de Dowland, la sigue frase a frase y la ornamenta libremente (ver Tabla 4.5).

Tabla 4.5 *I Musingly*

Frase	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>
<b>Compases</b>	1-2	3-4	5-9	10-12	13-15	16-18	19-24	25-26	27-29
<b>Ritmo</b>	Libre combinación de figuras rítmicas que simulan improvisación					Sección de carácter rítmico contrastante	Del accel. al al rall. hasta el tempo primo	Sección de carácter rítmico contrastante	
<b>Melodía</b>	El material temático expuesto al inicio es desarrollado					Oscilación de un intervalo de cuarta	Continuando su desarrollo, se llega al clímax en esta sección	Oscilación de un intervalo de cuarta	
<b>Armonía</b>	Presencia de intervalos de cuartas								
<b>Articulación y textura</b>	<i>very freely</i> Figuras melódicas en legato y staccato: textura monofónica					Sección contrastante: textura acordal	Figuras melódicas en legato: Textura monofónica	Sección contrastante: textura acordal	
<b>Recurso guitarrístico</b>	Ligados ascendentes y descendentes y arpeggios con cuerdas al aire					Acorde en staccato	Ligados y un arpeggio con cuerdas al aire	Mismo acorde en staccato	

Del título de esta primera meditación se origina el área armónica de las siguientes secciones: armonía por cuartas. Para una mejor observación de esta variación melódica de la canción original, se presentan algunos compases análogos según las secciones principales de la canción:

1<sup>a</sup> frase:



Tema original:



7ª frase:



Tema original:



De acuerdo al texto de la canción, en la frase *Come and possess my tired thought-worn soul*, Britten usó el acorde de Mi mayor con sexta agregada. Esta idea rítmica se origina directamente de la estructura de Dowland. Esta primera meditación finaliza con un *attacca* hacia la siguiente sección:

6ª frase:



Tema original:



#### 4.13.3.2 II Very agitated [Muy agitado]

Contrariamente al movimiento anterior, y posiblemente como reacción a la tranquilidad que presentaba éste, esta meditación es una explosiva variación del primer movimiento cuya oscilante melodía provoca agitaciones (ver Tabla 4.6).

Tabla 4.6 II *Very agitated*

<b>Frase</b>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>
<b>Compases</b>	1-3	4-5	6-7	8-9	10-11	12-15	16-17	18-19	20-22
<b>Ritmo</b>	Tresillos constantes y acordes en blancas								Rall. escrito con figuras rítmicas
<b>Melodía</b>	Construida por grados conjuntos				Saltos de terceras y cuartas		Pequeñas células de grados conjuntos	Saltos de terceras seguidos de un insistente Fa	Saltos de tercera y cuarta
<b>Armonía</b>	Centro tonal es mi: armonía por cuartas (e7)								
<b>Articulación y textura</b>	<i>pesante</i> Presencia de <i>sf</i> y de algunos acentos al inicio o al final de cada frase Textura: monofónica								
<b>Recurso guitarrístico</b>	Escalas que finalizan con un acorde plaqué que usa varias cuerdas al aire				Largos arpeggios ascendentes y descendentes		Fragmentos de escalas que llegan a los sobreagudos		Mismo arpeggio en cuerdas al aire

Esta segunda meditación continúa, mediante un *attacca*, el final de la anterior meditación pero lo hace una octava abajo. La línea melódica de los tresillos es una variación de la

meditación anterior. No obstante no sigue el orden de sus nueve frases. Por ejemplo, los intervalos de 4ª y 5ª disminuida evocan la frase inicial de la primera meditación:

Final de Variación 1:



Inicio de Variación II:



Inicio Variación I:



Los acordes presentan una articulación *sf*, esto se logra fácilmente debido al uso de cuerdas al aire. Tal conocimiento del idioma de la guitarra nos comprueba la comunicación que tuvo Britten con Bream para la escritura de esta obra. Ocho distintas apariciones del acorde de Mi exponen inevitablemente una sensación estable en esa tonalidad a pesar de la actividad melódica que sucede entre acorde y acorde, y la cual no muestra tal tendencia tonal:



Finalizando con varios Do, esta sección se une a su sucesora a través de un intervalo de cuarta en el cual las notas Do se convierten en la nota superior de dicho intervalo. Se indica *attacca*.

#### 4.13.3.3 III Restless [Inquieto]

Esta meditación inicialmente parece ser tranquila, no obstante, provoca más ansiedad que la meditación anterior debido al choque rítmico entre su sereno acompañamiento y su serena melodía que nunca llegan a integrarse (ver Tabla 4.7).

Tabla 4.7 III Restless

Frase	1 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>
Compases	1-3	4-6	7-14	15-20	21-30	31-40	41-49	50-58	59-69
Ritmo 3/4	Pulso doble/cuádruple contra triple melodía en subdivisión binaria del compás ostinato en subdivisión ternaria del compás								
Melodía	Es muy cantable y se mueve en distintos registros								
Armonía	Pareciera que el centro tonal es Mi, no obstante, algunas veces se hace caso omiso a ese centro tonal								
Articulación y textura	<i>espress., marked</i> Acentos , legato y amplio manejo de dinámicas en la subdivisión ternaria La melodía a veces se indica expresiva y en otras secciones se indica marcada Textura: melodía acompañada								
Recurso guitarrístico	Cuerdas al aire, Requiere amplio manejo del legato y de extensiones para su correcta ejecución								

Esta tercera meditación es la sección polimétrica de toda obra. La fragmentación de la melodía se asemeja más a I *Musingly* que a la canción de Dowland, no obstante pueden reconocerse ciertas conexiones con la canción:



A partir del compás 32 se establece un Mi en el bajo, después de ahí sólo hasta el final se vuelve a presentar dicho centro. Esto puede funcionar como una confirmación tonal:



Algunos opinan que los intervallos y acordes que acompañan a la melodía, al repetirse muchas veces, se convierten en pedales que pueden ser ignorados en el esquema armónico. Este “pedal” no debe restringir los movimientos melódicos:



La intranquilidad se adquiere no sólo por las disonancias sino también por el pulso doble o cuádruple de la melodía contra el tiempo triple del acompañamiento. Mediante la ininterrumpible subdivisión ternaria y la indicación *dying away (morendo)* se *attaca* a la siguiente sección:



4.13.3.4 IV Uneasy [Ansioso]

En otra variante de ambientes alterados, esta meditación posee un movimiento que va de lo acelerado a lo lento y viceversa, lo cual parece expresar mucha prisa y pasmo (ver Tabla 4.8).

