

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE MÚSICA**



**Una aproximación a la técnica dodecafónica en las cinco
sonatas para guitarra sola de Guido Santórsola**

Seminario de Investigación

Trabajo Final de Grado

Autores: Mariano Amín

Fernando Carboné

Carrera: Licenciatura en Oboe – Licenciatura en Guitarra

Director: Federico Buján

2021

Índice

Agradecimientos.....	4
<u>Acerca del estudio:</u>	
i. Introducción.....	5
ii. Hipótesis y objetivos.....	6
iii. Marco teórico.....	7
iv. Metodología.....	10
<u>Capítulo 1: Una primera aproximación a la figura de Guido Santórsola</u>	
1.1. Acerca de Guido Santórsola.....	13
1.2. La obra de Guido Santórsola.....	15
1.3. Antecedentes dodecafónicos en la literatura guitarrística.....	18
<u>Capítulo 2: La técnica dodecafónica y la apropiación en el contexto musical latinoamericano</u>	
2.1. La técnica dodecafónica.....	24
2.2. El dodecafonismo en América Latina.....	26
2.3. El panorama en Uruguay.....	33
<u>Capítulo 3: La guitarra dodecafónica en la obra de Santórsola</u>	
3.1. El vínculo de Santórsola con la Guitarra.....	41
3.2. Características de la técnica dodecafónica en la obra guitarrística de Santórsola.....	47
<u>Capítulo 4: Obras y análisis</u>	
4.1. Sonata para guitarra ¡Sonoridades 1969!.....	51
4.2. Sonata N° 2 “Hispanica” para guitarra ¡Sonoridades 1971!.....	54
4.3. Sonata N° 3 para guitarra (1975)	59
4.4. Sonata N° 4 “Italiana” para guitarra ¡Sonoridades 1977!.....	64
4.5. Sonata N° 5 “Brasileira” para guitarra ¡Sonoridades 1981!.....	66
4.6. Discusiones.....	69
Reflexiones finales	71
Referencias bibliográficas.....	76

Agradecimientos

En primer lugar, agradecemos a nuestros padres y familiares por todo el apoyo y el cariño brindado en este tiempo.

En segundo lugar, a Eduardo Fernández, Alfredo Escande y, principalmente, a Néstor Ausqui quienes no solo nos facilitaron materiales bibliográficos y partituras sino sus conocimientos y experiencias. Además, le damos las gracias a Pablo Jaureguiberry y a Leila Abdala por la ayuda otorgada.

Por último, queremos reconocer a la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario y a su cuerpo docente por todas las herramientas y conocimientos otorgados a lo largo de estos años.

Acerca del estudio

i. Introducción

El ítalo-uruguayo Guido Santórsola (1904-1994) fue un importante actor en el panorama de la música uruguaya y americana a lo largo del siglo XX. Desde su faceta de intérprete y director, cumplió un importante rol integrando y dirigiendo las Orquestas del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) en Uruguay y diversas agrupaciones sinfónicas en Brasil. Fue, además, un destacado pedagogo, tarea que queda demostrada en sus numerosos libros de armonía, guitarra y piano y sus participaciones en diversos cursos alrededor del mundo. Pero su labor más relevante se manifiesta en la faceta compositiva, donde realizó una prolífica y variada obra.

Si bien su vasta creación incluyó desde música sinfónico-coral hasta piezas para instrumentos solos, es en la producción guitarrística donde cobra mayor relevancia. El repertorio para guitarra de Santórsola expone las diferentes facetas compositivas que atravesó, otorgando al instrumento diversos enfoques. A partir de principios de la década de 1960, Santórsola comenzó a incursionar en la composición para guitarra utilizando la técnica dodecafónica. Este acontecimiento marcó una especial importancia dentro de la historia reciente del repertorio guitarrístico. La validación de su figura como un compositor del canon de este instrumento se puede ver reflejada a partir de los vínculos que generó con importantes intérpretes tales como Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Eduardo Fernández, Álvaro Pierri, Sergio y Eduardo Abreu, entre otros.

En nuestros días, la vigencia de su obra se puede apreciar a través de los registros discográficos de guitarristas tales como Anton Baranov, Antonio Rugolo y María Isabel Siewers, sólo por citar algunos. La constante programación de sus piezas en conciertos y la inclusión de las mismas en planes de estudios de diferentes instituciones educativas, son una clara muestra de la relevancia de su figura en el canon guitarrístico.

A partir de lo expuesto, nuestro trabajo surge del interés por abordar una perspectiva analítica que dé cuenta de la utilización del dodecafonismo en la integral de Sonatas para guitarra sola de Santórsola. Teniendo en cuenta que el entorno atonal es aparentemente

poco propicio en la guitarra (Fernández Martín, 2018, p. 491), la obra de Santórsola representa un terreno valioso para el análisis debido a su heterogeneidad, los recursos formales y compositivos heredados de la tradición musical occidental, su singular utilización de formaciones instrumentales, y la riqueza de elementos estructurales que generó en los guitarristas una búsqueda de técnica, interpretación y ejecución (Figueiredo Bartoloni, 2004, p. 9).

