

Compositores-guitarristas del siglo XIX

Trabajo de grado presentado para obtener el título de
Magister en Música con énfasis en Interpretación
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Juan Miguel Sossa Ropaín

Marzo 2015

Agradecimientos

A mis padres Jorge y Mayté y a los numerosos padres putativos que he tenido en la música y en la vida, a mi esposa Lelita, a mis hermanos —tanto a los biológicos, como a los que me he ido encontrando a lo largo de la vida (son tantos que no los podría mencionar)—, a mis secuaces, a todos mis maestros en especial a Rolando, Yobán, Irene, Mario, Roberto, Pedro y Carlos. A los que aún están por aparecer en el camino que sigue...

Abstract

La guitarra de la actualidad debe en gran medida sus estéticas, técnicas y repertorios a las búsquedas compositivas e interpretativas de los ejecutantes de este instrumento durante el siglo XIX. En este trabajo se hizo una selección de obras originales para guitarra, creadas por los más destacados compositores-ejecutantes de este instrumento durante el periodo romántico. A partir de dicha selección, se realizó el montaje de las obras y la realización del recital de grado con ese repertorio por una parte, y por otra, la confección de este texto. Se trata de establecer un diálogo entre las obras y las biografías de los compositores, a la luz de una mirada a las maneras de percibir el mundo y las coyunturas socio-culturales que dispusieron los contextos en los que estas creaciones tuvieron lugar. Este ejercicio complementa la noción que se tiene sobre las prácticas compositivas e interpretativas de la época y, desde una perspectiva actual, evidencia qué tanto de esa manera de entender el mundo y de la escuela que esta generó en la guitarra sigue presente en nuestros días.

Este escrito es el complemento del recital de grado de Juan Miguel Sossa Ropaín llevado a cabo el 13 de febrero de 2015 en la sala Otto de Greiff en Bogotá.

Prefacio

La guitarra en la primera mitad del siglo XIX era un instrumento emergente y en plena evolución en aspectos como su morfología, formas de construcción, técnicas interpretativas, compositivas y pedagógicas. Ganaba popularidad a pasos agigantados en los diferentes ámbitos de la sociedad europea, tal vez por ser un instrumento capaz de producir polifonía y acompañarse a sí mismo con un tamaño portátil y sin lo aparatoso del desplazamiento de un piano. A partir de ese momento la guitarra caló cada vez más profundo en la sociedad europea, tal vez gracias a la fuerza que retomó la música popular a raíz de los nacientes movimientos nacionalistas.

La figura del compositor-guitarrista surge entonces como eje central de la revitalización del instrumento, considerado hasta entonces como perteneciente sólo a ciertos segmentos de la sociedad. La exploración compositiva de estos grandes ejecutantes no solo amplió de manera tangible la cantidad de literatura musical del instrumento, sino que además lo fue llevando a límites técnicos cada vez más arriesgados e impensados.

Entendiendo que mi labor es ante todo interpretativa, mi pretensión no es de ninguna manera realizar un trabajo exhaustivo de tono investigativo o musicológico. No obstante, como complemento y sustento de mi labor performativa, es de mi interés dar relieve a dos aspectos que considero importantes: Por un lado, evidenciar las condiciones socio-culturales que rodearon y propiciaron la labor creativa de estos grandes guitarristas, con el fin de entender y ejecutar mejor su obra; y, por el otro, exaltar la impronta que dejó su periodo, a través del legado de estos compositores-guitarristas, tanto en el instrumento mismo, su morfología y modos de

construcción, como en la escuela guitarrística de hoy en día, sus técnicas, repertorios y metodologías. Por eso decidí iniciar dando una mirada sucinta a los inicios del siglo XIX, los comienzos de la llamada época romántica, que nos permita abordar con mayor profundidad, y con una mejor noción contextual, las biografías de los autores seleccionados y, así, lograr comprender su obra creativa a la luz de estas consideraciones.

Tabla de Contenidos

Capítulo 1. Introducción	1
Selección de autores y obras	1
Imagen-pensamiento	3
Antecedentes del romanticismo	4
El romanticismo	6
Capítulo 2. Compositores-guitarristas exponentes y transformadores del movimiento romántico	11
Napoleón Coste (1806-1883)	11
Johann Caspar Mertz (1806-1856)	13
Marco Aurelio Zani de Ferranti (1800-1878)	15
Fernando Sor (1778-1839)	19
Giulio Regondi (1822-1872)	22
Capítulo 3. Comentarios al repertorio seleccionado	25
Andante y minueto, Op. 39. Napoleón Coste	25
<i>Trois morceaux</i> (Tres fragmentos), Op.65. Johann Caspar Mertz	27
<i>Loin de toi</i> (Lejos de ti) Capricho, Op.6. Marco Aurelio Zani de Ferranti	30
<i>Les deux amis</i> (Los dos amigos) Fantasía para dos guitarras, Op.41. Fernando Sor (con la participación del maestro John David Quijano)	34
Introducción y capricho, Op.23. Giulio Regondi	37
Lista de Referencias	42
Bibliografía adicional	44
Vita – Juan Miguel Sossa Ropaín	46
Lista de figuras	
Figura 1. Selección de autores y obras realizada por Juan Miguel Sossa Ropaín para el recital “Compositores-guitarristas del siglo XIX”, trabajo de grado Maestría en Música con énfasis en Interpretación, Pontificia Universidad Javeriana	2

Capítulo 1

Introducción

Selección de autores y obras

Se han tomado como eje para la realización, compositores-guitarristas destacados de diferentes centros urbanos europeos en los que la guitarra tuvo movimiento durante el periodo en cuestión y se seleccionó una obra icónica de cada uno de ellos. Buscando primero, que diera como resultado un concierto bello y contrastante y segundo, que el proceso de montaje e investigación, permitiera abordar desde diferentes ángulos, diferentes elementos técnicos, contextuales, compositivos e interpretativos de los cuales se pudieran sacar conclusiones históricas, estilísticas y musicales. Realicé un compendio de biografías de los compositores-guitarristas en cuestión, tomando varias fuentes, entre físicas y virtuales, seleccionando los hitos más relevantes de la vida de cada uno, haciendo las traducciones pertinentes y posteriormente componiendo y redactando las versiones finales de las mismas. La figura 1 muestra el programa seleccionado para realizar el recital.

Programa

Compositores-guitarristas del siglo XIX

A cargo de Juan Miguel Sossa Ropaín (Colombia, 1979)
 Trabajo de grado
 Maestría en Música con énfasis en Interpretación
 Pontificia Universidad Javeriana
 Bogotá, 13 de febrero de 2015

Andante y Minueto, Op. 39
 Napoleon Coste, Francia (1806-1883)

Trois Morceaux [Tres fragmentos], *Op. 65*
 Johann Caspar Mertz, Austria-Hungría (1806-1856)
 I. Fantasie hongroise
 II. Fantasie originale
 III. La gondoliere

Loin de toi [Lejos de ti], *Capricho, Op. 6*
 Marco Aurelio Zani de Ferranti, Italia (1801-1878)

Les deux Amis [Los dos amigos], *Fantasía para dos guitarras, Op. 41*
 Fernando Sor, España (1778-1839)
 (Dúo con la participación del maestro John David Quijano)

Introducción y Capricho, Op. 23
 Giulio Regondi, Italia-Inglaterra (1822-1872)

Figura 1. Selección de autores y obras realizada por Juan Miguel Sossa Ropaín para el recital “Compositores-guitarristas del siglo XIX”, trabajo de grado Maestría en Música con énfasis en Interpretación, Pontificia Universidad Javeriana.

Imagen-pensamiento

Hacia 1800 comenzó un nuevo capítulo de la historia del pensamiento humano, una etapa conocida generalmente como la época Romántica.

Alfred Einstein (1986, p.13)

Las expresiones artísticas se dan en un contexto en el que se configuran maneras de percibir el cosmos, la cultura, la historia y la sociedad de manera colectiva más o menos homogénea. Este es un espacio en el que confluyen diferentes aristas del pensamiento humano, creando lo que el filósofo colombiano Edgar Garavito llamara *imagen-pensamiento* (Garavito, 1999).

Sería imposible analizar cualquiera de los elementos constitutivos de una cultura, en una época determinada, sin considerar las condiciones inherentes a ese momento concreto y las disposiciones espacio-temporales desde las cuales los discursos de ese momento han tomado su materia y sus sentidos. Esas características de una *imagen-pensamiento*, aunque en muchos casos intangibles, pueden llegar a ser mucho más relevantes a la hora de analizar un producto humano cualquiera, que la materia estudiada en sí misma.

Debe aclararse que no es sólo el hecho de compartir de manera mecánica un espacio geográfico en un momento histórico particular lo que determina la configuración de una *imagen-pensamiento*. Se trata más bien de entender que el pensamiento, en tanto fenómeno humano, ha sufrido transformaciones complejas; y que son estas las que han ido marcando el derrotero de las condiciones históricas desde las cuales se hacen y se dicen las cosas. Son los modos específicos de pensar en un momento histórico determinado lo que determina qué elementos son afines a

dichas maneras de pensar y, por ende, cuáles las *cosas dichas*, en el sentido expresado por Edgar Garavito, y cuáles los sentidos de estas, ya que “...a lo largo de la historia los hombres no han dicho siempre las mismas cosas, ni las han dicho de la misma manera, ni han hecho referencia a los mismos objetos, ni han buscado las mismas finalidades...” (Garavito, 1999, p.57).