Tabla 4.8 *IV Uneasy*

<b>Frase</b>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>
<b>Compases</b>	1-2	3-4	5-6	7-8	9	10-12
<b>Ritmo</b>	Pulso binario: 16avos., 32avos.					
<b>Melodía</b>	Células melismáticas		Sección por grados conjuntos		Intervalos de tercera o cuarta a manera de trémolo	
<b>Armonía</b>	Énfasis en los semitonos					
<b>Articulación y textura</b>	Legato y amplio manejo de las dinámicas Textura: monofónica		<i>accel</i> ligados y staccati Textura: monofónica		<i>hesitating</i> (vacilante) staccato que oscila en un amplio manejo de dinámicas Textura: monofónica	
<b>Recurso guitarrístico</b>	Ligados rápidos y trémolo		Larga escala		Ligados, trémolo y pizzicati	

La cuarta meditación se caracteriza por sus finales de frase los cuales consisten en una nota repetida que se va retardando. La presencia de motivos rítmico-melódicos virtuosos, a lo largo de todo este movimiento, exige al ejecutante mucha precisión para lograr la fluidez y claridad que requiere su escritura:





Después de las primeras dos frases, las secuencias son interrumpidas por una serie de dieciseisavos que ascienden y descienden aceleradamente. En esta frase se observan más los giros armónicos de segunda menor, las cuales pueden relacionarse fácilmente a la canción original. Indica un *attacca* para dar comienzo a la siguiente sección:



#### 4.13.3.5 V March-like [Como una Marcha]

Finalmente en un contraste total, esta nueva meditación, a pesar de su carácter marcial, llega a la ironía, no obstante, es directa, firme y amable (ver Tabla 4.9).

Tabla 4.9 V March-like

Frase	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>
Compases	1-4	5-6	7-8	(a)9-10	(a)11-13	14-17	(a)18-21	22-24	(a)25-26
Ritmo	Pulso binario Acompañamiento: alternancia de dieciseisavos con octavos Melodía: octavos, negras y blancas								
Melodía	Motivos contruidos por grados conjuntos (algunas veces presentan acciaccature)								
Armonía	Centro tonal en Mi: combinaciones que excluyen a la fundamental								
Articulación y textura	<i>staccato e pesante</i> (acompañamiento) las líneas melódicas requieren legato Textura polifónica: melodía doblemente octavada y acompañada								
Recurso guitarrístico	Acordes en cuerdas al aire y uso de glissandi								

Según Miller, Britten innovó al crear una sonoridad totalmente nueva para la guitarra: la melodía esta puesta en dobles octavas lo cual crea una sonoridad parecida a una flauta y a un fagot que tocan simultáneamente. La línea vocal de la canción de Dowland esta elusivamente presente en la melodía de esta meditación:



Una idea rítmica tomada de la sección más contrastante de la canción de Dowland, es la base del acompañamiento de toda esta meditación. Dicho acompañamiento se mueve armónicamente por cuartas mediante el uso pedales en los que se aprovechan las cuerdas al aire de la guitarra: La-Re (5ª y 4ª cuerdas) se mueven a Re- Sol (4ª y 3ª) que después se van a Sol-Si (3ª y 2ª). Finalmente, las cuatro cuerdas internas de la guitarra aparecen y con ellas se finaliza el esquema rítmico del acompañamiento con lo cual se inicia una sección relativamente contrastante. Finalmente, es con el esquema rítmico inicial con el cual se finaliza esta meditación, se indica *ppp sul ponticello*. Pide un *attacca* para iniciar la siguiente meditación:



4.13.3.6 VI Dreaming [Soñante]

Esta meditación contrasta con la anterior por su calmado e improvisado movimiento. El efecto total es tranquilizante pero a la vez fantasmagórico. No deja de lado lo cáustico que provoca la presencia de alteraciones cromáticas (ver Tabla 4.10).

Tabla 4.10 VI Dreaming

<b>Frase</b>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>
<b>Compases</b>	1	2	3	4	5	6	7	8	9
<b>Ritmo</b>	Pulso binario: series de amplios acordes que anteceden series de dieciseisavos								
<b>Melodía</b>	Líneas melódicas que nacen de los acordes (corales): frases impares Línea melódicas que se mueve como arpeggios: frases pares								
<b>Armonía</b>	Armonía por cuartas								
<b>Articulación y textura</b>	<i>freely</i> Legato (conducción de voces) Textura con tendencia al contrapunto								
<b>Recurso guitarrístico</b>	Armónicos artificiales que parecen moverse en arpeggios y acordes que despliegan líneas melódicas								

Las 8 repeticiones acordales en cuerdas al aire del final del movimiento anterior, se convierten en el inicio de este movimiento y proveen una base para las frases contrapuntísticas y para los armónicos:

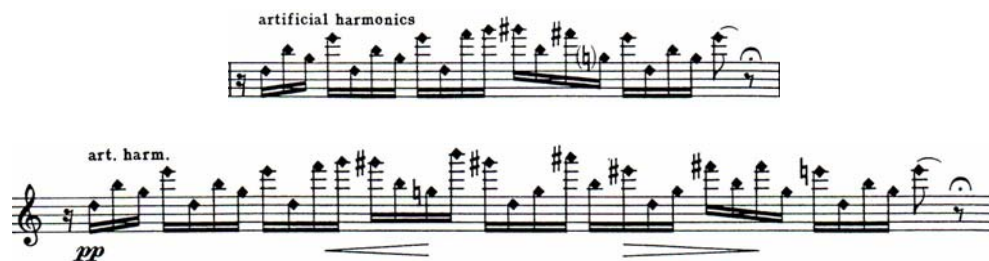
Final Variación anterior:



Inicio 6<sup>a</sup> Variación:



Si bien el pulso es uniforme, su estructura melódica es irregular lo cual crea un efecto improvisatorio, sobretodo en las frases de armónicos. Los armónicos artificiales resaltan por encima de toda la obra debido al timbre que proyectan, de hecho son éstos los que le dan su carácter a esta meditación. Cada frase de armónicos comienza con un mismo motivo de cuatro notas el cual se va expandiendo a medida que avanza la meditación. Hacia su final la serie de cuatro notas en armónicos se va convirtiendo en un lejano recuerdo que desemboca en un *attacca* hacia una meditación nueva:



#### 4.13.3.7 VII Gently Rocking [Meciendo gentilmente]

En contraste a la sección anterior, esta meditación muestra una articulación rítmica constante y marcadamente insistente la cual expresa líneas melódicas que aluden a la canción original. A pesar de su reiterativo ritmo, la sutileza de su línea melódica parece llevarnos de la mano hacia un camino que bien no podría tener fin, esto lo apoya la presencia del compás 6/8 el cual lo ejecuta más marcadamente la línea del bajo (ver Tabla 4.11).