Entendiendo que hay poco investigado sobre cómo se desarrolló el dodecafonismo en su música para guitarra y los vínculos creativos que pueden haber existido entre Santórsola con otros compositores e intérpretes, nuestra intención es que el presente trabajo sirva para lograr una comprensión más íntegra de su lenguaje, otorgando a los músicos herramientas que esclarezcan la experiencia sonora y, de esta manera, echar luz e intentar fomentar la práctica de un repertorio muchas veces olvidado.

ii. Hipótesis y Objetivos

La principal hipótesis que surge para esta investigación es que el compositor hace uso de un dodecafonismo no ortodoxo, evitando que la rigidez propia de la técnica de la Segunda Escuela de Viena limite sus posibilidades melódicas o expresivas. También sostenemos que dicha técnica fue adaptada especialmente para la guitarra, de modo que su aplicación resulte idiomáticamente posible. Pensamos que Santórsola se valió de ciertos vínculos personales para realizar su obra y que esto explicaría el porqué de su vasto repertorio guitarrístico. Es posible que su relación con Andrés Segovia, Abel Carlevaro o diversos guitarristas de Brasil, como el dúo Abreu, llevaran al compositor a realizar esta producción para el instrumento, aún sin tener él un dominio sobre el mismo.

Siguiendo esa línea, buscaremos dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿De qué manera adopta Santórsola la técnica dodecafónica en su obra y con cuáles particularidades? ¿Cuáles son las herramientas técnico-mecánicas que emplea para hacer idiomáticamente posible la obra en la guitarra? ¿Recurre al vínculo profesional con algún intérprete o compositor especialista en la materia? ¿Cuál es la incidencia del contacto con éstos en su obra para guitarra? ¿Qué motiva al compositor a generar tanta obra para el instrumento?

¿Cuál es el vínculo de la obra de Santórsola con las vanguardias sudamericanas contemporáneas? ¿Cómo interactúa su producción en dicho escenario? ¿Cuál es el rol de Santórsola como compositor en el panorama artístico musical uruguayo?

En función de lo expuesto, el objetivo general de la tesina consiste en aproximarnos al lenguaje y el tratamiento que realizó Guido Santórsola de la técnica dodecafónica, poniendo especial atención a sus composiciones para la guitarra. Dentro de los objetivos específicos buscaremos describir y periodizar la obra de Santórsola haciendo especial hincapié en su contribución a la literatura guitarrística; reconstruir la *escena* musical sudamericana en la que se inscribe, con el fin de comprender la interacción de su obra con las vanguardias, intérpretes y compositores de su época; y analizar, desde la perspectiva técnico-compositiva, las particularidades con las que Santórsola adoptó la técnica dodecafónica en sus cinco Sonatas para guitarra sola.

iii. Marco Teórico

Este trabajo busca ofrecer una amplia visión sobre la producción dodecafónica para la guitarra de Guido Santórsola. Además, cuenta con la intención de identificarlo y contextualizarlo dentro de las corrientes musicales de su tiempo y que así, su obra no quede aislada desde el punto de vista histórico. De este modo, en esta investigación recurrimos a un corpus bibliográfico heterodoxo al recuperar los aportes de la historiografía musical latinoamericana; conceptos provenientes de la sociología de la cultura; estudios que abordan la guitarra desde una perspectiva historiográfica, interpretativa y compositiva; y, por último, herramientas teórico-metodológicas del análisis musical.

Haciendo un relevamiento bibliográfico sobre esta materia, dimos cuenta sobre la escasa producción al respecto. La vida y obra de Santórsola fue abordada solamente por Corazón Otero (2011) y Fábio Figueiredo Bartoloni (2004). En el proceso de construcción de antecedentes, reflexionamos acerca de los pocos estudios realizados sobre el compositor en el área de la historiografía musical uruguaya. Cabe señalar aquí que las inclinaciones políticas de Santórsola le generaron conflictos dentro del campo musical, lo que podría

demostrar este silencio sobre su obra, en especial en los trabajos producidos a partir de las décadas de 1970 y 1980. Si bien el foco de este trabajo está puesto en la discursividad musical de Santórsola, nuestra visibilización de estas disputas tiene como objetivo descartar las hipótesis de autonomía del campo musical en relación al político. Habiendo dado cuenta de esta vacancia de material bibliográfico, procedimos a la construcción de un corpus que aborde la historiografía musical en Uruguay y el desarrollo de diversas corrientes compositivas que tuvieron lugar en Sudamérica. En primer término, recurrimos a autores que reflejaron la figura de Santórsola y el trabajo que realizó dentro del panorama musical uruguayo hasta comienzos de la década de 1970, como es el caso de Hugo Balzo (1969), Roberto Lagarmilla (1970) y, principalmente, Susana Salgado (1971). En segundo término, fueron utilizadas las obras de Aharonián (1991, 2013) y Paraskevaídis (s.f., 2014), que trataron el desarrollo del dodecafonismo y otras vanguardias dentro del contexto tanto uruguayo como latinoamericano. Conjuntamente con estos autores, abordamos las obras de Omar Corrado (2010, 2012), que trata acerca de las vanguardias en Argentina y la región; Fabricia Malán Carrera (2015), comentando el desarrollo de la música dodecafónica y electroacústica en América Latina; o Daniela Fugellie (2018a, 2018b, 2019) al analizar las redes tendidas por ciertos compositores y musicólogos para diseminar las técnicas desarrolladas por la Segunda Escuela de Viena en el nuevo continente.