De otra parte, algunos de los grandes cambios del pensamiento humano nos brindan la posibilidad de ubicar ciertos puntos de referencia temporal. La historicidad de dichos cambios nos permite hacerle seguimiento a las transformaciones más significativas de los modos de pensar en los últimos siglos. Los principales exponentes de las ciencias, las artes, la religión y la filosofía —por nombrar solo algunas disciplinas— nos han permitido, al menos en occidente, a través de sus acciones, sus *cosas dichas* y el diálogo resultante entre estas, hacer una lectura de los diversos momentos en los que se han configurado las diferentes *imágenes-pensamiento*. Así que en una temporalidad o *imagen-tiempo* determinada, las *cosas dichas* y sus sentidos deben considerarse relacionadas entre sí, al igual que las acciones y los productos humanos resultantes de estos procesos. Por esa razón, para tratar de entender la música creada para guitarra en Europa en la primera mitad del siglo XIX, será imperativo tener en cuenta los cambios de orden político y social que sufrió el mundo occidental en las últimas décadas del siglo inmediatamente anterior.

Antecedentes del romanticismo

El romanticismo en la música es, por su propia naturaleza, un movimiento revolucionario dirigido contra los padres y los abuelos de la generación revolucionaria.

Alfred Einstein (1986, p.14)

Si bien es claro que a lo largo de la historia siempre se darán choques entre generaciones y existirán brechas entre ellas, un caso en el que estas distancias son muy notorias se dio entre los nacidos al inicio del siglo XIX y sus antecesores inmediatos. La revolución francesa y todas sus consecuencias constituyen un gran hito en la historia reciente del mundo occidental, no sólo por propiciar el comienzo de cambios en el régimen de gobierno que los diferentes pueblos buscaban para sí, sino que, además, como producto de ello, el individuo se empezó a percibir como un ente activo de esos cambios, es decir la *imagen-pensamiento* se transformó. 1800 es una frontera que marca un antes y un después en todos los aspectos de la sociedad con consecuencias visibles aún en la actualidad; por eso, en ese contexto, podemos considerar que las artes en general, y en particular la música, cambiaron a partir de ese punto de inflexión.

Entonces, no sólo fueron otros los lugares desde donde empezaron a decirse las cosas sino que las *cosas dichas* y la percepción de estas también fueron otras; sus funciones en la sociedad brindaban ahora espacios de expresión y desarrollo personal que el individuo occidental no había vivenciado. El artista se volvió eje fundamental de la nueva *imagen-pensamiento*, de la que emergía, ahora, como la época romántica.

...hasta muy entrado el siglo XVIII apenas se concebía ningún tipo de música que no fuera utilitaria...

Alfred Einstein (1986, p.20)

Antes del siglo XIX la relación entre el músico y la sociedad era bastante diferente a lo que se conoce hoy en día. Ser músico era considerado un oficio como cualquier otro de los necesarios

en una comunidad, aprendido dentro de las familias y heredado a través de generaciones. El musicólogo alemán Alfred Einstein nos cuenta en su texto *La música en la época romántica*, que “...hasta finales del siglo XVIII, incluso los músicos más inspirados y más importantes sabían a quién servían y de quién dependían...” (1986, p.19). Cada músico tenía bien definido su puesto dentro de las instituciones políticas del momento; cumplía sus funciones al servicio, bien de sus patronos —generalmente las cortes o las iglesias— o bien de la comunidad en un ámbito más popular como carnavales y fiestas. Al respecto el historiador Francisco Esteve dice: “Antes de Beethoven la música era religiosa o era amable, ligera, sin contenido: o estaba hecha para el culto, o para complacer a los grandes señores. Era la sierva de la iglesia o de la corte...” (Esteve-Barba, 1955, p.1600). En otro punto del texto de Einstein en el que se habla de la percepción de la música por parte de otras disciplinas, comenta este autor que “en el siglo XVIII los filósofos clasificaron a la música en un lugar muy bajo de la escala artística (...) [esto] resultaba útil ya que servía a los fines de devoción religiosa e, incidentalmente, como intercambio social y de cortesía” (p.319). De ahí podemos deducir que la labor de los músicos se limitaba a componer y/o ejecutar la música para los diferentes rituales que tuvieran lugar en la sociedad. El mismo Kant llegó a considerar que la música era “más entretenimiento que cultura” (*Crítica de la razón pura* [1787], citado por Einstein, 1986, p.319), es decir, la música era considerada, en su gran mayoría, utilitaria o pragmática. “El arte por el arte” como noción no existía.

El romanticismo

A partir de la revolución, con la caída de las monarquías y la configuración de proyectos republicanos tanto en Europa como en América, se generó, en el individuo occidental, otra

percepción de sí mismo. Ya no se trataba de unos *privilegiados* (clero y nobleza) para los cuales había que trabajar sin preguntar; ahora se era parte de un “pueblo”. “Una característica esencial de la música romántica es la intensificación del acento nacional” (Einstein, 1986, p.281), es decir, las identidades nacionales recobraron fuerza, cambiando, entre otras cosas, la relación del músico con su sociedad. El saber popular, entonces, retomó valor en tanto riqueza cultural nacional, ingrediente cohesor indispensable de los países en construcción. El músico ahora era poseedor de uno de los valores más preciados para el nuevo orden político, o como nos dice el mismo Einstein “...el romanticismo produjo una sucesión de músicos revolucionarios que no eran otra cosa que eso, revolucionarios...” (p.25). El carácter del artista romántico es entonces contrario a cualquier viso de servilismo o entretención; por ende, en coherencia con su momento, podemos decir que es un arte revolucionario. Nace entonces otra *imagen-pensamiento*, que deviene en esta postura de carácter más rebelde, de la que surge, a su vez, una nueva imagen de músico, de artista: el músico romántico. “Por esta nueva actitud ante la sociedad y el mundo, Beethoven se convirtió en el modelo del movimiento romántico” (p.24).

En gran medida él (Beethoven) y su figura de “gran hombre” proporcionaron las bases del nuevo paradigma de “artista” subyacente a cada músico, icónica dentro de la gran imagen del escenario decimonónico, y a la cual debemos en gran medida la consideración de “ser especial” de la cual goza el músico incluso en la actualidad. Eso no quiere decir que la relación del músico común con sus medios laborales (iglesias, orquestas, coros) haya desaparecido:

...el cantor, el organista de iglesia, el cantante de coro, el director de orquesta de teatro y todos los demás conectados con la ópera, en su mayoría funcionarios estatales, siguieron desempeñando una

función oficial... pero sí se borró el nexo que había entre lo burocrático y lo creativo. (Einstein, 1986, p.24)

Los músicos ya no se vieron obligados a producir música de forma masiva como otrora hiciera J.S. Bach con sus cantatas semanales; el “artista” empezaba a tener mayores libertades creativas para decidir qué crear y cuándo hacerlo.

Este fenómeno produjo, a largo plazo, un distanciamiento entre el artista y el público; el primero dejó de crear con la intención de satisfacer las necesidades del segundo. Su motor dejó de ser solamente económico e incluyó búsquedas de orden meramente estético, y en algunos casos, incluso, con fuertes matices políticos. La búsqueda pura de lo bello y la discusión sobre lo que debía considerarse bello se situaron en el centro de la escena. El artista creaba sus obras y quienes no las consideraban bellas, simplemente no comprendían su genio creador. La imagen del músico genio, aislado e incomprendido viene de allí.

En los siglos anteriores, imaginar al músico aislado y separado de la sociedad y sus demandas era una idea no sólo desconocida sino que resultaba inconcebible, pues el artista creaba para el consumo inmediato de las masas. En cambio, “el músico romántico está orgulloso de sentirse aislado” (Einstein, 1986, p.25). De hecho, mientras más confinado a su soledad esté, probablemente más grandes se considerarán su genio y sus capacidades artísticas. No sorprende entonces que las biografías de los compositores de este periodo —como veremos más adelante— estén redactadas de una manera tal que, más que detallar los acontecimientos de la vida del personaje, buscan a toda costa exaltar las condiciones de su talento y capacidad. En el libro

Historia de la música, del compositor venezolano Juan Bautista Plaza, encontramos que uno de los factores característicos del romanticismo era precisamente "...el culto al individualismo: el artista se complace en narrar su vida, sus tormentos, y en analizar meticulosamente sus propios sentimientos, colocándose siempre en primer plano como héroe del poema; de donde deriva que el elemento dramático adquiere mayor expansión y preponderancia" (Plaza,1991, p.144).

En el contexto de lo expresado, diremos, entonces, que la música romántica no está compuesta por cualquiera ni para ser tocada por cualquiera; es escrita por un genio para ser tocada por él mismo, llevando a límites antes impensados las capacidades de su instrumento, y con estas, la imagen de su virtuosismo. Ya no sólo era un tema de la música, del instrumento o del compositor sino también del instrumentista. El nivel de virtuosismo al que se estaba llegando con las obras de ese momento hace imposible hablar de un instrumento o de un repertorio sin hablar de la figura de sus ejecutantes. Más aún, ante la doble condición compositor-intérprete de la que hemos hablado, gran cantidad de instrumentos, al igual que la guitarra, encontraron en esos años condiciones idóneas para transformarse en lo que son hoy en día, y deben estos cambios en gran medida a estas figuras.