El trémolo contra las cuerdas graves al aire le imprime un carácter ligero pero a la vez pesado e insistente a este movimiento. El esquema melódico del trémolo proviene de la frase inicial de la canción de Dowland con su enfático y reiterado intervalo de 6ta. El final de esta meditación no presenta, por primera vez, un “attacca” hacia su sucesora y sólo indica *dying away (morendo)*:

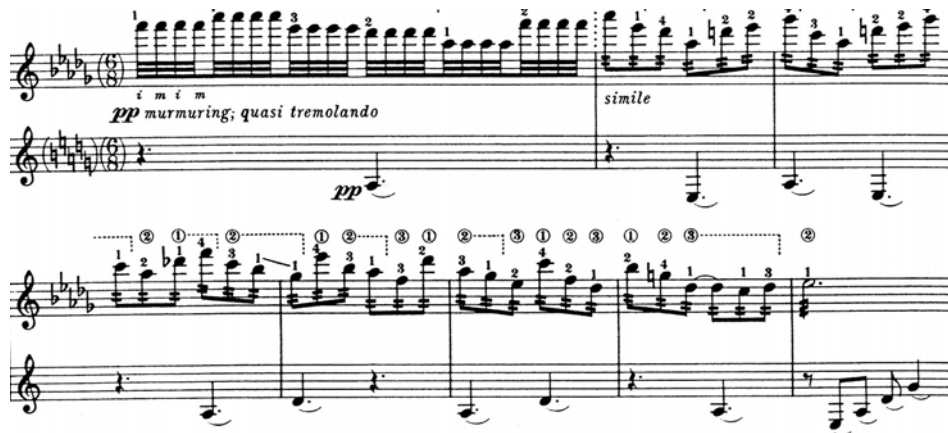


Tabla 4.11 VII Gently Rocking

Frase	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
Compases	1-8 subdividido en tres cortas secciones	(a)9-14	(a)15-20	(a)21-23
Ritmo 6/8	Ininterrumpida y engañosa subdivisión binaria (melodía) acompañada de un bajo que se mueve con el compás			
Melodía	Construida por saltos de cuarta y de tercera			
Armonía	Movimiento armónico por cuartas: evidente en el bajo			
Articulación y textura	<i>murmuring; quasi tremolando</i> legato en la melodía ligeramente marcado el bajo			
Recurso guitarrístico	Trémolo en la melodía y uso de cuerdas al aire en el bajo			

El desarrollo armónico por cuartas es visible a partir de la segunda frase:





#### 4.13.3.8 VIII Passacaglia

De toda la obra, esta meditación prueba la grandiosa inspiración de Britten y por originalidad de concepto en obras para guitarra escritas en esos años, es indesafiante. El camino mesurado del *bajo ostinato* es por un lado mantenido y por otro lado esta gradualmente difuminado para dar un efecto de “entrada y salida de la conciencia” (ver Tabla 4.12).

Al inicio el ostinato es siempre el mismo. Sutil e insidiosamente crece con más elasticidad y se hace más rítmico, fragmentado o variado. Lo presenta solo, después en octavas y finalmente en triples octavas. Lo conduce hasta su clímax y llega a desarrollarse muy complejamente en el material melódico superior, hasta que es retomado para nuevamente encaminarse hacia un tranquilo y “supuesto” final. Esto le va imprimiendo el movimiento y carácter a esta última meditación la cual es vacilante, cambiante, esforzada, extraordinaria y explosiva:

Ostinato:



Tabla 4.12 VIII Passacaglia

Sección	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
Compases	1-5	6-10	11-16	17-26	27-29	30-36	36-40	41-42
<b>Ritmo</b>	Pulso binario	Pulso binario	El pulso binario se va subdividiendo hasta presentar dieciseisavos	Pulso binario en el desarrollo melódico con dieciseisavos para el acompañamiento	Pulso binario: octavos	Quintillos: <i>starting broadly (cominciando largamente)</i>	Subdivisión en dieciseisavos	Valores rítmicos ternarios y binarios que van rallentando de manera escrita
<b>Material temático</b>	Melodía cantable	Desarrollo de la primera sección	Cambio de material temático el cual es más rítmico que melódico	Amplio desarrollo del material rítmico melódico de la sección 3	Material melódico de carácter improvisatorio	A través de acordes, se dibuja la línea melódica	Escalas interrumpidas por un arpeggio que suple al ostinato	A manera de puente, se presenta una melodía cantable y lenta acompañada por un acorde
<b>Ostinato</b>	Presente en el bajo y se mueve separadamente del desarrollo melódico-armónico							
<b>Armonía</b>	Armonía por cuartas							E
<b>Articulación</b>	Melodía: <i>marked</i> y legato	Líneas melódicas legato: <i>più marc.</i>	Material melódico superior: melodía acompañada por acordes	Melodía: <i>marked</i> . Ésta es acompañada por arpeggios	Melodía: <i>lively (animato)</i> hace de esta sección muy marcada	Acordes plaqué: <i>marc.</i>	<i>with force</i> a manera de stretto se presentan escalas que deben tocarse marcadamente	Legato tanto para la duración del acorde como para la conducción de la línea melódica
<b>Textura</b>	Monofónica: melodía y ostinato	Contrapuntística: sección polifónica a la que se suma el ostinato	Material melódico-armónico con el respectivo ostinato	Acordal simple: Material melódico-armónico con el respectivo ostinato	Monofónica: melodía y ostinato	Sonoramente acordal con el ostinato octavado	Monofónica: escalas a las que se les suma un rápido arpeggio	Melodía acompañada
<b>Recurso guitarrístico</b>	Ligados ascendentes y descendentes	Ligados y cuerdas al aire	Cuerdas al aire, cejillas, fragmentos escalísticos	arpeggios	pizzicati	Ejecución plaqué	Fragmentos escalísticos y rápidos arpeggios ejecutados con la técnica del rasgueo	Cuerdas al aire, acordes arpegiados y vibrato

Desarrollos del ostinato:

The image displays three musical staves illustrating the development of an ostinato. The first staff is marked "naturale" and "pp marc." with fingering 1, 2, 4, 1, 3. The second staff is marked "f" and shows chords BV, BIV, BVIII, and BVII-V-III-I with fingering 4, 3, 2, 1, 0. The third staff is marked "with force (con forza)" and "ff" with fingering 2, 0, 3, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 4, 2, 3, 1, 3.

Los últimos compases de esta *Passacaglia* ya aluden, al presentar la armonía de Mi mayor, al inicio de la canción de Dowland. No obstante, tal alusión no describe a ciencia cierta que con ello se dará inicio al arreglo completo de la canción de Dowland:

The image shows a musical staff with two chords. The first chord is marked "mp BIV" and the second "p BII" with "(rall.)" above it. Fingering 4, 3, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 3 is shown below the staff.