Esta base de conocimientos generados por la musicología latinoamericana, fueron articulados en esta investigación a partir de conceptos provenientes de la sociología de la cultura. Para el objetivo de reconocer los intérpretes, compositores e *intelectuales* que trabajaron para difundir ciertas prácticas culturales de vanguardia en el contexto sudamericano, utilizamos los conceptos de *escena local* y *escena translocal* de Peterson y Benett (2004). La primera es definida como una actividad social enfocada, que tiene lugar en un espacio delimitado y en un período específico de tiempo, en el que grupos de productores, músicos y aficionados toman conciencia de su gusto musical común, separándose colectivamente de otros utilizando la música y los signos culturales a menudo apropiados de otros lugares, pero que se recombinan y desarrollan en formas que llegan a representar la escena local (p. 12). En segundo lugar, las *escenas translocales* constituyen escenas musicales locales autoconscientes que se centran en un tipo particular de música y están en forma regular en contacto con escenas locales similares en lugares distantes, es

decir, están conectadas con grupos de pensamientos afines a muchos kilómetros de distancia (p.13).

Para hablar de los *intelectuales* como actores importantes del desarrollo musical en Sudamérica, utilizaremos la definición de Altamirano (2008), quien los conceptualiza como personas, por lo general conectadas entre sí en instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura. Como otras elites culturales, su ocupación distintiva es producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadero (si se prefiere: a lo que ellos creen verdadero), se trate de los valores centrales de la sociedad o del significado de su historia, de la legitimidad o la injusticia del orden político, del mundo natural o de la realidad trascendente, del sentido o del absurdo de la existencia (p. 14 - 15).

Además, para reconstruir los vínculos de Santórsola con el dodecafonismo, sus principales impulsores y comprender su rol como compositor en el panorama artístico musical uruguayo y sudamericano nos valdremos del concepto de *redes intelectuales* de Devés-Valdés (2007). Según el autor se entiende por tal a un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años. Las formas de relación entre quienes constituyen una red pueden ser variadas. Los encuentros cara a cara, la correspondencia a través de diversos soportes y los contactos telefónicos dan lugar a congresos, campañas, publicaciones, comentarios o reseñas de libros, citaciones recíprocas y otras tantas formas en que se establecen articulaciones en el mundo intelectual. No es menos cierto que estas mismas dan origen o se superponen con otros tipos de relaciones: afectivas, familiares, políticas, religiosas, etc. La cuestión temporal es decisiva para distinguir los contactos esporádicos o casuales, de la real constitución de una red, que necesita la frecuencia o la densidad en la comunicación. La densidad permite entender cuáles son los núcleos más activos de la red, así como los momentos de mayor o menor vitalidad (p. 30).

Por otra parte, fue necesario constituir un amplio corpus bibliográfico sobre la guitarra, que otorgue aproximaciones historiográficas (Gilardino, 1998; Díaz Soto y Alcaraz Iborra, 2009; Escande, 2012), interpretativas (Fernández Martín, 2018) y analítico compositivas (Royo Abenia, 2006).

Para concluir y con el fin de abordar el último objetivo propuesto, analizar la adopción de la técnica dodecafónica en las cinco Sonatas para guitarra sola de Santórsola, utilizamos los aportes ligados al análisis técnico-compositivos propuestos por Lester (2005) y los lineamientos otorgados por Cook (1992). En lo que respecta a la forma sonata, seguimos las nociones desarrolladas por Rosen (1998). Para ampliar el estudio del uso de la técnica dodecafónica fueron importantes las conceptualizaciones realizadas por Schoenberg (1963, 1999) y Perle (1999).

iv. Metodología

Dado que la problemática de esta investigación se presenta como “novedosa” –con escasos aportes en el contexto latinoamericano de estudios que aborden la obra de Santórsola y el análisis del dodecafonismo en la guitarra- este trabajo constituye una investigación de tipo *exploratoria* (Borsotti, 2007). Por lo tanto, nos proponemos adquirir cierta familiaridad con un tema de estudio poco explorado, con el objetivo de abrir posibles indagaciones sobre el tema a futuro. Es debido al carácter exploratorio de esta investigación que no tenemos la ambición de construir una totalización sistemática y definitiva, sino realizar una primera aproximación al dodecafonismo en la composición para guitarra de Santórsola.

Para nuestra investigación adoptamos un enfoque paradigmático de tipo cualitativo, con el fin de comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo (López Cano, San Cristóbal, 2014, p. 84). Teniendo en cuenta esta característica, realizamos un tipo de estudio sistemático en el que utilizamos todos los recursos disponibles para poder tener mayor precisión en la descripción del fenómeno en estudio (p. 79 - 80). Como es propio de este tipo de investigaciones, nos valimos de diferentes técnicas y fuentes de recolección de datos. En primer lugar, realizamos tareas de investigación documental y reconstrucción de la historia de vida del compositor (p. 84). En segundo lugar, para abordar la reconstrucción de la *escena* musical, debimos acudir al análisis de contenido de fuentes secundarias, por citar un ejemplo, artículos donde se accedía al intercambio epistolar entre ciertos actores de la *escena* musical y diferentes

autoridades gubernamentales de Brasil al respecto de la tarea de Santórsola en aquel país (Aubin, 2016).

Por otra parte, debido a la ya mencionada falta de material bibliográfico específico sobre Santórsola y su obra, recurrimos a la realización de *entrevistas semiestructuradas*. La misma constituyó una técnica de recolección de datos importante en nuestra investigación al permitirnos reconstruir hechos de la historia de vida de Santórsola, sus vínculos con la *escena* musical y diversos cuestionamientos relacionados a los objetivos previamente expuestos. Así, entrevistamos a alumnos de Santórsola como Eduardo Fernández y Néstor Ausqui e informantes clave como Alfredo Escande, estrecho colaborador y discípulo de Abel Carlevaro. El instrumento estuvo configurado por tres tópicos: la relación del compositor con la técnica dodecafónica; las vinculaciones con guitarristas como Abel Carlevaro e Isaías Savio y, por último, los motivos de la proliferación del repertorio para guitarra en su obra.