No es posible hablar del piano, sus técnicas y estéticas actuales sin nombrar a Chopin o a Liszt entre otros; o del violín obviando la inmensa figura del mítico Paganini y así en varios instrumentos. La guitarra, por su parte, aunque considerada por muchos años como un instrumento de orden menor, tiene sus grandes exponentes y transformadores, pertenecientes totalmente a ese movimiento romántico que se ha descrito y que merecen una mirada detenida desde la ejecución juiciosa de sus trabajos. La realización de este trabajo interpretativo, enfocado

tan concretamente en esta etapa particular de la evolución del instrumento, busca, entonces, destacar el legado que estos grandes ejecutantes y creadores han dejado en la historia, técnica y repertorio del instrumento.

Capítulo 2

Compositores-guitarristas exponentes y transformadores del movimiento romántico

Las biografías presentadas a continuación son el producto de la labor de recopilación y selección de hechos relevantes de la vida y época de los compositores seleccionados en este trabajo como exponentes y transformadores del movimiento romántico en el instrumento guitarra. Para su elaboración se han consultado diversas fuentes, particularmente disponibles en medio electrónico. Destaco las siguientes: Napoleón Coste: Krick (1942b); Johann Caspar Mertz: Krick (1940); Marco Aurelio Zani de Ferranti: Krick (1942a) y Van de Cruys (2012); Fernando Sor: Bergstrand (1996); Giulio Regondi: Atlas (1999) y Atlas (2005). La traducción libre ha sido realizada por el autor.

Napoleón Coste (1806-1883)

Napoleón (Claude Antoine Jean George) Coste nació el 28 de junio de 1806 en Amondans, un pequeño pueblo del Departamento de Doubs al este de Francia. Su padre fue un oficial del ejército imperial y esperaba que su hijo siguiera la carrera militar. Sin embargo, Coste contrajo una grave enfermedad a los once años que hizo que la familia descartara por completo una carrera militar para el joven. Coste empezó a tocar la guitarra a la edad de seis años bajo la tutoría de su madre, quien era una excelente intérprete de este instrumento. Fue ella quien le animó a tomar seriamente la opción de dedicarse a la guitarra. La familia mudó a la ciudad de Valenciennes y fue allí donde Coste dio su primer recital en público a los dieciocho años de edad. Tiempo después comenzó a dar clases de guitarra en esa misma ciudad. En 1828 el virtuoso de la guitarra Luigi Sagrini visitó Valenciennes a dar un ciclo de conciertos y quedó gratamente impresionado con la calidad en la ejecución del joven Coste, así que lo invitó a

participar en sus conciertos, acompañándolo en la ejecución de las hermosas *Variaciones Concertantes, Op. 130 para dos guitarras*, de Mauro Giuliani.

Dos años más tarde Coste se radicó en París y en poco tiempo se hizo famoso como solista y profesor de guitarra. Fue allí donde entró en contacto personal con los grandes maestros Carulli, Aguado, Carcassi y Sor —con quien tuvo la oportunidad de tocar a dueto—. La interacción con dichos maestros hizo que Coste notara algunas de sus deficiencias tanto técnicas como compositivas, por lo que perdió el interés en la guitarra a mediados de la década del 1830 y obtuvo un puesto como funcionario. Sin embargo, continuó enseñando guitarra y a partir de ese momento dedicó la mayor parte de su tiempo a complementar sus conocimientos de armonía y composición. Coste obtuvo el segundo premio en el concurso internacional de composiciones para guitarra organizado por el noble ruso M. Makaroff en 1856 en Bruselas por su *Grande Sérénade, Op. 30*, quedando detrás del gran virtuoso de la guitarra del momento, el austriaco J. K. Mertz.

En la música de Coste se encuentra una clara influencia de Fernando Sor; sus composiciones revelan un dominio de invención y un profundo conocimiento del contrapunto. No obstante, su estilo es único, muestra características mucho más románticas, tanto armónicamente como en la estructura formal de sus piezas. El uso de títulos descriptivos y funciones programáticas son clara muestra de ello.

Publicó unas sesenta composiciones a lo largo de su vida, las más conocidas son *Grande Sérénade, Op. 30; Concierto de Rondo, Op.12; 12 valeses, Op. 41; Andante y minueto, Op. 39;*

Valse favorito, Op. 46; y *Concierto 25 Etudes, Op. 38*. Reeditó varias de las composiciones de Sor incluyendo una célebre edición revisada (c1851) de su método de guitarra. Se dice que Coste fue el primero en hacer transcripciones para guitarra 'moderna' de música para guitarra barroca escrita en tablatura. De este trabajo se destacan varias composiciones de Robert de Visée (1686) que se incluyen en su *Méthode* (c1851) y en su posterior *Le livre d'or du guitariste* (El libro de oro del guitarrista) *Op.52*. Cabe destacar que Coste escribió principalmente para una guitarra con una séptima cuerda agregada, como era usual en la época.

Coste falleció en su tierra natal el 17 de febrero de 1883 y ha sido reconocido como el más destacado compositor y ejecutante de la guitarra de Francia en todos los tiempos.

Johann Caspar Mertz (1806-1856)

Johann Kaspar Mertz, el renombrado virtuoso de la guitarra y compositor, nació el 17 de agosto de 1806 en Pressburg, Hungría, y murió en Viena el 14 de octubre de 1856. Durante su infancia recibió una instrucción elemental en la guitarra y la flauta y, dado que provenía de una familia muy humilde, comenzó a dar clases de estos instrumentos desde que cumplió 12 años para ayudar económicamente en su hogar.

Enseñar y perfeccionar su técnica en la guitarra —que se había convertido en su instrumento favorito—, fue la tarea que ocupó todas sus horas de vigilia durante su vida joven. Recién a los treinta y cuatro años de edad, con la ambición de ampliar su ámbito artístico, se trasladó a Viena en donde rápidamente encontró puesto como profesor de guitarra. No mucho después de su

llegada a esa ciudad, brilló como solista de guitarra en un concierto brindado en el teatro de la corte bajo el patrocinio de la Emperatriz Augusta Carolina.

Su éxito fue instantáneo, los aplausos fueron estremecedores y los múltiples elogios no se hicieron esperar. Sus actuaciones y brillantes logros hicieron que Mertz fuera nombrado guitarrista de la corte de la Emperatriz. Durante los siguientes dos años hizo giras de conciertos a través de Moravia (actual República Checa), Polonia y Rusia. En uno de estos conciertos conoció a la joven pianista profesional que sería su esposa, la señorita Josephine Plantin, quien aparecía compartiendo recital con Mertz. Este encuentro coincidental en la tarima llevó a ambos artistas a establecer una gran amistad, tanto que decidieron hacer una gira de recitales compartiendo escena que les proveyó un gran éxito artístico y financiero. Un tiempo después de esto se casaron en Praga el 14 de diciembre de 1842. Los recién casados regresaron a Viena unos meses después; allí la fortuna les sonrió, sus agendas estaban bastante ocupadas impartiendo lecciones de sus respectivos instrumentos a los miembros de la familia real y a la élite austrohúngara. Además de ser el guitarrista más famoso de ese periodo, Mertz se destacó por ser también un gran ejecutante de la flauta, el violoncello y la mandolina y por componer música para estos instrumentos.

Una seria enfermedad interrumpió la exitosa carrera de Mertz en Viena, impidiéndole aparecer en público por casi dos años. Cuando regresó a las tablas en la primavera de 1848, el entusiasmo por parte del público se manifestó llenando por completo los diferentes teatros en los que se presentó; mucha gente se quedaba por fuera de los escenarios. En el último periodo de su carrera Mertz ratificó el éxito que había obtenido en los años anteriores; sin embargo, el extenuante estilo de vida que estaba empezando a vivir le cobró un precio bastante alto cuando el

14 de octubre de 1856 falleció en Viena, tan solo un mes después de regresar de su última gira de conciertos.

En la primera mitad de 1856, M. Makaroff, un noble ruso residente en Bruselas, ofreció dos premios para las mejores composiciones originales para guitarra. Esta oferta tenía como objetivo estimular a compositores y ejecutantes de este instrumento. Treinta y un competidores enviaron un compendio de sesenta y cuatro obras ante los jurados, músicos de gran reputación en toda Europa, profesores del conservatorio de Bruselas. El jurado, bajo la presidencia del señor Makaroff, le otorgó el primer premio de \$200.00 a J. K. Mertz de Viena, por su Op. 65 — *Fantasia Húngara, Fantasia Original y La Gondolier*—. Mertz nunca se enteró de esta gran noticia, ya que falleció poco antes de que el resultado se hiciera público. El segundo puesto lo obtuvo Napoleon Coste, guitarrista francés, por su *Gran Serenata*.

En sus conciertos Mertz usaba con frecuencia una guitarra de diez cuerdas, con las cuatro más graves al aire, añadidas a las seis principales para complementar los registros graves del instrumento. Con frecuencia su esposa aparecía en sus recitales acompañándolo con el piano.

Marco Aurelio Zani de Ferranti (1800-1878)

Marco Aurelio Zani de Ferranti es considerado uno de los personajes más notables de la historia de la guitarra, virtuoso de este instrumento, compositor y hombre de letras. Nació en Bolonia, Italia, 06 de julio de 1800, y murió en Pisa, 28 de noviembre de 1878. Descendiente de

una antigua familia veneciana, a la edad de siete años llegó a Lucca, provincia de Toscana, de la mano de su preceptor el Abad Ronti para recibir su educación.