La aproximación de elementos, que dan más movimiento y con ello una sensación de exaltación frenética e incluso de pérdida de control, es un rasgo característico de las passacaglias. Tales acercamientos presentes en cada sección se evidencian más por los desarrollos temáticos que cada vez son más elaborados, complejos y duraderos. Esta *Passacaglia* camina con constancia hacia una explosiva confrontación de elementos



contrastantes más que sobre una recapitulación como tal, y proyecta dinámicamente fragmentos temáticos antes de que éstos se conviertan en una gran gráfica del caos:

The image displays four systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked 'B III'. The second system is marked 'B V' and 'marked'. The third system is marked 'f'. The fourth system is marked 'B VI' and 'ff'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

#### 4.13.3.9 Slow and quiet [Despacio y silencioso]

Es el arreglo que Britten hizo de la canción *Come, Heavy Sleep* de Dowland (ver Tabla 4.13). Por fin puede establecerse la procedencia del insistente ostinato de la *Passacaglia*: es la melodía descendente de la voz superior del acompañamiento de la canción:

The image shows a single system of musical notation for guitar. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is marked 'ppp' and 'marked'. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Tabla 4.13 *Slow and quiet*

<b>Frases</b>	9 frases
<b>Compases</b>	Sin compás señalado, no obstante sus frases se mueven dentro del 3/2 y 2/2 como lo hace la canción original
<b>Ritmo</b>	Pulso binario con subdivisiones binarias
<b>Melodía</b>	Melodía y acompañamiento prácticamente idénticos a la canción original a excepción de la frase final
<b>Armonía</b>	E, C#, G#, C#, G#
<b>Textura</b>	Polifónica
<b>Recursos guitarrísticos</b>	Se sabe que para tocar apropiadamente la música renacentista, es necesario usar capo y cambiar la afinación de algunas cuerdas de la guitarra. En este caso, la manera en que se desarrolla el <i>Nocturnal Op.70</i> , no permite ni usar capo ni afinar la tercera cuerda en Fa#. Esto explica la dificultad técnica para tocar esta última sección.

Asimismo, el material rítmico que permitía iniciar un fragmento contrastante en cada una de las meditaciones anteriores, proviene de una sección de la canción que también es esencialmente contrastante gracias a su movimiento rítmico:



Finalmente, con excepción del oscilante y poco estable final que Britten con toda intención decidió poner a este arreglo, la canción original se preserva intacta. Anexó a la canción una pequeña coda la cual nunca alcanza una cadencia final y conclusiva, tal falta de reposo cierra más herméticamente el propósito de esta obra de Britten:



#### 4.14 Conclusiones

Aunque la palabra variación no aparece en la obra, la realización de variaciones libres fue común en los años de la creación del *Nocturnal Op.70*. Si son variaciones o no lo son es un cuestionamiento que define su análisis. Según Miller, las palabras de la canción de Dowland no sugieren las descripciones con las que Britten acompañó cada movimiento de su obra. Sin embargo, en palabras de Britten la canción sugiere “algunas imágenes muy inquietantes y perturbadoras”. Bajo este panorama podemos pensar que cada una de sus secciones está basada en elementos que *expresan*<sup>32</sup> las experiencias de un sueño particular. Tales experiencias parecen plasmar una noche que va de lo ligero, pasando por áreas distorsionadas y sin descanso, a una especie de batalla entre lo desbordadamente salvaje y una fuerza firme e invariable. Como resultado no produjeron una bella melodía ni tampoco armonías lozanas, sino por el contrario, dieron un efecto macabro, sobrio y de ansiedad represiva lo cual le da el carácter nocturno a la obra.<sup>33</sup>

Para crear su obra, Britten reflexionó profundamente sobre su propia versión de dicha canción en una forma casi improvisatoria, es decir, logró un libre desarrollo de frases y fragmentos o de algún rasgo transitorio u ornamental de la misma, e incluso experimentó con su acompañamiento de laúd. Usó recurrentemente estos motivos como recuerdos fragmentados de la canción original que fusionó con sus propios desarrollos, haciendo que la obra sea simultáneamente intrincada e íntima. Los variados modos en los que el movimiento constante basado en contrastes de libertad seguida de mesura o anhelo por regularidad o ansiedad seguido por calma, se expresaron a través del lenguaje de la guitarra.

---

<sup>32</sup> No se usa la palabra “descripción” para no referirse a la música programática. Ni la canción original ni el *Nocturnal Op.70* fueron obras programáticas.

<sup>33</sup> En ningún caso debe confundirse al *Nocturnal* con una pieza tipo nocturno ya que tal definición no respetaría su esencia compositiva. Si anteriormente mencioné la definición y desarrollo de un nocturno como forma musical, cabe aclarar que la intención fue revisar histórica y analíticamente el carácter y modos que han dado origen a obras cuyo tema o título sea la noche. No se buscó encasillar ni comparar.

Usó un tema tonal en un contexto no tonal por lo que su estilo neoclásico es altamente original e individual. La obra se distingue por el uso de la armonía por cuartas, característica de la guitarra. Como en todas sus últimas obras, las recurrencias ulcerosas que provocan sus disonancias son rasgos expresivos más que desarrollos armónicos modernos e incluso tales fluctuaciones han sido interpretadas, en su caso, como “el despertar ó el soñar”. Esta obra es típica de su último estilo compositivo y encaja perfectamente dentro de la cita y el collage musical desarrollado en la segunda mitad del s. XX. Britten desafió al público al exponer sólo partes de la canción original, entrelazándolas y cambiándolas mientras las invierte, concentra, transporta y abrevia. Al final, enriquecida después de 8 transfiguradas convulsiones, deja clara su posición ante la obra de Dowland y deja al oyente *en paz* a través de la revelación de la fuente de su meditación: la canción *Come, Heavy Sleep*.

#### **4.15 Aportación personal**

La difícil clasificación del estilo de Britten nos lleva a pensar que al igual que Ponce y que muchos otros músicos del s. XX, fue un compositor ecléctico que buscó rescatar, como muchos ejecutantes, sus tradiciones musicales dentro de un lenguaje novedoso. Curiosamente, aunque es obvio, esta obra refleja una trilogía musical inglesa que merece un estudio sumamente profundo que debe ir más allá de unas Notas al Programa: la obra fue creada por uno de los compositores ingleses más revolucionarios del s. XX, sobre una canción renacentista creada por el mejor laudista que Inglaterra haya tenido, y dedicada al guitarrista inglés más reconocido de esos años en todo el mundo y quien formó parte de toda una revolución en cuanto a la revaloración de la música antigua. Esta relación innovación-tradición me ha permitido especular sobre ciertas contribuciones que el *Nocturnal after John Dowland Op.70* ha legado.

Recordemos que Britten se definió como un *arquitecto creador*, lo que refleja su incansable búsqueda hacia el control de todos los aspectos de su vida que en muchas ocasiones lo llevaron a profundas depresiones. Dicha melancolía y anhelo se reflejan en

su obra total componiendo: obras para niños, obras pacifistas como respuesta a los desastres que sacudieron al mundo en la primera mitad del s. XX, y obras inspiradas en la noche, en los sueños, en la vida y en la muerte. Análogamente, el *Nocturnal Op.70* busca convencer al oyente y asegurar al ejecutante que su fantasía está “bajo control” mediante repeticiones al final de la canción y de cada sección de la frase *Come and possess my tired thought-worn soul*, cuyo significado es pesadamente melancólico, anhelante y pleno de resignación al mismo tiempo que conlleva desesperación. Todas estas sensaciones fueron la esencia de su personalidad por lo que esta obra es parte integral de su catálogo, con esto quiero decir que aunque fue por encargo, no compuso el *Nocturnal Op.70* alejándose de su estilo, sino por el contrario se expresó libremente frente a un instrumento del que sólo había experimentado su cualidad como acompañante.