Para la realización del análisis del dodecafonismo en la obra de Santórsola desde una perspectiva técnico-compositiva nos valimos de las cinco Sonatas para guitarra sola. La elección del corpus a analizar se justifica por la utilización de la guitarra como instrumento solista, el empleo de un género importante, como lo es la forma sonata y el empleo de la técnica dodecafónica. Además, con este trabajo se abordan obras que nunca fueron estudiadas como corpus, agotando así un género en la producción del compositor. Así, una de las finalidades de nuestra investigación, consiste en poner en valor las Sonatas N° 1 y N° 3, las cuales tuvieron menos circulación entre los intérpretes que las Sonatas restantes.

Debido a la naturaleza y alcance de este tipo de investigación, partimos desde la conjetura que el trabajo analítico realizado y los resultados obtenidos por éste, permiten orientar investigaciones más específicas, aumentar el grado de familiaridad con otras obras dodecafónicas de Santórsola y facilitar su aproximación analítica.

Capítulo 1

Una primera aproximación a la figura de Guido Santórsola

1.1. Acerca de Guido Santórsola

Nació el 18 de Noviembre de 1904 en Canosa di Puglia, un poblado ubicado en el sur de Italia. A la edad de 5 años su familia emigró a Brasil y se estableció en São Paulo. Su padre, carpintero de profesión y músico aficionado, escribió una teoría de la música, especialmente para alumnos de la comunidad italiana, con la que inició a Guido en la música. A los 7 años de edad comenzó a estudiar violín. Su vínculo con la música se fue afianzando desde temprana edad y comenzó a trabajar como afinador de pianos en una casa de música cercana a su hogar. Allí generó los contactos que lo acercaron a su Maestro, Zaccaría Autuori (1889 – 1961), un violinista italo-brasileño quien recién había regresado de realizar sus estudios en Nápoles.

A pesar de una infancia difícil que lo obligó a trabajar desde muy temprana edad, concluyó sus estudios en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo gracias al apoyo de su Maestro. En esta institución, además, se perfeccionó en contrapunto, armonía, fuga con Agostino Cantú (1878 – 1943)¹. Los estudios de composición fueron profundizados, también, con Lamberto Baldi (1895 – 1979)². Entre 1922 y 1923, un viaje a Europa, usufructuando una beca otorgada por el gobierno del Brasil, lo pone en contacto con importantes maestros de violín y le dan ocasión de perfeccionarse en dicho instrumento con Fusella en Nápoles y luego con Mitowsky en el Trinity College de Londres (Salgado, 1971, p. 164). En Inglaterra obtuvo el diploma de profesor en violín, lo que le permitió realizar una gira de conciertos por las ciudades más importantes de Europa (Otero, 2011, Posición en Kindle338-339).

Ya en 1926 regresó a Brasil donde se inscribió por primera vez a un concurso de composición. Por pedido de Autuori comenzó a tocar la viola en el Cuarteto Paulista y pasó a formar parte, como solista de viola, de la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal de São Paulo, puesto que también ocupó en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Fundó el “Instituto Musical Brasileiro” y dirigió un curso de música de cámara (Salgado, 1971, p.

¹ Fue un Director de orquesta italiano, radicado en Brasil desde 1908. Allí formó gran cantidad de pianistas y compositores, entre ellos, Francisco Mignone.

² Fue un Director de orquesta italiano que desarrolló la mayor parte de su carrera en Sudamérica, principalmente en Uruguay, Argentina y Brasil. Fue Director Estable de la OSSODRE en dos períodos: 1932 – 1942 y 1953 – 1954. También se destacó su labor en el Teatro Colón de Buenos Aires al frente de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en las temporadas 1947, 1948, 1952 y 1966.

165), lo que demuestra que desde muy temprana edad, Santórsola concibió la docencia como una faceta importante en su carrera.

Por aquellos años, Santórsola comenzó a estudiar la viola de amor, un instrumento del período barroco perteneciente a la familia de las violas que cuenta con 14 cuerdas de las cuales 7 son tocadas por el intérprete y las restantes resuenan por simpatía. Santórsola fue el primer solista de este instrumento en Sudamérica. Realizó giras de conciertos por Argentina y Uruguay, presentándose tanto en dúo con piano como con diversas orquestas bajo la dirección de maestros de la talla de Heitor Villa-Lobos, Erich Kleiber, Igor Stravinsky, Manuel María Ponce, entre otros (Otero, 2011, Posición en Kindle391-403).

En el año 1931, Santórsola recibió una invitación para conformar los organismos musicales del recientemente creado Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE). A partir de ese año se estableció en Montevideo para formar parte del cuarteto de cuerdas y de la Orquesta Sinfónica del SODRE en calidad de solista. Ya en Uruguay conoció a la pianista Sarah Bourdillón con la que empezaron a tocar a dúo y, luego de un tiempo de noviazgo, se casaron (Otero, 2011, Posición en Kindle561-563). Ambos dedicaron una parte muy importante de sus carreras a la docencia.