Ferranti fue dotado de una inteligencia muy precoz y una memoria prodigiosa; su talento poético se manifestó desde la primera infancia, tanto que a los doce años de edad escribió poesía latina que llegó a ser leída en toda Italia. En su infancia vivió un hecho que cambió su vida: tuvo la oportunidad de asistir a un concierto dado por el violinista Nicolo Paganini. Ferranti quedó tan profundamente impresionado con el desempeño de este artista que la música se convirtió en su pasión y de inmediato comenzó el estudio del violín con Gerli, el célebre maestro. Su progreso en este instrumento fue fenomenal, a la edad de dieciséis años su extraordinario talento hacía pensar en que se convertiría en un violinista de primer orden. Sin embargo, al pasar los años y sin explicación aparente, abandonó este instrumento para dedicarse de lleno a la guitarra.

En 1820 visitó París, donde dio clases de guitarra, pasó la mayor parte de su tiempo experimentando con nuevas técnicas para tocar este instrumento y dio su primer concierto como solista; además publicó algunas de sus primeras composiciones, pero estas no atrajeron mayor atención. Hacia el final de ese mismo año se desplazó a San Petersburgo, Rusia, en donde fue contratado como bibliotecario del senador Meitleff y posteriormente como secretario privado del príncipe Varishkin, primo del emperador. Los frecuentes periodos de ocio que le conferían estas posiciones le dieron la oportunidad de continuar sus experimentos con las innovaciones y mejoras que tenía en mente con respecto a la técnica de la guitarra. Esto le permitió dar conciertos y publicar más obras de su autoría allí en Rusia; sin embargo, en 1824 fue expulsado de su cargo debido a su participación en política y por esa razón tuvo que abandonar ese país.

Después de una breve estadía en Dinamarca, en ese mismo año debutó en Hamburgo como solista de guitarra con mucho éxito. Durante los siguientes tres años dio recitales en Bruselas, París y Londres. En 1827, después de su segundo concierto en Bruselas, fue nombrado profesor de guitarra e idioma italiano en el Real Conservatorio de la ciudad. Estos años de estudio continuo en Bruselas le dieron su recompensa, ya que se dice que en estos años desarrolló el método para producir sonidos sostenidos en el instrumento, lo que le permitía ejecutar las líneas melódicas más “cantadas”, con mayor claridad.

Los resultados de sus experimentos se hicieron públicos en dos recitales en Bruselas en 1832, por lo que fue honrado con el título de “guitarrista personal del rey” en Bélgica. Se dice que, debido a la dificultad de las técnicas que Ferranti logró dominar con su instrumento, su repertorio fue casi intocable para otros guitarristas, ya que nadie más logró descubrir cómo prolongar y unir las notas con la fluidez que él lo hacía. Su capacidad de ligar pasajes melódicos completos con el acompañamiento totalmente independiente fue uno de los recursos más maravillosos y fascinantes para el público de su época.

Después de otra gira por Holanda, visitó Londres y, junto con el violinista Sivori, fue a los Estados Unidos donde ambos artistas recibieron buenos comentarios. De regreso en Bruselas, en 1846, asumió sus funciones como profesor en el Conservatorio Real hasta el final de 1854. Su espíritu inquieto se manifestó nuevamente y dispuso un recorrido artístico desde Francia hasta su tierra natal. Después de sus conciertos de despedida en Bruselas y La Haya, un crítico escribió en el diario “Eco” de Bruselas:

...hemos oído a este artista muchas veces, sin embargo en cada ocasión su forma de tocar ha sido tan brillante y tan variada, que nos revela cada vez una nueva maravilla absolutamente inesperada. Ferranti es en la guitarra lo que Paganini en el violín, Thalberg en el piano y Servais en el violoncello; ha encontrado nuevos efectos en su instrumento introduciendo rasgos armoniosos de extraordinaria riqueza y poder. Para tener una leve idea del talento de Ferranti hay que añadir a los secretos de su técnica, su claridad y su sonoridad admirablemente equilibrada, la rapidez, el vigor, la pulcritud en su digitación y sobre todo la inspiración, el rapto y la personalidad casi sobrenatural, en la cual se pone en evidencia el verdadero artista que es. Por si fuera poco, las piezas que compone son encantadoras y si Ferranti no hubiese sido el gran virtuoso que es, de igual manera brillaría entre compositores. (Krick, 1942a)

En enero de 1855, Ferranti llegó a París, donde fue recibido en el salón de los más eminentes poetas y músicos. Después de su primer recital, Fetis escribió: “Si la guitarra tiene un Paganini debe esta gloria a Ferranti” (Citado por Krick, 1942a). Paganini, quien también fue un guitarrista de rara habilidad, después de asistir a uno de los recitales de Ferranti escribió: “...le he oído, señor, con tanta emoción que tengo razón apenas suficiente para decirle que usted es el guitarrista más milagroso que jamás he conocido en mi vida” (Citado por Krick, 1942a). Después de un recital en la residencia del famoso poeta francés Alexandre Dumas, M. Pleyel tenía esto que decir:

Ferranti ha encantado por tres horas a toda la audiencia más selecta y exigente. La guitarra sola ha sido la atracción de esta velada, pero el genio de Ferranti es tan flexible, tan extendido y tan variado que uno no tiene una sospecha de monotonía. No desprecien la guitarra nunca más señores, en las manos de Ferranti, la guitarra se convierte en una orquesta, en una banda militar. (Krick, 1942a)

Desde París, Ferranti viajó a través de Francia hasta llegar a Italia dando recitales en todas las

ciudades importantes incluyendo los centros de moda como Niza y Cannes. Finalmente se instaló en Pisa, donde dio frecuentes recitales. En sus últimos años se ocupó mayoritariamente en su obra literaria. Como compositor, Ferranti merece un lugar entre los escritores más importantes de la música para guitarra. La interpretación de sus obras originales requiere técnica de primer orden, ya que todas estas piezas fueron compuestas para sus propios recitales. Muchas de sus obras se quedaron en manuscrito mientras que las más reconocidas fueron publicadas, entre estas se destacan: *Fantasia varie, Op. 1*; *Rondo de fees, Op. 2*; *Six nocturnes, Op. 8*; *Ma derniere fantasie, Op. 4*; *Fantasia varie sur le Carnival de Venice, Op. 5*; *Loin de toi Caprice, Op. 6*; *Fantasia sur la romance de Otello, Op. 7*; *Divertimento on three favorite English romances, Op. 8*; *Nocturne sur la derniere pensee de Weber, Op. 9*; *Fantasia varie, O Cara Memoria, Op. 10*.

Fernando Sor (1778-1839)

Fernando Sor nació en una muy respetada familia en 1778, fue bautizado el 14 de febrero de ese año en Barcelona como José Fernando Macarurio Sor y siguió una carrera militar tal y como su familia lo esperaba. Sin embargo, debido a que su padre quien le mostró la guitarra y además lo introdujo a la ópera italiana —esto último iba a ser una gran influencia en sus composiciones—, Sor se enamoró de la música a muy temprana edad, tanto que cuando Sor tenía ocho años ya era un consumado guitarrista. Debido a su talento, a tan corta edad se ganó fácilmente la aceptación en el prestigioso monasterio de Montserrat, cuando el nuevo abad lo escuchó tocar. De este modo, Sor fue enviado a estudiar música y cursos que le sirvieron para promover su carrera militar en dicho monasterio. Sus padres no esperaban que el joven se

inclinara hacia la música como carrera, siempre creyeron en que él iba a preferir enrolarse en el ejército.

El padre de Sor falleció cuando el joven tenía dieciocho años de edad. Tras la muerte de este, a su madre le fue imposible continuar pagando sus estudios en Montserrat y se vio obligada a retirarlo. Sor se vio obligado, a su vez, a regresar a Barcelona, y recibió un cargo como militar en el cuerpo de Villa Franca del General Vives. Se cree que Sor recibió su ascenso a teniente como resultado de su desempeño tanto en el piano como en la guitarra. Después de cuatro años allí, Sor se retiró de las fuerzas y se trasladó a Madrid donde conoció a su primera mecenas, se trata de la famosa Duquesa de Alba, de quien se dice también apadrinó al famoso pintor español Goya. La duquesa era bastante diferente a otros aristócratas que apoyaban a las artes ya que, en lugar de presionarlo a que escribiera exclusivamente para ella, le dio a Sor un estudio en su casa en el que le dejaba trabajar en sus propias piezas y a su propia velocidad.

En 1808, durante el punto más alto del reinado de Napoleón, el ejército francés invadió España. Fue en este período en el que Sor comenzó a escribir música para guitarra de manera más prolífica. Las piezas más conocidas de este período son en su mayoría de carácter nacionalista, escritas para voz con acompañamiento de guitarra, también hizo bastantes piezas para guitarra sola. Estas canciones fueron escritas para apoyar al ejército español y sus compatriotas —a pesar de la creencia popular Sor fue un devoto patriota español—. Tras la derrota española, Sor aceptó un puesto administrativo con el nuevo gobierno francés. En este período de su vida su producción musical es muy escasa, lo que puede deberse al disgusto de servir bajo un régimen extranjero. Algunos años después el ejército español logró derrotar y

expulsar a los franceses. Sor sintió el rechazo de sus compatriotas por haber aceptado un puesto para los franceses y se vio obligado a marcharse para ese país al igual que muchos otros artistas y aristócratas españoles quienes de algún modo le tendieron su mano al ejército invasor. Sor se mudó a París, la ciudad que sería su morada por el resto de su vida y la que además le vio componer la mayor cantidad de música para guitarra, se habla de más de cien obras. Sor nunca regresó a España.