Como expresión artística, su valor trasciende el pacifismo de Britten ya que expresa las profundas tensiones que desarrolla el texto de la canción original: *Come heavy Sleep, the image of true Death* las cuales, como obra surgida en la posguerra, expresan el caos y la depresión que la guerra dejó al ser humano.

Como obra para guitarra aportó al lenguaje instrumental y a su historia musical moderna. Es una de las composiciones más aventuradas y grandiosas jamás escritas para la guitarra de su tiempo que no sólo pone a prueba la técnica del ejecutante, sino también demanda altas habilidades interpretativas, lo que fue novedoso en el repertorio guitarrístico. De hecho, su creación culminó con la dominación segoviana sobre el repertorio del s. XX ya que compositores contemporáneos que manejaban un lenguaje más moderno, lenguaje que Segovia rechazaba, empezaron a escribir para guitarra por petición ahora de Julian Bream.

Su lenguaje instrumental presenta desarrollos idiomáticos como la armonía de cuerdas al aire (usada por Falla, Martin, Berkeley y Villalobos, entre otros) o el timbre “golpeado” que no se había obtenido desde Villalobos. Sin embargo, según Miller, en su ambición por obtener las sonoridades deseadas, Britten desarrolló simples pero novedosos efectos como las dobles octavas y el trémolo a dos dedos. Asimismo, alcanzó una nueva

dimensión en el repertorio guitarrístico al emplear una estructura unificada que se sostiene por alrededor de 17 minutos.

Finalmente, mi aportación se dirige a *evaluar y reflexionar* sobre el papel de la guitarra y de sus intérpretes hoy en día. En el libre vuelo de ideas musicales que surjan del análisis de cada intérprete, el ejecutante debe esforzarse en reproducir la misma espontaneidad que ha arrojado la imaginación de los compositores, en este caso de Benjamin Britten en sus distintas reflexiones; haciendo que la obra, como expresión del arte musical, quede por encima del despliegue guitarrístico que aún preocupa a muchos ejecutantes actuales. La guitarra ha evolucionado y ya ha superado la necesidad de “demostrar” sus capacidades: Es ahora un medio sonoro de expresión del arte.

## Bibliografía

### Capítulo 2 Johann Sebastian Bach

- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Ed. Ricordi Americana, 2a. edición. Buenos Aires, 1957.
- BOYD, Malcolm. *Bach*. Oxford University Press 3a. edición. New York, USA, 2000.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay and PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company, Inc. 7<sup>th</sup> edition. USA, 2006.
- DAVID, Blum. *Casals y el arte de la interpretación*. Idea Música. Barcelona, España 2000.
- DAVID, Hans T. y MENDEL, Arthur. *The Bach Reader: A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Norton. New York, USA, 1966.
- FLEMING, William. *Arte, Música e Ideas*. McGraw-Hill. México, 1989.
- FORKEL, J. N. *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica. 3a. edición. México, 1966.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: la culminación de una era*. Editorial Altalena. Madrid, España, 1982.
- GÓMEZ NAVARRO, José L.; GONZÁLEZ CALBET, M. Teresa; LÓPEZ FACAL, Ramón; PASTORIZA, José; PORTUONDO, Ernesto y GARGARI, Martha. *Historia del mundo contemporáneo*. Alhambra Bachiller. México, 1992.
- HOPPSTOCK, Tilman. *Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*. Prim – Musik Verlag Darmstadt 4<sup>a</sup> edición. Alemania, 2001.
- HORST, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1966.
- KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press 4 ed. N.Y., USA, 1996.
- KOLNEDER, Walter. *Guía de Bach*. Alianza Música. Madrid, España, 1996.
- KOONCE, Frank. *Johann Sebastian Bach the solo lute works*. Neil A. Kjos Music Co. 2<sup>a</sup> edición. California, USA, 2002.
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. SpanPress Universitaria. España, 1998.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. México, 2000.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol.* UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 2a. edición, 2001.
- SANFORD TERRY, Charles. *The Music of Bach: an introduction*. Dover Publications. New York, USA, 1932.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach, el músico poeta*. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina, 1955.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Dover Publications. New York, USA, 1952.

- TAPIÉ, Victor L. y BRION, Marcel. *Jean-Sébastien Bach*. Librairie Hachette. Francia, 1963.
- TURECK, Rosalyn. *Johann Sebastian Bach LUTE SUITES: Suite in E minor, BWV 996*. Schirmer Inc. USA, 1984.
- TURNER, Jane. *The Dictionary of Art in 34 vol.* UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 1998.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. Norton. New York, USA 2001.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. SpanPress Universitaria. España, 1997.

### Capítulo 3 Dionisio Aguado

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press. 2a edición. Cambridge, USA, 1972.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay and PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company, Inc. 7<sup>th</sup> edition. USA, 2006.
- CASARES, Rodicio E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.
- FÉTIS, François J. *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Paris, 1972.
- GÓMEZ, Carlos. *Historia de la música española Tomo V s.XIX*. Dir. Pablo López de Osaba. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- GRUNFELD, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar, an Illustrated History of Guitars and Guitarists*. The Macmillan Company 5a. edición. New York, 1972.
- HUBER, John. *The Development of the Modern Guitar*. The Bold Strummer. Westport, CT, USA, 1994.
- HUTTIG II, H. E. *The Tripodison of Dionisio Aguado*. Guitar Review no. 39. USA, 1974.
- JEFFERY, Brian. *Dionisio Aguado, The Complete Works for Guitar*. Chanterelle. Heidelberg, Germany, 1994.
- JEFFERY, Brian. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Tecla Editions. Londres, 1977.
- MORENO, Antonio M. *Historia de la música española Tomo IV s.XVIII*. Dir. Pablo López de Osaba. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the present day*. The Bold Strummer. Westport, CT, USA, 1974.
- TURNER, Jane. *The Dictionary of Art in 34 vol.* UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 1998.
- TYLER, James y SPARKS, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford Early Music Series, Oxford University Press. Great Britain, 2002.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. SpanPress Universitaria. España, 1997.