Una vez llegado a Montevideo, comenzó a dar clases de armonía en el Instituto de Estudios Superiores. Junto a su esposa, fundó la Escuela Normal de Música, donde formaron conjuntamente a figuras importantes del panorama musical internacional. Por mencionar algunos, la pianista Dinorah Varsi, el director José Serebrier, los compositores y guitarristas Abel Carlevaro, Jaurés Lamarque-Pons, Eduardo Fernández, Benjamín Bolt, Alvaro Pierri (Otero, 2011, Posición en Kindle748-755) quienes favorecieron para la divulgación de la obra de Santórsola en el mundo. Este vínculo estrecho con guitarristas alentó, mediante el impulso de Isaías Savio (1900 – 1977)³, el desarrollo de un método de armonía aplicada a la guitarra que se vio reflejado en el libro *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra* (1971), el que le permitió impartir clases en diferentes

³ Guitarrista, pedagogo y compositor uruguayo radicado en Brasil hacia los años 30. Fue uno de los maestros que más contribuyó al engrandecimiento de la guitarra clásica en América Latina. Fundó la cátedra de guitarra del Conservatorio Musical y de Arte Dramático de São Paulo desde la cual formó importantes guitarristas (Herrera, 2006). La labor de Savio está abordada en profundidad en el trabajo de Bartoloni (1995).

partes del mundo como Alemania, EE.UU, Canadá y Brasil. En este último, su labor docente fue muy relevante y contribuyó a la formación de generaciones de guitarristas⁴.

Si bien siempre estuvo ligado a la composición, a partir de 1940 comienza a hacerlo con mayor asiduidad. La composición fue ganando mayor terreno en la vida de Santórsola al punto de abandonar su faceta interpretativa hacia la década de 1970. Hasta los primeros años de la década del '60, podemos encontrar en su catálogo de obras, composiciones para grandes formaciones orquestales y corales. Esta tendencia se revierte a partir de esa época, donde el intenso intercambio con guitarristas favoreció la composición para este dicho instrumento, utilizándolo de modo concertante, camarístico o bien de manera solista. La obra guitarrística es, sin dudas, la que mayor relevancia tuvo y aún tiene dentro del repertorio de Santórsola. Dicha obra le valió diversos encargos por parte de concursos internacionales de guitarra y múltiples premiaciones. Desde mediados del siglo pasado, su producción guitarrística ha sido constantemente grabada e interpretada en conciertos a lo largo del mundo, e incluso comenzó a formar parte de programas de estudio en diversas universidades y conservatorios.

1.2. La obra de Guido Santórsola

Guido Santórsola fue un compositor prolífico, cuya producción musical abordó diferentes géneros y conjuntos instrumentales. Figueiredo Bartoloni (2004) realizó el más completo de los catálogos sobre la obra de Santórsola hasta el momento. Allí consta la autoría de –al menos– 113 obras. Haciendo un desglose de este número, encontramos 16 obras para orquesta, 6 para coro *a capella*, 13 para piano solo, 21 conciertos para instrumentos solistas y orquesta –de los cuales 10 son para guitarra–, 39 obras de cámara –de las cuales 18 son para formaciones que incluyen al menos una guitarra– y 28 piezas para guitarra sola. Analizando los años de cada una de estos trabajos, advertimos que a partir de 1970 Santórsola aumentó su producción para guitarra y podemos notar que prácticamente deja de componer para otros instrumentos, pasando a producir muchas obras para guitarra sola,

⁴ Al respecto de la labor formativa de Santórsola en la escuela guitarrística brasileña ver Figueiredo Bartoloni (2004).

música de cámara para guitarra y otros instrumentos y conciertos para guitarra y orquesta (Figueiredo Bartoloni, 2004, p. 50: traducción nuestra⁵). Esta afirmación se constata al ver que solo 2 de sus obras para orquesta, 2 de sus obras para piano solo, 1 de sus obras camarásticas sin guitarra y dos de sus conciertos sin guitarras como solistas, fueron compuestas después de 1970. La importancia de la guitarra en la composición de Santórsola estuvo ligada a diversas circunstancias que serán abordadas más adelante en este trabajo.

Si bien la obra de Santórsola ha sido poco estudiada por la musicología, por lo que no son muchas las propuestas sobre una posible periodización, el propio compositor se encargó de hacer una segmentación de la misma. Se refirió a las *tres etapas evolutivas* de sus composiciones a las que dividió entre 1928 a 1945, la primera; de 1945 a 1962 la segunda; y de 1962 en adelante, la tercera (Santórsola, s.f., p. 11).

El compositor afirmó que difieren porque ha habido un cambio estructural, un cambio armónico y un cambio en la profundidad musical (Otero, 2011, Posición en Kindle2021). Aseveró que en la primera etapa construye sobre el uso de una *armonía tradicional* y que se veía influenciado por las corrientes del *Romanticismo*. Por otra parte, según el propio Santórsola, la tutela de Lamberto Baldi lo alentó a comenzar a indagar en nuevas y complejas estructuras armónicas en su segunda etapa, la cual considera *más profunda* que la predecesora. Por último, sobre su tercera etapa, el compositor afirmó:

Recién en el año de 1962 pude encontrarme a mí mismo, después de pensar detenidamente sobre el ciclo de las doce quintas, descubierto por los chinos 3000 años antes de Cristo. Estos sonidos colocados sucesivamente, dan por resultado la escala cromática o sea la sucesión de doce semitonos: LAb, LA, Sib, SI, DO, DO#, RE, RE#, MI, FA, FA#, SOL. Desde ese año de 1962 comencé a usar esos doce sonidos de la escala cromática elaborando una técnica personal, libre de leyes ortodoxas. Mi procedimiento no debe ser confundido con la técnica dodecafónica de Schönberg, por el que tengo gran admiración. Yo elijo doce sonidos diferentes y con ellos formo un tema,

⁵ “A partir de 1970 Santórsola aumentou sua produção para violão e podemos notar que praticamente pára de compor para outros instrumentos, passando a produzir muitas obras para violão solo, música de câmara para violão e outros instrumentos e concertos para violão e orquesta.”

dando diferentes caracteres: humorístico, dramático, sereno, a veces intrascendente para entretener al oyente con ritmos variados (Otero, 2011, Posición en Kindle961-971).