Además de compositor, Sor fue reconocido como un ejecutante del más alto nivel y capacidad técnica. Su talento lo llevó a dar giras por toda Europa y Asia, tocando para la más alta nobleza de su tiempo. Viajó a Rusia y a algunas de sus naciones vecinas dando recitales en San Petersburgo, Moscú, Berlin y Varsovia. Precisamente en la capital rusa, su ballet *Cendrillon* (Cenicienta) resultó ser la obra escogida para la apertura del famoso teatro Bolshoi. Luego viajó a Londres donde vivió y trabajó de 1815 a 1823. Durante su estadía en Inglaterra tanto sus óperas como sus obras para piano fueron muy bien recibidas, también presentó cuatro de sus ballets en Londres.

Su momento de mayor fluidez compositiva se dio alrededor de 1827, cuando decidió dejar de viajar por el mundo y quedarse en París. Fue en este periodo en el que escribió sus piezas más memorables como lo son sus noventa y siete estudios y su *Tema y variaciones sobre La flauta mágica de Mozart, Op 9*, la cual es probablemente su obra más reconocida. También en este periodo Sor escribió el que aun hoy en día es considerado por muchos como el método más completo y práctico jamás escrito para la guitarra publicado en 1830. Durante este periodo en Paris, Sor no solo tocó muchos conciertos sino que además tuvo gran acogida como profesor de

guitarra, tuvo un incontable número de estudiantes siendo tal vez el más famoso de ellos el general San Martín, libertador de Argentina.

Sus últimos dos años de vida debieron ser muy tristes para Sor debido a la pérdida de su hija en el verano de 1837. Sor sufrió una gran depresión a causa de este suceso, como se evidenció en su último trabajo sinfónico que fue una misa en honor a ella. Eusebio Font y Moresco (aparentemente periodista local) cuenta que Sor mismo ejecutó fragmentos de dicha composición al piano sobre la tumba de su hija mientras una tormenta le abrió paso a una inclemente lluvia que cayó sobre él. Dos años más tarde, a la edad de sesenta años, Sor falleció, dejando tras de sí un legado que ha continuado por casi doscientos años. El mundo de la guitarra clásica le debe muchísimo al gran Fernando Sor por su gran aporte a los alcances de este maravilloso instrumento.

Giulio Regondi (1822-1872)

Giulio Regondi fue un niño prodigio de la guitarra que se transformó en un reconocido artista, compositor de obras de gran elaboración y exigencia. Nacido en Génova o Lyon en 1822, no se tiene el dato del nombre de su madre pero se sabe que fue alemana y que pudo haber fallecido durante el nacimiento de Regondi. Giulio fue criado por su padre que era italiano (algunos dicen que pudo ser su padrastro) quien era, a su vez, un talentoso guitarrista, compositor y barítono. Regondi hizo su debut en París a la edad de siete años, después de eso se le conoció como “el infante Paganini”.

Aunque usualmente tocaba a dúo con su padre, era el joven prodigio quien embelesaba a las críticas y se llevaba todos los elogios. Tal llegó a ser la fama de esta joven figura que el gran virtuoso español Fernando Sor dedicó su *Fantasía Souvenir d'Amitié (Recuerdos de la amistad)*, Op. 46 (1831) al joven Regondi de tan solo nueve años; se dice que también compuso un *Grand Duet (Gran dueto)* ahora perdido. Esto evidencia la relación de mutuo aprecio y admiración entre estas dos figuras y sugiere que el maestro Sor pudo haber cumplido algún papel en el desarrollo musical del joven. Los Regondi, padre e hijo, llegaron a Londres en 1831 y allí alcanzaron buena acogida por parte de la crítica, además de éxito financiero, girando a través de las islas británicas. De repente, un buen día de 1835, el padre le dejó una nota con cinco libras esterlinas, se llevó el resto del dinero que los dos habían obtenido y lo dejó a su suerte bajo el cuidado de extraños. No obstante, el joven Giulio logró superar este trauma con la ayuda de amigos y padres adoptivos, se volvió residente permanente de Londres y continuó ganándose la vida como concertista por toda Europa.

Allí en Londres vivió una vida cómoda al hacerse parte de la comunidad musical victoriana. Tuvo la oportunidad de conocer, entre otros, a Leonard Schulz —quien se encargaba de publicar la música para guitarra de Giuliani en esa ciudad— y al polaco, virtuoso de la guitarra, Marek Sokolowski, cuya guitarra de siete cuerdas pudo haber llevado a Regondi a explorar las guitarras de siete y ocho cuerdas, como la que usó en la gira de conciertos que realizó por Viena, Praga y Leipzig entre 1840 y 1841 en compañía del chelista Joseph Lidel. En dicha gira, además de la mencionada guitarra de ocho cuerdas, Regondi ejecutó la concertina, un instrumento inventado por Sir Charles Wheatstone a finales de la década de 1820 que el mismo Regondi popularizó, y en el que se destacó por el altísimo nivel de ejecución que alcanzó en su edad adulta. El

compositor Bernhard Molique compuso un concierto para concertina y orquesta para ser estrenado por él en 1853 y el mismo Regondi compuso dos conciertos más del mismo tipo, además de 12 obras de cámara con acompañamiento de piano como la *Introducción y variaciones sobre un aire austriaco*, *Op.1* en 1855 y varias piezas para concertina sola. Regondi también escribió numerosas piezas para guitarra solista, las más destacadas son *Reverie nocturne*, *Op.19*; *Primer aire variado*, *Op.21* e *Introducción y capricho*, *Op.23*, además de su serie de diez estudios para guitarra. Regondi murió de cáncer en Londres el 6 de mayo de 1872. Su música estuvo perdida por décadas después de su muerte. Con el paso de los años, sus composiciones fueron redescubiertas y posteriormente editadas. Las obras se publicaron por Chanterelle en 1981 y los estudios por Ediciones Orphée en 1995.

Capítulo 3

Comentarios al repertorio seleccionado

Andante y minueto, Op. 39. Napoleón Coste

El título de esta pieza es una clara muestra de una tendencia, muy recurrente en la música romántica y bastante común en Coste, a usar títulos que describieran la forma de las obras. La obra, entonces, consta de dos momentos totalmente diferenciados que son, como su título lo indica, un andante y un minueto de forma tradicional.

El primer momento posee en efecto la indicación *andante* como tempo sugerido, está en un compás de 6/8. Este trozo de la pieza bien podría ejecutarse como una obra independiente en un programa de concierto, su carácter es liviano y cantáble, su forma es autónoma del minueto y está totalmente bien definida y concluida.

El andante está en La mayor y tiene tres partes, A B A' más una pequeña coda que cierra y prepara el minueto. La A consta de dos partes de ocho compases cada una, separadas entre sí por una barra de repetición; los primeros ocho compases exponen claramente el material principal: un motivo melódico muy cantáble en la voz superior acompañado por una progresión de acordes rítmicos que armonizan el movimiento cromático descendente de la voz inferior y que a su vez, presentan una conducción melódica muy cuidadosa, en el estilo de Coste, que de vez en cuando sugiere contra cantos en las voces intermedias y que concluye en Do sostenido menor. La parte siguiente es una especie de desarrollo del primer tema desde el punto de vista rítmico, ya que

aparece la segunda división de pulso en el acompañamiento, este trozo dura realmente seis compases, sin embargo los dos compases siguientes resuelven y conectan con un ritmo más pausado con la dominante de la nueva tonalidad.

La segunda gran sección contrasta por completo con la anterior. No sólo cambia el modo en la tonalidad (Do sostenido menor), sino que además se invierten los planos en la textura en la que ahora el bajo lleva claramente la melodía con un carácter más dramático, mientras que un ostinato rítmico de acordes en las cuerdas superiores sirve de acompañamiento. En toda esta sección un crescendo progresivo lleva al momento más climático y virtuoso de la pieza, que es un juego de arpegios en Mi mayor que creará la sensación de un gran calderón, perfecto para preparar la recapitulación del primer material, nuevamente en La mayor aunque esta vez con variantes armónicas y rítmicas de gran gusto. La coda presenta un motivo muy dulce en intervalos de sexta con pedal en tónica, un jugueteo veloz con sonidos armónicos en la quinta cuerda llevan a una cadencia plagal menor (muy característica en Coste) que cierra el movimiento.

Como complemento propone un minueto típico A B A' con trío en compás de 3/4 en la tonalidad de Re mayor. El carácter más alegre de los minuetos tradicionales sugiere que la figuración debe ser ejecutada de manera mucho más rítmica que en el momento anterior, además la textura propuesta —una melodía acompañada por acordes en bloque e intervalos— exhibirá tanto el dominio contrapuntístico del compositor, como la capacidad del ejecutante para destacar las diferentes voces y sus respectivas duraciones. El trío es en Sol mayor y tiene la misma forma del minueto. La primera sección está estructurada por la mezcla entre arpeggios y progresiones de

acordes en bloque con un interesante desarrollo armónico; la segunda sección establece momentáneamente un Si mayor como tonalidad y desarrolla por esta tonalidad el material de la A, conectando a la tonalidad inicial para re exponer con un fragmento escalístico en el que el ejecutante exhibe brevemente su virtuosismo para cerrar el trío y volver al minueto como conclusión de toda la obra.