## Capítulo 4 Manuel M. Ponce

- ALCÁZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. CONACULTA-Ediciones Étoile. México, 2000.
- ALVEAR ACEVEDO, Carlos. *Historia de México: Épocas Precolombiana, Colonial e Independiente*. Editorial JUS. México, 1967.
- BARRÓN CORVERA, Jorge. *Mexico's First International Ponce Colloquium*. Classical Guitar 17.9. United Kingdom, 1999.
- CASARES, Rodicio E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.
- CASTELLANOS, Pablo. *Manuel M. Ponce (Ensayo), recopilación y revisión de Paolo Mello*. Textos de Humanidades 32, UNAM. México, 1982.
- ENTREVISTA a Paolo Mello, Escuela Nacional de Música, UNAM. Marzo, 2008.
- ESTRADA, Julio. *La música de México*. UNAM. México, 1984.
- FLORES M., Guillermo. *Manuel M. Ponce*. Guitarra de México año 2 no.3. Grupo editorial Gaceta. México, DF, 1987.
- GILARDINO, Angelo. *Andrés Segovia: Un secolo di storia nella musica del grande chitarrista spagnolo*. Abacus e Farandola. Italia, 2005.
- HELGUERA, Juan. *Conversaciones con Guitarristas*. Colección Música. México, 2001.
- HELGUERA, Juan. *La Guitarra en México*. La Torre de Lulio. México, 1996.
- HONEGGER, Marc. *Dictionnaire usuel de la Musique*. Les Savoires Bordas. Paris, 1995.
- KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press 4 ed. N.Y., USA, 1996.
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. SpanPress Universitaria. España, 1998.
- MELLO, Paolo. *Breve reseña de la obra de Ponce*. Artículo publicado en tres partes en los boletines 22, 23 y 24 de la Escuela Nacional de Música-UNAM. México, 1999.
- MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. CONACULTA, Colección Teoría y Práctica del Arte - Ríos y Raíces. México, 1998.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Notas sobre la cultura Mexicana en el siglo XX*. Historia General de México, Colegio de México, SEP. México, 1981.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*. UNAM-ENM 2ª edición. México, 1995.
- NYSTEL, David J. *Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*. Guitar Review no. 85. USA, 1991.
- OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. Edamex. México, 1997.
- QUIRARTE, Martín. *Visión panorámica de la historia de México*. Librería Porrúa Hnos. y Cía. S.A. México, 1992.
- VELAZCO, Jorge. *Homenaje a Manuel M. Ponce 1882-1982: Centenario de su nacimiento*. Heterofonía no. 79 vol. XV, 2ª época no. 4. Conservatorio Nacional de Música. México, 1982.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. SpanPress Universitaria. España, 1997.

## Capítulo 4 Benjamin Britten

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press. 2a. edición. Cambridge, USA, 1972.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay and PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company, Inc. 7<sup>th</sup> edition. USA, 2006.
- COEHLO, Victor A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University Press. United Kingdom, 2003.
- COOKE, Mervyn. *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*. Aldeburgh Studies in Music, vol. 4. The Boydell Press –The Britten – Pears Library 1998. Great Britain, Suffolk, 2001.
- COOKE, Mervyn. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge University Press. United Kingdom, 1999.
- EVANS, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. Oxford: Oxford University Press. N.Y., USA, 1996.
- FLEMING, William. *Arte, Música e Ideas*. McGraw-Hill. México, 1989.
- GÓMEZ NAVARRO, José L.; GONZÁLEZ CALBET, M. Teresa; LÓPEZ FACAL, Ramón; PASTORIZA, José; PORTUONDO, Ernesto y GARGARI, Martha. *Historia del mundo contemporáneo*. Alhambra Bachiller. México, 1992.
- HEADINGTON, Christopher. *Britten*. Holmes & Meier Publishers. N.Y., USA, 1982.
- HODGSON, Peter John. *Benjamin Britten: A guide to research*. Garland. N.Y. 1996.
- HOLST, Imogen. *Britten*. Faber & Faber, 3a edición. Great Britain, 1980.
- MILLER, Carl. *Meditation on Britten's Nocturnal after John Dowland*. Guitar Review no.42. USA, 1977.
- MITCHELL, Donald. *Britten & Auden in the thirties*; Studies in Music vol. 5. The Boydell Press. Great Britain, 2000.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol*. UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 2a. edición, 2001.
- SECCO Ellauri, Oscar. *Los tiempos modernos y contemporáneos*. Editorial Kapelus. Buenos Aires, Argentina, 1989.
- TURNER, Jane. *The Dictionary of Art in 34 vol*. UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 1998.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. SpanPress Universitaria. España, 1997.
- [www.brittenpears.org](http://www.brittenpears.org). *The Britten-Pears Library*. Aldeburgh, UK, 2007.

## Anexo 2

- CASARES, Rodicio E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.
- COEHLO, Victor A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University Press. United Kingdom, 2003.
- GRUNFELD, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar, an Illustrated History of Guitars and Guitarists*. The Macmillan Company 5a. edición. New York, 1972.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol.* UK Macmillan Publishers, USA Grove's Dictionaries. 2a. edición, 2001.
- WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Mel Bay Publications, Inc. USA, 2001.

## Anexo 1: Sinopsis

### Suite para laúd en Mi menor BWV 996

*Johann Sebastian Bach (1685-1750)*

La obra catalogada para laúd del compositor alemán J. S. Bach consta principalmente de suites, entre las que se encuentra la *Suite BWV 996*. Resulta difícil fechar con precisión su obra instrumental no autografiada ya que los manuscritos originales están perdidos. No hay certeza si las suites fueron creadas para laúd o si son adaptaciones de obras para teclado. Es posible que surgieran de la relación que Bach tuvo con los principales laudistas de su tiempo: S. L. Weiss, J. Kropfgans y J. C. Weyrauch, entre otros.

Se piensa que la *Suite BWV 996* es la obra para laúd más antigua que se tiene de Bach debido a que su armonía y su compacta forma sugieren el estilo de sus primeras obras. Se asigna su creación alrededor de 1722 en la ciudad de Köthen, sin embargo, el estilo de la obra coincide con su producción anterior de los años que pasó en Weimar y Arnstadt. Se especula que sea el resultado del préstamo o reconstrucción de la música de otro compositor. No se sabe con certeza para qué instrumento fue concebida ya que ninguno de los manuscritos sobrevivientes es de la mano de Bach. El carácter de sus danzas habla a favor del laúd y también hay argumentos composicionales que apoyan a un instrumento de la familia del teclado llamado laúd-clavecín. Cabe destacar que aunque Bach poseía ambos instrumentos, no existe referencia alguna al laúd-clave en ninguna de sus obras.

Esta Suite se integra de una obra introductoria o *Praeludio*; de las 4 danzas emblemáticas de una suite barroca que son contrastantes e independientes entre sí: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*; y de una danza francesa: *Bourrée*. En el *Praeludio*, Bach fusionó un *Passagio* y un *Presto*. Con el primero alude a la escritura improvisatoria de la toccata alemana y a la majestuosidad de la obertura francesa, y con el segundo alude a la

escritura estricta que recuerda a una fuga que fluye en torno al ritmo de una gigue. La *Allemande* posee un diseño ondeante y fluido lleno de lirismo melódico. El impetuoso ritmo de la *Courante* y su estilo francés definen el carácter de esta danza. La *Sarabande*, también de tipo francés, depende casi por completo de su ornamentación. La *Bourrée* se distingue por su ritmo constante y su enfática línea melódica. Por último, se presenta la *Gigue* a la cual Bach consideraba la danza con mayor carácter contrapuntístico. La escribió en estilo fugado e inviste rasgos virtuosísticos y por tanto brillante para cerrar esta suite.

En el Barroco, el legado proveniente de la polifonía vocal, condujo a una mayor exploración de los recursos instrumentales dentro de formas como la suite, en las que los instrumentos poco a poco empezaron a expresarse con mayor autonomía.