En esta tercera etapa, Santórsola dice encontrar su verdadera individualidad después de años de búsqueda y análisis. Utilizó los recursos de la técnica dodecafónica, el contrapunto tradicional y estructuras formales clásicas, definidas y contrastantes, buscando como resultado una “música agradable al oído”, alejada de la “supuesta aridez” adjudicada a la Segunda Escuela de Viena.

Guestrin (s.f.) coincide en la periodización en tres etapas planteada por Santórsola. En sus caracterizaciones de las mismas, agrega que durante la primera etapa el compositor afirma su personalidad en un lenguaje ortodoxamente clásico y académico, con reminiscencias a Brahms y Chopin. En su segunda etapa reafirma su estilo *neorromántico*, apegado siempre a las formas tradicionales. Sostiene que la tercera época corresponde a la utilización del método dodecafónico de composición en cuanto a la selección de alturas, sin correspondencia en cambio en la faz rítmica, llegando al resultado de un melodismo cromático más romántico que expresionista debido a las libertades con las que se adopta la técnica (p.88-89). El autor también destaca en este último período algo que Santórsola no da cuenta y es la utilización de la tonalidad. Guestrín (s.f.) afirma que en esta tercera etapa, el compositor hace uso de la tonalidad en ciertas obras y que, en ciertos casos, la técnica dodecafónica se encuentra mezclada con lo tonal (p. 89).

En contraposición a las periodizaciones ya expuestas se encuentra la elaborada por Fábio Figueiredo Bartoloni (2004). Según este autor, Santórsola es un compositor *neoclásico* que, a excepción de pocas obras de carácter *nacionalista*, siempre se valió de las formas y ritmos tradicionales para realizar su obra, tópico que coincide con las caracterizaciones previamente expuestas. Pero en su tesis, Figueiredo Bartoloni cuestiona las tres partes en las que Santórsola divide su producción. En primer término porque no advierte cambios sustanciales en lo que respecta a estilo y lenguaje entre la producciones previas y posteriores a 1945, ya que durante esos años escribe de forma estrictamente tonal explorando los estilos barroco y clásico. En segundo término, debido a que ciertas obras no cumplen con las definiciones planteadas por el compositor para dichas facetas, como por ejemplo todas las obras tonales que son escritas luego de 1962.

Es por esto que propone segmentar las composiciones en dos grandes grupos: *Obras tonales y obras bajo influencia dodecafónica*.

En síntesis, el análisis realizado por Figueiredo Bartoloni señala el progresivo aumento del cromatismo en la producción de Santórsola hacia 1960 y la importancia de las formas tradicionales aún en las obras dodecafónicas. Aunque lo más destacable de lo esbozado por el autor es el reconocimiento de nexos y recursos de la técnica compositiva de Schönberg que Santórsola utilizó en sus obras aunque afirmaba no ser parte de la corriente del compositor austríaco.

1.3. Antecedentes dodecafónicos en la literatura guitarrística

Si bien abordaremos con detenimiento las características de la técnica dodecafónica y sus precursores en el siguiente capítulo, creemos importante remarcar el espacio que ocupó la composición dodecafónica en la literatura guitarrística hasta la incursión de Santórsola en este lenguaje.

La guitarra moderna, tal y como la conocemos hoy, se establece en la segunda mitad del siglo XIX. Ciertos cambios realizados en la construcción interna del instrumento, tales como varillas de refuerzo y aumento del diámetro de la caja armónica, permitieron superar sus limitaciones de volumen sonoro y que iniciara su renacimiento a principio del siglo XX (Fernández Martín, 2018, p. 6). En esa época e impulsado por la figura del virtuoso guitarrista español Andrés Segovia (1893 – 1987), el instrumento comenzó a ganar protagonismo y ser respetado en las salas de conciertos del mundo. Gracias a él se produce una difusión internacional de la guitarra española, a través de numerosos recitales y giras por EEUU, Latinoamérica, Europa, Japón y Australia entre otros. Fue, además, el responsable de la incorporación de la guitarra en los principales conservatorios de todo el mundo y a él se debe la formación de un número importante de discípulos, como por ejemplo Abel Carlevaro (1916 – 2001), gran intérprete y compositor uruguayo, quien también tuvo sus vinculaciones con Santórsola. Cabe destacar la labor de Segovia en relación con la ampliación del repertorio de la guitarra, sacándola del círculo compositor-

guitarrista en el que siempre se había estado moviendo hasta esa fecha. Para ello despertó el interés y animó a componer para guitarra a grandes compositores no guitarristas de la época, obteniendo un repertorio de calidad que le permitía igualarse en importancia con el de otros instrumentos con mayor tradición en la música llamada académica (Fernández Martín, 2018, p. 7). Figuras de la música europea como Darius Milhaud (1892 – 1974), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968), Albert Roussel (1896 – 1937) o Alexander Tansman (1897 – 1986) compusieron para Segovia. Por su parte, en América Latina, Manuel María Ponce (1882 – 1948) y Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), también tuvieron vínculos creativos con el guitarrista español. Como veremos en el Capítulo 3 de este trabajo, Ponce, Villa-Lobos y Segovia mantuvieron contacto con Santórsola, ya que ellos formaban parte de la *escena* tanto en Montevideo como en Brasil y sus obras tenían circulación en esos espacios culturales.