Trois morceaux (Tres fragmentos), Op.65. Johann Caspar Mertz

I. Fantasie hongroise (Fantasía húngara)

II. Fantasía originale

III. Le gondolier

Esta obra puede parecer un grupo de piezas independientes, sin ningún tipo de conexión lógica entre ellas. Sin embargo, se debe tener en cuenta, de antemano, que fue precisamente esta obra la ganadora del célebre concurso de composición de música para guitarra realizado en 1856 en Bruselas, en el cual participaron más de treinta compositores con más de sesenta obras inscritas. Considerando este aspecto, se puede deducir que Mertz —quien era considerado el más grande exponente de su instrumento por sus contemporáneos—, quiso hacer gala del amplio dominio que tenía de su instrumento, de su virtuosismo y la multiplicidad de recursos que poseía tanto técnica como compositivamente. A la luz de esta consideración, la aparente disparidad de los tres fragmentos adquiere otro matiz, desde el cual se hace mucho más interesante comprender los momentos de la obra.

Se debe decir en primera instancia que se trata de tres fantasías que son, por definición, composiciones en las que se destacan el carácter imaginativo y contrastante de sus partes más que la rigidez estructural de una sonata u otro tipo de forma tradicional. Este Opus 65 es, por lo tanto, la conjunción de tres grandes ejemplificaciones de las posibilidades de la guitarra como instrumento rico en matices, texturas, tímbricas y virtuosismo.

El primer número es la *Fantasia húngara*. Esta fantasía es reminiscente de las sonoridades gitanas tan presentes en la tierra natal del compositor. La obra consta de una introducción y cuatro momentos contrastantes que presentan un cambio de atmósferas, que van entre la melancolía, típica en las sonoridades de Europa oriental, y los ritmos alegres de tipo más bailable, sugerentes más a las fiestas y danzas populares. La introducción es en La menor y es bastante dramática, presenta un motivo glissando por la cuarta cuerda que pareciera emular la sonoridad de los violines gitanos. De ahí se pasa a un fragmento en donde unos arpeggios rápidos en Do mayor llevan de vuelta a unos arpeggios en La menor que cierran con una dominante arpegiada y *ad libitum*. Ahora contrasta totalmente con un motivo en la mayor lento y dolorido, en que se intercalan la melodía llevada con acordes y pasajes veloces de gran virtuosismo. La tercera sección pasa a Fa mayor con la indicación *lúgubre*; es un fragmento lento de acordes en bloque, en el que mantener la duración de las notas con la sensación de legato presenta un reto bastante alto técnicamente. Después de un pequeño puente de acordes disminuidos bastante inesperados, que dejan una dominante suspendida como en el aire, viene la última sección *allegro vivace* en La mayor —que es quizá uno de los trozos más emblemáticos del repertorio compuesto por Mertz— de carácter festivo y de gran dificultad, en el que la pieza

progresivamente va llevando al ejecutante a unos niveles de virtuosismo para concluir de manera apoteósica en los registros más agudos del instrumento.

La *Fantasia original* es el segundo número de este Opus y haría las veces de movimiento lento (si comparáramos toda la obra con un concierto barroco por ejemplo), ya que su carácter general es decididamente más pausado y cantáble que los otros dos fragmentos. Este trozo tiene una introducción y dos momentos posteriores claramente diferenciados. La introducción presenta sonoridades bastante contrastantes desde el punto de vista rítmico y dinámico que van llevando a un fortísimo que prepara la sección *andantino* en Mi mayor que le sigue. En esta nueva parte aparecen las indicaciones *dolce* y *cantando*, la textura es totalmente homofónica y la virtud del ejecutante radica en mantener el acompañamiento piano y estable y, a la vez, generar una sensación libre y cantáble de la melodía, de tal modo que en la conjunción de los dos elementos se perciba como si dos músicos estuvieran siguiéndose de manera espontánea. La última parte es un trémolo, también en Mi mayor, en el que el protagonismo melódico se va turnando entre el pulgar y las voces superiores; en esta parte es importante lograr la sensación de que la línea superior suene constantemente y piano, a la manera de una mandolina —instrumento que el mismo Mertz dominaba con maestría— tremolando suavemente en el fondo de la textura. La coda son unos arpeggios rápidos crescendo y unas octavas descendentes que resuelven a una tónica muy suave y en posición melódica de tercera, que no es muy concluyente, y que sugiere que la historia no se ha acabado.

Le gondolier es el fragmento que cierra esta obra. Consta de introducción, dos momentos claramente identificables y una breve coda, todo está en Mi menor. La introducción es muy

breve, se trata de un giro melódico muy corto en las cuerdas graves con acompañamiento de acordes que van buscando la dominante que genere la necesidad de continuar. El momento que sigue tiene la indicación *con moto*, en el cual la textura es típicamente romántica. Se trata de unos arpeggios rápidos y constantes en los registros graves de fondo (a la manera de la mano izquierda del piano en el *Estudio revolucionario*, Op. 10, número 12, de Chopin), mientras que la melodía debe aparecer prístina y fácilmente reconocible en la fachada del diseño. La tercera parte es la más larga y tiene dentro de sí varias partes; primero, aparece un ostinato en las voces intermedias que posteriormente será el acompañamiento de un motivo melódico muy claro que dura ocho compases más su repetición; allí aparece una especie de desarrollo de esta pequeña “exposición” con unos arpeggios y un pequeño paseo armónico por grados de la tonalidad, repite la exposición de este pequeño fragmento y desemboca a la coda. Una progresión de arpeggios a altísima velocidad y exigencia técnica llevan al cierre de esta obra, en la que el discurso se va calmando poco a poco, unos acordes con la indicación *poco piu lento* y cada vez más piano dejan el terreno listo para el final de la obra: una auténtica perfecta fortísimo y completamente conclusiva remata esta trilogía de composiciones, sin lugar a dudas una de las más grandes joyas de la literatura de este instrumento.

Loin de toi (Lejos de ti) Capricho, Op.6. Marco Aurelio Zani de Ferranti

El título de esta obra lleva a considerar, después de leer la biografía de este autor, que el hecho de haber vivido su vida casi siempre alejado de su natal Italia, y desde una mirada romántica en todo el sentido de la palabra, que el título *Lejos de ti*, puede querer hacer alusión a esa constante lejanía y la subsecuente sensación de melancolía que se genera al vivir alejado de

su tierra y sus parientes más queridos. Siguiendo la lógica de esa primera conjetura y mirando la estructura misma de la obra, pareciera que el compositor no hace otra cosa que compilar una serie de fragmentos melódicos que de alguna manera le recuerdan su tierra. Tal vez tomó trozos de canciones populares, tonadas o marchas de diversas proveniencias y caracteres abiertamente disímiles para crear esta obra, ya que el resultado no sólo es totalmente contrastante entre sus partes, sino que aparentemente es inconexa entre ellas, tanto, que sólo al llegar a su final demuestra su coherencia, como si se tratara de la conclusión de un largo viaje en el que sólo la llegada permite darle sentido a la totalidad del recorrido.

La forma de la obra es totalmente coherente a la sugerida en su subtítulo: capricho. Está casi toda en La mayor y consta de siete partes inmersas entre una introducción y una coda casi idénticas tanto en duración como en diseño. Salvo la similitud de estos dos trozos, pareciera que la composición y secuencia de sus partes estuviera abiertamente en búsqueda de generar el mayor contraste posible.

La introducción es una sucesión de acordes y cromatismos en octavas que generan una sensación confusa y de suspenso, creando la necesidad de ir hacia alguna parte. Viene la primera gran parte *con moto* en 12/8, es una progresión armónica bastante vanguardista y de gran riqueza, en la que se va alternando la voz “cantante” entre bajos y primas. Hay que decir que lograr un enlace fluido de esas progresiones es de muy alta dificultad en la mano izquierda. Después de haber transitado por diferentes tonalidades de manera sorpresiva, termina con unos bajos frenéticos y una secuencia de octavas y un trino que decae progresivamente, llegando a un calderón que parece eterno, dando cierre a ese momento.

Luego viene una parte *adagio non troppo* en 4/4. Fusas muy piano, en acompañamiento, le dan soporte armónico a unas notas que aparecen cada tanto de manera sorpresiva en la melodía; esta textura sigue viajando por tonalidades por medio de resoluciones armónicas que una vez más demuestran la maestría de Ferranti, finalmente resuelve en Do sostenido mayor y un puente *ad libitum* que parece más duda o error del ejecutante que otra cosa, vuelve a dejar la dominante de la primera tonalidad en el ambiente para continuar.

Tempo di marcia sigue a continuación, es una marcha claramente alusiva a los himnos de carácter militar con el ritmo en figuración de puntillos, la melodía es muy clara y bastante tonal; sin embargo, después de la exposición de la idea melódica principal, la armonía vuelve a ponerse interesante y una vez más se dan pasajes de altísima exigencia para la mano izquierda, después de varias modulaciones, otro puente pequeño y aparentemente incoherente, prepara el terreno para continuar.

Contrastando cada vez más viene un fragmento *largo* de carácter muy lírico de gran belleza, en el que aparece por primera vez uno de los recursos más característicos de Ferranti, como lo es su famosa técnica de las “notas sostenidas”, en la que logra mantener una melodía, totalmente legato, ocultando casi por completo el ataque de cada nota y generando, además, la sensación de independencia respecto del acompañamiento, como si fueran dos elementos rítmicamente autónomos; esto también revierte gran dificultad interpretativa.