## **Andante y Rondó Op.2 No.2**

*Dionisio Aguado (1784-1849)*

El *Andante y Rondó Op.2 no.2* de Dionisio Aguado forma parte de su obra *Trois Rondo Brillants Op.2* dedicada a François Fossa, uno de sus grandes amigos. Es posible que Aguado la escribiera alrededor de 1825 en España o cuando se mudó a París. El epíteto “brillantes” marca el carácter de la obra explorando efectos instrumentales a través de ornamentos innecesarios con el objeto de posicionar a la guitarra, con mayor refinamiento, como instrumento “oficial” dentro del mundo musical tradicional. Idea que predominó en todo su legado. En el *Andante y Rondó Op. 2 no. 2* se identifica claramente el tercer movimiento de la *Sonata no.8 en Do menor Op.13 Pathétique* de Beethoven, el cual corresponde a un *Rondó*. En esta obra, al igual que Beethoven, Aguado combinó elementos clásicos y románticos que sugieren el estilo de transición entre estas dos corrientes en el s. XIX y que inició con la *Sinfonía no. 3 en Mi bemol mayor Op.55 “Heroica”* del mismo Beethoven.

La exploración de las capacidades de la guitarra trajo consigo mayor precisión notacional haciendo que funcionara como un instrumento idiomático y autónomo. Puede plantearse

entonces la hipótesis de que al crear el *Andante y Rondó no.2*, Aguado buscó demostrar las posibilidades de la guitarra mediante un modelo extraordinario: Beethoven. Aunque renombrado entre los guitarristas compositores de su época, Aguado no fue un músico reconocido en el estilo de su generación; sin embargo, se mantuvo siempre a la vanguardia de la evolución musical de su tiempo y la transfirió a la guitarra con la misma claridad y calidad musical.

El *Andante y Rondó no.2* dista de ser un simple acompañamiento, única faceta de la guitarra a la que estaba acostumbrada la sociedad del s. XIX cuando este instrumento sólo se pensaba para amateurs. Esta obra demuestra que Aguado no sólo dejó un formidable legado pedagógico, sino también una incomparable herencia en obra concertística, que aunque escasa en cantidad y poco valorada, expresa musicalmente todo lo que asentó en sus métodos. Por el enfoque novedoso de composición, que dio a un instrumento totalmente renovado, para enaltecerlo con todos sus efectos hasta la sala de concierto, el *Andante y Rondó no.2* es una obra que debe considerarse como importante en el repertorio guitarrístico.

## **Concierto del Sur para Guitarra y Orquesta**

*Manuel M. Ponce (1882-1948)*

Gracias a su amistad con el guitarrista español Andrés Segovia, quien le solicitó componer obras para guitarra, el compositor, director y pianista mexicano Manuel M. Ponce aprendió extraordinariamente la escritura para guitarra, conoció sus posibilidades técnicas y expresivas, y exploró sus colores y contrastes hasta el virtuosismo. Con un lenguaje personal y sobre una base ecléctica y contemporánea, dejó un legado trascendental para la guitarra que abrió nuevas puertas sonoras de desarrollo de estilo y de escritura, que innovaron el repertorio para este instrumento generando un gran adelanto técnico y musical.

En un trabajo pausado entre 1929 y 1941, Ponce compuso el *Concierto del Sur* a petición de Segovia, quien lo estrenó en Montevideo y años más tarde lo presentó en el *Carnegie*

---

*Hall* de Nueva York dirigido por Ignace Strassfögel, donde también tuvo mucho éxito y difusión. En México provocó gran expectación y Segovia lo estrenó dirigido por Erick Kleiber en Bellas Artes entre 1944 y 1946. En su afán por encumbrar a la guitarra, Segovia modificó las obras que distinguidos compositores le escribían. De esta manera, publicó este concierto con algunas modificaciones bajo el nombre de *Concierto del Sur*, no obstante, la única fotocopia del manuscrito original no tiene dicho título.

Ayudando a la poca proyección sonora de la guitarra, y para resolver el gran problema de balance musical que un concierto para guitarra y orquesta representa, para este concierto, la orquesta fue reducida a una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, un corno, timbales, un pandero y un quinteto de cuerdas.

Es evidente la influencia de la música española en este concierto. En su primer movimiento, *Allegro Moderato*, incluyó una cadencia y aludió a las melodías y ritmos de la región de Andalucía en España. Dichos ritmos constituyen la parte esencial sobre los que se desarrolla este movimiento. La *Cadenza* ha sido definida como una improvisación gitana expresada por los contrastes en su tempo y por su desarrollo. El segundo movimiento, *Andante*, es lento pero continuo y alude al ambiente árabe y nostálgico de Granada. Posee melodías que dan la impresión de ser improvisadas y sus numerosos adornos aluden al canto español. El último movimiento, *Allegro moderato e festivo*, refleja la alegría sevillana con ritmos de diversas danzas españolas. El cierre del concierto se logra mediante un tutti en la orquesta mientras la guitarra acompaña con rasgueos. La tonalidad de La mayor refuerza un cierre brillante.

La proyección de la guitarra como instrumento de concierto no sólo se debió al apoyo y proyección que Segovia dio al repertorio de compositores como Ponce, sino también a que las obras fueron creadas dentro de las nuevas corrientes compositivas. Es innegable el parte aguas que marcó Manuel M. Ponce en la música mexicana y en la composición para guitarra: “mientras haya guitarra habrá Ponce como mientras haya piano habrá Beethoven” (Guillermo Flores Méndez).

## **Nocturnal after John Dowland Op.70**

*Benjamin Britten (1913-1976)*

El *Nocturnal after John Dowland Op.70* fue terminado en 1963 y fue dedicado al guitarrista inglés Julian Bream, quien solicitó la obra y colaboró en el proceso compositivo estrenándola en el Festival de Aldeburgh en 1964. Esta obra evidencia la enorme atracción que Britten sintió hacia todo lo relacionado con la noche, el sueño, la vida y la muerte, y sobre los poetas y la canción isabelina. Está basado en la canción de John Dowland *Come Heavy Sleep* de *The First Book of Songs o Ayres of four Parts* de 1597. El estilo neoclásico de esta obra es altamente original e individual, típico de sus últimas composiciones. Es un ejemplo perfecto de la cita y el collage musical de la segunda mitad del s. XX. Plasma una noche que va de lo ligero, pasando por áreas distorsionadas y sin descanso, a una especie de batalla entre lo desbordadamente salvaje y una fuerza firme e invariable dejando un efecto macabro, sobrio y de ansiedad represiva. Las secciones que la integran son:

I *Musingly* (Meditativo): Presenta una reflexión contemplativa y monofónica sobre la melodía original de Dowland. II *Very agitated* (Muy agitado): Es una contraposición explosiva a la tranquilidad del primer movimiento. III *Restless* (Inquieto): Aparenta una meditación tranquila, no obstante, provoca ansiedad debido al choque rítmico entre su sereno acompañamiento y su serena melodía que nunca llegan a integrarse. IV *Uneasy* (Ansioso): Continúa los ambientes alterados con un movimiento que va de lo lento a lo acelerado expresando mucha prisa. V *March-like* (Como una Marcha): En contraste total, este movimiento, a pesar de su carácter marcial y amable, expresa ironía. VI *Dreaming* (Soñante): Refleja calma bajo un efecto tranquilizante y fantasmagórico. VII *Gently Rocking* (Meciendo gentilmente): A través de su ritmo constante e insistente, sus líneas melódicas aluden a la canción original aparentando no tener fin. VIII *Passacaglia*: Su carácter es cambiante, esforzado y explosivo mientras el camino mesurado del *bajo ostinato* es gradualmente difuminado para dar un efecto de “entrada y salida de la conciencia”. Los últimos compases aluden pero no definen que se presentará la canción



de Dowland. Como passacaglia del s. XX proyecta dinamismo, sensación de exaltación frenética y de pérdida de control trazando una gran gráfica del caos. *Slow and quiet* (Espacio y silencioso): Revela la fuente de su inspiración al presentar el arreglo que Britten hizo de la canción *Come, Heavy Sleep* de Dowland. La canción se preserva intacta salvo la constante repetición de la última frase que, aunque le resta reposo, cierra herméticamente la obra.

Haber vivido el periodo de Guerras Mundiales marcó su pacifismo y su percepción obscura del mundo. Según Leonard Bernstein “estuvo enfrentado con el mundo [...] su música fue oscura, hay arneses rechinando y no muy entrelazados dándole mucho dolor”. Al igual que muchos músicos del s. XX, buscó rescatar sus tradiciones musicales dentro de un lenguaje novedoso. El *Nocturnal Op.70* es una de las composiciones más grandes jamás escritas para la guitarra que pone a prueba la técnica del ejecutante y demanda altas habilidades interpretativas. Su creación culminó con la dominación segoviana sobre el repertorio guitarrístico del s. XX.

## Anexo 2

### Andrés Segovia (1893-1987)

Guitarrista español. No se sabe si tuvo maestros particulares o fue autodidacta. Dio recitales desde 1909 hasta 1987 en grandes salas alrededor del mundo (España, Inglaterra, Suiza, Austria, Alemania, Dinamarca, Rusia, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Japón, Australia, etc.). Se relacionó con F. García Lorca, Ortega y Gasset, M. Unamuno, R. Jiménez, M. Llobet, G. Cassadó y la pianista Paquita Madriguera, alumna de E. Granados, quien fuera su esposa. En la década de 1920 su fama mundial era indiscutible. En 1926 *Schott (Segovia's Guitar Archive Series)* empezó a publicar sus transcripciones (fue uno de los primeros guitarristas en hacerlas) y obras que le hicieron compositores, en su mayoría no guitarristas, como A. Roussel, H. Villa-Lobos, M. Castelnuovo-Tedesco, F. Martin, D. Milhaud, A. Tansman, J. Rodrigo, M. Falla, J. Turina, C. Pedrell, A. Lauro y F. Tárrega, entre otros.

La Guerra Civil Española lo hizo abandonar Barcelona en 1936 (su casa fue bombardeada y perdió toda su biblioteca y su archivo de cartas). Vivió en Montevideo y Buenos Aires y después en Nueva York. Después de la Segunda Guerra Mundial colaboró con Albert Augustine en la fabricación de un nuevo tipo de cuerda de nylon. Con el LP hizo alrededor de 85 álbumes (1927-77). Entre sus alumnos están J. Bream, E. Fernández, A. Díaz, O. Ghiglia, C. Parkening, J. Tomás, J. Williams, M. Lorimer, etc. Segovia, adisgusto con las corrientes modernistas, perdió la oportunidad de trabajar con compositores como Stravinsky, Bartók o Shönberg. Pese a ello, más de 500 piezas fueron dedicadas a él. En su proceso también dio fama a lauderos como H. Hauser, J. Ramírez o I. Fleta.

Se propuso cinco metas profesionales sobre la guitarra:

1. Extraerla del ruido y del entretenimiento folclórico de poca reputación.
2. Crearle un repertorio nuevo y original para expandir el que ya tenía.
3. Lograr el reconocimiento del público filarmónico en todo el mundo.
4. Colaborar en la creación de un medio informativo y de actualización para los interesados en el desarrollo de la guitarra: *The Guitar Review*.
5. Colocarla en los conservatorios más importantes y así asegurar su futuro como instrumento de concierto.

Revitalizó la técnica tradicional producto del estudio de los recursos de la guitarra gracias a las aportaciones de Sor, Aguado, Giuliani y Tárrega. Su incansable interés por lograr sus metas, ligado a sus innumerables grabaciones y recitales representó una nueva etapa en la guitarra que condujo a ampliar el número de seguidores tanto en músicos como en audiencia.

Angelo Gilardino, desde el 2002 en *Edizioni Musicali Bèrben* quiso publicar las obras de distinguidos compositores cuya mayoría Segovia no publicó ni tocó. La colección *The Andrés Segovia Archive* ha dejado disponible hasta el momento alrededor de 25 libros que incluyen obras de V. Arregui, L. Berkeley, P. Breville, G. Cassadó, H. Collet, E. Desderi, P. Ferroud, A. Fornerod, V. Frazzi, H. Haug, R. Laparra, H. Martelli, F. Mompou, F. Moreno-Torroba, J. Pahissa, R. Petit, F. Peyrot, I. Presti, C. Scott, A. Tansman y G. Holguin. Esta colección aumentó significativamente el repertorio para guitarra de la primera mitad del s. XX.

## **Julian Bream (n.1933)**

Primer guitarrista que se interesó en la música antigua. Pionero de la difusión tanto de dicha música como de la contemporánea de su época.

Como Arnold Dolmetsch en su tiempo, se interesó en el laúd y pidió a David Rubio que le construyera uno con tensión alta, trastes ensamblados y de gran dimensión. Fue autodidacta, modificó su técnica y en poco tiempo obtuvo éxito. Gracias a él, y otros artistas, emergió el movimiento de música antigua con autenticidad como estándar crítico. Revivió el periodo isabelino del laúd con un instrumento que no era considerado por los críticos y laudistas como original, sino una adaptación de éste a la guitarra.

Se reconoce como un guitarrista poco técnico, pero sus interpretaciones están llenas de expresividad, color y originalidad: superpone más contrastes en la búsqueda de color de lo que se usa generalmente (algunos dicen que lo *ponticello* es llamado estilo Bream). Acompañó a Pears (1952), lo que motivó a compositores contemporáneos a escribir para voz y guitarra. Muy pronto Britten Walton, Berkeley, Davies y Henze compondrían para ellos.

Motivó la creación de obras sustanciales para guitarra sola, en música de cámara y con orquesta que marcaron un nuevo camino en la segunda mitad del s. XX con la colaboración de compositores modernos como Berkeley, Bennett, Tippett, Davis, Henze, Takemitsu, Brouwer, Fricker y Rawsthorne entre otros. Dicho repertorio revela un rango de complejidad muy demandante sobre el ejecutante y el oyente.