Uno de los aspectos que diferencia el comienzo del siglo XX de la segunda mitad del siglo anterior es la vuelta de las grandes formas al repertorio de la guitarra. Una de estas variantes fueron las que explotaron las distintas vertientes de la forma sonata, tal es el caso de las sonatas de Castelnuovo-Tedesco o Ponce (Díaz Soto, Alcaráz Iborra, 2011, p.125-126). Santórsola también fue uno de los compositores que se valió de formas de grandes dimensiones para llevar a cabo sus obras. Su ciclo de cinco sonatas para guitarra sola tuvo la singularidad de la utilización de la técnica dodecafónica como recurso compositivo. Además, contribuyó a la expansión del repertorio dodecafónico, ya que empleó esta técnica en la mayoría de sus obras compuestas a partir de 1962.

Si bien el dodecafonismo fue uno de los lenguajes que tuvo menos incidencia dentro de la música para guitarra durante la primera mitad del siglo XX (Díaz Soto, Alcaráz Iborra, 2011, p. 126) previo a la apropiación del dodecafonismo por parte de Santórsola, podemos mencionar algunas obras. Las primeras dos a las que podemos referir pertenecen a Arnold Schoenberg, creador de la técnica dodecafónica, y a su discípulo Anton Webern⁶. Schoenberg compuso la *Serenade*, Op.24 de 1923, una de sus primeras obras dodecafónicas para un ensamble de clarinete, clarinete bajo, mandolina, guitarra, violín, viola, cello y voz

⁶ Ambos compositores serán abordados con más detenimiento en el Capítulo 2.

masculina. Por su parte, Webern compuso en 1925 las breves *Drei Lieder*, Op.18 (para soprano, clarinete y guitarra) y *Zwei Lieder*, Op. 19 (para coro, celesta, violín, guitarra, clarinete y clarinete bajo) en 1926. Podemos notar cómo la guitarra dodecafónica surgió como instrumento camarístico, hecho que también podemos advertir en las piezas de Ernst Krenek (1900 – 1991) de 1946 *Vier Stücke aus "Hausmusik"*, Op. 172.

En lo que respecta a obras para guitarra sola, podemos marcar las *Two Twelve-tone Pieces for Solo Guitar* de 1954 del compositor-guitarrista Theodore Norman (1912 – 1997), la *Suite for Guitar*, Op. 164 de Krenek, del año 1957 y la *Fantasia para guitarra* del mismo año, compuesta por el catalán Roberto Gerhard (1896 – 1970). Como antecedente latinoamericano, cabe destacar la *Suíte para Violão* de 1946 del brasileño César Guerra-Peixe⁷.

Las obras hasta aquí señaladas experimentan una clara reducción en sus dimensiones debido a la ausencia de referencias armónicas y a los nuevos medios estructurales, diferentes de los que habían servido para crear las extensas obras del pasado (Díaz Soto, Alcaráz Iborra, 2011, p. 156). Esto no es una característica de la obra de Santórsola ya que, desde su primera vinculación con el dodecafonismo en la *Sonata a Dúo* para dos guitarras de 1962 hace uso de una forma grande y de importancia en la historia de la música con una extensión aproximada de 13 minutos. Por su parte, las cinco sonatas para guitarra sola que abordaremos en esta investigación, tienen una duración promedio de interpretación que va desde los 15 hasta los 21 minutos.

Royo Abenia (2006) esbozó una hipótesis sobre la poca cantidad de obras guitarrísticas que utilizan el lenguaje dodecafónico u otras técnicas de vanguardia:

Los gustos estéticamente conservadores de Segovia impidieron que músicos de la talla de Stravinsky, por poner un ejemplo, compusieran para él como lo hicieron otros de estilo neoclásico como Ponce o Castelnuovo-Tedesco. En este sentido, la aportación de Segovia a la guitarra, tan importante en algunos aspectos, resulta ciertamente pobre en lo que se refiere al repertorio contemporáneo más avanzado. Consecuencia de ello es la

⁷ Esta posiblemente sea la primera obra escrita para guitarra sola donde se utilizan series de doce sonidos, aunque no sea de forma ortodoxa como en la obra de Krenek (Corradi Junior, 2006, p. 50).

estandarización de un repertorio muy del gusto “*segoviano*” que no ha ayudado a la formación de un *corpus* musical importante de repertorio contemporáneo y hace que el guitarrista esté demasiado acomodado en un estilo musical tradicional y pocas veces innovador (p. 18-19).

A esta suposición suscriben Díaz Soto y Alcaráz Iborra (2011), cuando afirman que la naturaleza romántica de Segovia lo hizo distanciarse de aquellos compositores más alejados de la tonalidad y el melodismo, es decir, los compositores dodecafónicos y vanguardistas. Así, los autores que cultivaban un estilo neoclásico, impresionista o nacionalista español fueron los predilectos de Segovia. A pesar de la posible falta de impulso por parte del intérprete para la conformación de un repertorio de vanguardia, su trabajo tuvo una importancia crucial para la evolución técnica y musical del instrumento, generando relaciones con compositores no guitarristas (Royo Abenia, 2006).