Después de este fragmento tan sutil, se llega al fragmento compositivo de mayor virtuosismo, un *allegro spiritoso* en 3/4 en el que las escalas rápidas y los *glissandi* están a la orden del día. Un tema alegre y fogoso aparece a manera de exposición de este nuevo material, contrasta con un trozo de figuración más lenta pero con gran picardía en la parte armónica, la aparición del tema rápido nuevamente lleva esta vez a un segmento más virtuoso que el anterior, con arpeggios que recorren la totalidad del instrumento y un cromatismo que nos instala nuevamente en La mayor, para que un diseño en la quinta cuerda y unos disminuidos en un ritmo frenético nos lleven nuevamente, a través de una escala descendente, a instalarnos en un tempo calmo *andantino*.

En este fragmento vuelve a aparecer la técnica de “notas sostenidas” pero, en esta ocasión, Ferranti añade un ingrediente de su técnica más personal, como lo son los denominados falsos ligados y la ornamentación de mano izquierda sola. El resultado es de gran belleza, una estética casi exclusiva de este compositor italiano.

De allí se pasa al gran final *presto* mediante la repetición ocho veces del acorde de tónica con la indicación *sempre accelerando fino al presto*, que quiere decir que cada una de las veces debe ser más ágil que la anterior y que la última de ellas debe desembocar en el último tempo. El compás aquí es de 3/8, se presenta un motivo brillante que después de repetirse busca una sucesión de notas en los bajos seguidas por una progresión armónica, que van construyendo un crescendo a medida que las notas van subiendo y que terminan con un pasaje de gran velocidad y exigencia y que, a su vez llevan a un pequeño trozo en ritmo de vals con unos ligados desenfrenados que se detienen de manera súbita y sorpresiva.

Después de un silencio de dos compases completos viene la coda, en la que recordamos el diseño rítmico de la introducción, para llegar a un pasaje de octavas ascendentes muy rápidas que terminan en la tónica más aguda del instrumento. La cadencia final tiene el mismo ritmo que las progresiones del comienzo, pero, en consecuencia con el manejo armónico de toda la pieza, le hace una sustitución tritonal al acorde de dominante antes de la tónica final.

Les deux amis (Los dos amigos). Fantasía para dos guitarras, Op.41. Fernando Sor

(Con la participación del maestro John David Quijano)

Con la inclusión de esta obra no sólo se logra involucrar la sonoridad del dueto de guitarras, tan presente e importante en el siglo XIX, sino que además se hace una breve alusión al gran guitarrista Dionisio Aguado (1784-1849), quien bien habría podido ser parte de esta selección, y a quien Sor dedicara esta composición para su ejecución conjunta. Con esta obra, el maestro Fernando Sor pretende a la vez homenajear y emular el virtuosismo de su gran amigo. Es una especie de “competencia” en la que las dos guitarras comparten y se turnan el protagonismo logrando por momentos pasajes de increíble maestría, compositiva e interpretativa. La obra está escrita tan pensada para las capacidades de sus ejecutantes, que las partes no están enumeradas como primera y segunda guitarra, como en la mayoría de los duetos, sino que los papeles están marcados *Aguado* y *Sor*.

Es importante anotar que Sor es un par de décadas mayor que el resto de los compositores aquí reseñados, maestro de algunos de ellos incluso, y por consiguiente poseedor de una estética

compositiva más afín al lenguaje clásico. Por lo tanto esta obra, aunque titulada como fantasía, es en realidad un tema y variaciones. Una introducción, cinco variaciones y una mazurka que, con una forma más libre, desarrolla armónicamente lo expuesto a lo largo de las variaciones y le da a la pieza el final brillante y virtuoso característico.

La introducción es de carácter solemne y muestra de entrada la manera en la que las dos guitarras se van a repartir constantemente el protagonismo. Empieza en La mayor, luego tiene un breve paso por Fa mayor en el que la parte de Aguado lidera, luego concluye con una sucesión de arpeggios en La menor a manera de canon y un calderón en dominante con armónicos.

El tema es en La mayor y está en 2/4, tiene una forma bipartita en la que A cierra en dominante y B regresa a tónica, cada una de estas se repite. La guitarra de Sor presenta la melodía mientras que Aguado acompaña y en la repetición invierten los papeles con unas sutiles variaciones en la melodía de tipo más ornamental que otra cosa.

En la primera variación la melodía está a cargo de Sor, es una activación rítmica del tema en intervalos de terceras y sextas también en 2/4, la forma es tal cual la del tema.

La segunda variación presenta ahora el protagonismo melódico de la guitarra de Aguado con el tema esta vez activado en fusas desplegando por completo el virtuosismo de este gran guitarrista; esta variación, aunque de alta exigencia técnica, es completamente idiomática del instrumento, por lo que el ejecutante podrá dar muestra de su dominio de la ejecución de las escalas, empleando la técnica de ligados y cuerdas al aire.

En la tercera variación pareciera que el guitarrista que anteriormente estaba acompañando le dijera a su compañero: “déjame a mí ahora”. La guitarra de Sor toma el motivo desplegándolo ahora en figuración de seisillos, de una manera muy parecida a la que emplea este mismo compositor en la virtuosa coda de sus famosas *Variaciones sobre un tema de La flauta mágica, Op 9*. Es casi inevitable que el tempo en este fragmento se vaya acelerando con respecto a la variación anterior.

La cuarta variación *Mineur*, rompe abruptamente, cuando todo el discurso venía ascendiendo tanto en tempo como en figuración rítmica y dinámica, la guitarra de Aguado toma la melodía lento, dulce y piano, la forma es igual que en las variaciones anteriores y la estrategia es la misma que en el tema, o sea, en la repetición los guitarristas cambian de rol, sin embargo al ser menor esta variación, la armonía sufre una leve variación, pasa de tónica a Do mayor y después completa el ciclo con dominante y tónica.

La quinta variación es nuevamente rápida, pero en esta ocasión no es una guitarra acompañando a otra, sino que las dos van a voces generando una textura realmente brillante y virtuosa. Esta variación tiene un desarrollo armónico nuevo, que no habían presentado ninguna de las anteriores, y que lleva a una coda pequeña en la que las dos guitarras se hacen un canon con el giro melódico que será protagónico en el fragmento final.

La *Mazurka* es el último movimiento y presenta por primera vez un compás de 3/8 y con este una sensación ternaria en el material. Esta pequeña pieza es la más larga de todas, tiene cuatro

grandes partes, una que se repite y dos que contrastan con esta. Las partes de este fragmento van viajando con mayor libertad armónica, y los dos músicos siguen alternándose los roles todo el tiempo. Hay un primer tema identificable a cargo de la guitarra de Sor, que es de dos partes repetidas de ocho compases cada una, la guitarra de Aguado recuerda los primeros ocho compases y luego Sor completa la parte con otro tema de ocho compases en Re mayor. Después de esto viene una parte larga en la que se llega a Mi mayor a través de unos arpeggios rápidos y modulantes; luego, se turnan unas escalas muy rápidas y, esta vez pasando brevemente por Do mayor, se vuelve a Mi mayor para re exponer el primer tema. Después de la mencionada recapitulación del tema en La mayor sigue la parte conclusiva que va buscando progresivamente el final, en el que las dos guitarras se turnan pasajes de gran velocidad y terminan muy a la manera clásica con un arpeggio y dos acordes de tónica perfecta a los que solo les quedan faltando los aplausos para cerrar la obra.

Introducción y capricho Op.23. Giulio Regondi

En esta obra se encuentra que, a la usanza de su momento, su nombre da cuenta claramente de los momentos grandes que conforman la pieza, la primera de carácter pausado que podríamos llamar la introducción, y el capricho de naturaleza mucho más vertiginosa, en la que el virtuosismo del ejecutante se manifiesta casi constantemente.

La introducción está en Mi mayor, tiene la indicación *adagio* e inicia con un pequeño motivo que va hasta el inicio del cuarto compás, que hace las veces de introducción a toda la obra. Al inicio del cuarto compás, una base rítmica constante en corcheas establece una atmósfera calma,

sobre la cual se presenta el material melódico de lo que podríamos percibir como un tema, que se va desarrollando de manera muy orgánica hasta llegar a una pasaje de figuración muy subdividida (tresillos, seisillos y semifusas) escrito como una cadenza, que va llevando a la semicadencia que se completa en el compás siguiente. En el compás 11 se continúa con la figura rítmica que la da conclusión al tema y, al igual que en la primera parte del segmento, se concluye con una figuración rápida y *ad libitum* que cierra la cadencia; la sección termina como inició, con una base de corcheas en tónica.

En el compás 16 hay un cambio de armadura que da inicio a la segunda parte de la introducción. Esta inicia con una nueva tonalidad Do mayor, que se contrasta a su vez con la continuidad que produce el acompañamiento, en el que, además de mantener el ritmo en corcheas, comparte un mi en la voz superior que une las dos tonalidades. En esta sección se presenta un tema nuevo mucho más ligero, que se desarrolla sin grandes cambios hasta su final en el compás 20 con la modulación de regreso a Mi mayor.

A partir del compás 21 se abre paso un tercer material melódico que se mueve sin mayor sobresalto entre tónica, dominante y subdominante hasta el segundo tiempo del compás 25 en donde se inicia claramente la sección de transición. Figuras rítmicamente repetitivas que van modulando, ascendiendo y buscando generar tensión armónica que alcanza plenamente en el compás 29 en donde una figura rítmica reitera la sensación de dominante, seguida por una secuencia cromática de acordes disminuidos descendentes que sugieren un *acelerando* desenfrenado para desembocar en otra sección dominante que, aunque armónicamente va a ir

generando aún más tensión y va a continuar acelerando, la reiteración de la figura rítmica predominante va a ir estableciendo la atmósfera para la entrada del Capricho.

El capricho entra en medio de la fuerte sensación de dominante creada al final de la primera sección, inicia el diseño melódico mediante la persistencia de la figura rítmica con la que concluye la introducción. Esta sección genera una sensación mucho más ligera por el nuevo tempo *Allegretto Scherzando*, por la métrica establecida en 6/8 y por la fluidez de sus motivos, contrastando así con el carácter más pesante y *rubato* de la primera sección. En los primeros 22 compases del capricho, se identifica claramente un material melódico que podría dividirse en tres secciones: A del compás 1 al 8; B (una especie de segundo motivo) del 9 al 13 y una A1 del 14 al primer tiempo del 23. En este punto un nuevo material es presentado y aunque melódicamente se trata claramente de otra cosa, prevalece la sensación de continuidad; este nuevo tema transcurre sin novedad hasta el compás 37 en donde un descenso cromático llega a un calderón que nos establece en la dominante de una nueva tonalidad.

Ahora establecido en Sol mayor el compositor nos presenta un material de carácter más lírico y cantáble, contrastando con lo vertiginoso y fluido de lo expuesto hasta aquí; la sección en Sol consta de un breve motivo de 4 compases que se repite, una vez modificando las llegadas agudas de la melodía, y una segunda en la que se desarrolla armónicamente el mismo motivo hasta el final de la sección en el compás 54. En el 55 entra una sección que mantiene el Sol mayor, pero que al estar totalmente en semicorcheas contrasta con la parte anterior, va desarrollando armónicamente la misma figuración hasta que rompe con el discurso una nueva caída cromática que lleva a la dominante y luego una indicación *veloce* desprende unas octavas cromáticas

ascendentes que concluyen con la llegada al acorde de Sol mayor, calderón y doble barra en el compás 82.

Ahí empieza un puente que va a buscar la reexposición del primer tema del capricho, con el recurso ya conocido de insistir en la figura rítmica característica, e ir buscando llegar a la tonalidad con variaciones en la armonía, finalmente desemboca en el mencionado tema en el compás 95. La sección se recapitula tal cual el inicio, salvo que el último compás evita la tónica y hace un adorno armónico que busca la ya recurrente caída cromática para buscar la nueva tonalidad en el compás 116.

Esta vez nos es presentado el mismo tema cantábile de Sol mayor, ahora en la tonalidad de Mi mayor, con la misma fórmula de dos repeticiones y desarrollo; sigue una sección configurada a partir de bordados sobre la tónica, que parece una variación del tema anterior buscando un nuevo descenso cromático para establecer una nueva tonalidad, en la que se genera el mismo gesto melódico que a su vez lleva a un nuevo descenso y así sucede tres veces hasta que una especie de coda de esta sección nos lleva a un calderón. La indicación *piu mosso* nos introduce nuevamente al tema cantábile de Mi mayor ahora con una sensación más desenfadada gracias a la activación rítmica que nos lleva a la coda de la obra.

Con la indicación *stringendo* una progresión armónicamente más tensa se repite seguida de una sucesión cromática de disminuidos que lleva a otra progresión, que gira sobre el relativo menor, lo que nos va llevando a una figura rítmica de semicorcheas en tónica y dominante que posteriormente dejan que la más grande caída cromática de toda la obra, esta vez en octavas,

llegue vertiginosamente a la tónica para que finalmente una secuencia de acordes de tónica y dominante vayan ascendiendo por el instrumento hasta encontrar el acorde de Mi mayor más agudo que se puede tocar en una guitarra y terminar con un sonoro acorde en primera posición.

Lista de referencias

- Atlas, A. (1999). *Collins, Count Fosco, and the Concertina*. Recuperado de <http://www.concertina.com/atlas/collins-countfosco/atlas-collins-countfosco.pdf>
- Atlas, A. (2005). "A 41-cent emendation: a textual problem in Wheatstone's publication of Giulio Regondi's Serenade for English concertina and piano". *Early Music*, Vol. XXXIII, No.4 (November), pp.609-617. [Published by Oxford University Press. All rights reserved. doi:10.1093/em/cah152, available online at www.em.oupjournals.org]. Recuperado de <http://www.concertina.com/atlas/41-cent-emendation/atlas-41-cent-emendation.pdf>
- Bergstrand, B. (1996). *Fernando Sor, his life and his music*. Recuperado de www.classicalguitar.net/artists/sor/
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música.
- Esteve-Barba, F. (1955). *Historia de la cultura: Desde el romanticismo hasta nuestros días*. Tomo IV. Barcelona: Salvat.
- Garavito, E. (1999). *Escritos escogidos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Krick, G. (1940). "Johann Caspar Mertz". *Etude*, volume LVIII, number 9 (September), pp.637, 648. Recuperado de http://www.icoldwell.com/robert/music/etude/LVIII_09.html
- Krick, G. (1942a). "Marco Aurelio Zani de Ferranti". *Etude*, volume LX, number 8 (August), pp.567, 569. Recuperado de http://www.icoldwell.com/robert/music/etude/LX_08.html
- Krick, G. (1942b). "Napoleon Coste, guitarist and composer". *Etude*, volume LX, number 4 (April), pp.279-280. Recuperado de http://www.icoldwell.com/robert/music/etude/LX_04.html
- Mantel, G. (2010). *Interpretación, del texto al sonido* (G. Menéndez Trans.). Madrid: Alianza.

Plaza, J. B. (1991). *Historia de la música*. México D.F.: Conac.

Van de Cruys, M. (2012 [1997]). "Compiling the Zani de Ferranti catalogue". [Publicación original en japonés, *Gendai Guitar*, No. 393 (noviembre 1997), pp.36-41]. Digital Guitar Archive, posted on February 4, 2012. Recuperado de <http://www.digitalguitararchive.com/2012/02/compiling-the-zani-de-ferranti-catalogue/>

Bibliografía adicional

- Apel, W. (2003 [1944]). *Harvard dictionary of music*. Referenciado en http://es.wikipedia.org/wiki/Harvard_Dictionary_of_Music
- Bergson, H. (2013). “La percepción del cambio”. *El pensamiento y lo moviente* (P. Ires Trans.). (121p.). Buenos Aires: Cactus.
- Casini, C. (1999). *Historia de la música: Siglo XIX segunda parte* [Tomo 9]. Madrid: Turner.
- Chatelet, F. (1981). *Historia de las ideologías: Saber y poder del siglo XVIII al XX* [Tomo III]. México D.F.:
- Davidson, D. (1984). In clarendon (ed.): *Inquires into truth and interpretation*. New York: Oxford University Press.
- Davis, MK. (1984). *Music dictionary*. Faber & Faber.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Di Benedetto, R. (1999). *Historia de la música: El siglo XIX primera parte* [Tomo 8]. Madrid: Turner.
- Editorial Círculo de Lectores (1984). *Revoluciones y luchas nacionales*. [Tomo 10, *Historia universal*, Obra completa de 12 tomos]. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Ferrater, J. (2009). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- García-Bacca, JD. (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
- Gilder, E. (1988). *The dictionary of composers and their music*.
- Goody, J. (1990). *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza.
- Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal.

- Grove, G. (1980). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Referenciado en http://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians
- Jacobs, A. (1967). *A new dictionary of music*. Baltimore, Penguin Books.
- Lawson, C. & Robin, S. (1999). *The historical performance in music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nettl, B. & Russell, M. (1998). *En el transcurso de la interpretación musical*. Chicago: In The University of Chicago Press.
- Oxford music online. Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/?jsessionid=75AB753E70BEFC8461CD5916675DFE1E>
- Randel, DM, Ed. (2003). *The Harvard dictionary of music*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press.
- Sossa-Ropaín, JM. (2004). *Dos momentos del hecho interpretativo*. [tesis, Título Maestro en Música]. Academia Superior de Artes de Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Van Hoek, J. (1983). *La música para guitarra en el siglo 19* [Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert.]
- Williamon, A. (2004). *Musical excellence*. Londres: Oxford University Press.

Vita - Juan Miguel Sossa Ropain

Guitarrista y multi-instrumentista de cuerdas pulsadas, ha buscado conjugar la formación musical académica con prácticas musicales populares y de tradición oral colombianas y latinoamericanas. Inició sus estudios musicales en la escuela de formación musical de la Fundación Nueva Cultura, en donde tuvo la oportunidad de estudiar instrumentos de cuerda pulsada como el tiple, el cuatro, el requinto y las bandolas andina y llanera bajo la guía de maestros como Jorge Sossa, Jorge González, Gilberto Bedoya y Alberto Aljure. En 1993 adelanta estudios de solfeo y violoncello en la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil. En 1997 inicia estudios en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en donde estudió guitarra con los maestros Rolando Chamorro, Yobán Quijano e Irene Gómez y obtuvo el título de Maestro en Artes Musicales con énfasis en la ejecución de la guitarra. Después de su graduación ha continuado sus estudios de guitarra con los maestros Mario Riveros, Roberto Martínez, Pedro Ángel y de bandola llanera con los maestros Ferney Rojas, Juan Carlos Contreras y el venezolano Moisés Torrealba.

Es docente de guitarra en la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas desde 2003 y hace parte del *Diplomado en cuerdas pulsadas colombianas* de la Pontificia Universidad Javeriana desde 2012 impartiendo bandola llanera. Finalizó sus estudios de maestría con énfasis en la interpretación de la guitarra en la Pontificia Universidad Javeriana bajo la tutoría del maestro Carlos Posada, en 2015.