A partir de la posguerra, podemos ver que la guitarra tomó distintos caminos según en qué compositor nos fijemos, ya que diferentes corrientes estético-compositivas y técnicas han sido utilizadas. Hubo autores como Benjamin Britten (1913 – 1976), Joaquín Rodrigo (1901 – 1999) o Astor Piazzolla (1933 – 1990) que mantuvieron sus estilos particulares sin apuntarse a ninguna corriente de vanguardia en sus composiciones para guitarra. Una segunda tendencia representada por aquellos autores que escribieron obras para guitarra con un lenguaje más vanguardista y, en muchos casos, los principios de melodía, forma o armonía ya no son los que regían hasta ese momento. Buen ejemplo de ello son las obras de Leo Brouwer (1939 –), Alberto Ginastera (1916 – 1983) o Luciano Berio (1925 – 2003). Y, por último, existió una serie de compositores –donde podríamos ubicar la obra de Santórsola, Roberto Gerhard y William Walton (1902 – 1983)– que difícilmente podemos incluir de manera clara en uno u otro grupo debido a la diversidad de tendencias presentes en su repertorio. Realizaron innovaciones desde una posición intermedia, pero no de una manera radical. La guitarra constituyó para estos músicos un medio de expresión extraordinariamente eficaz y apreciado, sobre todo en lo que se refiere al timbre (Díaz Soto, Alcaráz Iborra, 2011, p. 152). En esta línea piensa la música de Santórsola también Angelo

Gilardino (1998) cuando afirmó que su pensamiento musical se identifica prevalentemente, si no exclusivamente, con el sonido guitarrístico (p. 155: Traducción nuestra⁸).

Como podemos ver, durante la segunda mitad del siglo pasado convivieron muchos lenguajes distintos en la composición guitarrística. Santórsola, por su parte, realizó una obra dodecafónica vinculada a una estética *neoclásica* al mismo tiempo que surgían diferentes composiciones vanguardistas que hacían uso de un extremismo técnico como *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer del año 1970 o *Sequenza XI* de Luciano Berio compuesta en 1988; otras obras como *Nunc* de Goffredo Petrassi (1904 – 2003) del año 1971 que llevaron hasta el límite las dificultades rítmicas y la exploración de inusuales recursos técnicos para el instrumento. Estas obras son contemporáneas a otras con una fuerte herencia de los siglos anteriores como por ejemplo la *Sonata a la española* de 1969 compuesta por Joaquín Rodrigo.

En síntesis, la innovación técnico-compositiva por parte de los músicos tuvo como una de sus consecuencias la utilización, en ocasiones, de algunas formas del pasado para establecer un punto de coherencia y de equilibrio en las obras. En el mundo de la música para guitarra, durante esta segunda mitad del siglo XX, se han compuesto gran cantidad de sonatas para guitarra, aunque el término “sonata” poco o nada tiene ya que ver con la fórmula prefijada que representaba en el pasado (Díaz Soto, Alcaráz Iborra, 2011, p. 157). Además, el género concertante también tuvo mucha repercusión en estas décadas. Si bien Guido Santórsola incursionó en ambos géneros, debido a las variadísimas corrientes estéticas que conviven en su obra, sería difícil encasillar su producción relacionándola con las vanguardias de su tiempo. Por ejemplo, en nuestra entrevista, Eduardo Fernández confirmó que la búsqueda dodecafónica de Santórsola “no es una renovación en el sentido de Schoenberg. Uno podría llamarlo dodecafonía conservadora quizás”⁹.

⁸“Il suo pensiero musicale si identifica prevalentemente, se non esclusivamente, con il suono chitarristico”.

⁹ Eduardo Fernández en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 7 de Noviembre de 2020.

Capítulo 2

La técnica dodecafónica y la apropiación en el contexto
musical latinoamericano

En este capítulo definiremos la técnica dodecafónica y daremos cuenta de sus precursores. En segundo lugar, describiremos el desarrollo de esta técnica en América Latina, reconstruiremos las *redes intelectuales* de las que formó parte Santórsola en el campo de la *escena* uruguaya y sudamericana hasta adoptar dicha técnica para la elaboración de su obra. Advertiremos el tránsito cultural del que fue parte y veremos cómo se vinculó con sus colegas, *intelectuales* y los grupos que conformaron los principales focos de vanguardia.

Consideraremos el contexto internacional, el trabajo realizado por los músicos que conformaban estas agrupaciones y abordaremos el desarrollo del dodecafonismo en América Latina de manera *transcultural* comprendiendo la heterogeneidad y la complejidad de los elementos que lo componen. Por esto mismo se buscará evitar incurrir en la “dualidad entre *nacionalismo* y *universalismo*” a la hora de estudiar las vanguardias latinoamericanas debido a los “procesos de resimbolización, transformación de ideas y prácticas musicales” que tuvieron lugar en aquella época (Fugellie, 2018b, p. 81 – 82).

2.1. La técnica dodecafónica

El desarrollo técnico del compositor austríaco Arnold Schoenberg (1871 – 1951) surgió como respuesta a las corrientes estéticas que, como el posromanticismo o el impresionismo, llevaron el sistema tonal a sus límites. La utilización de la *tonalidad extendida* (Schoenberg, 1999), sobrecargada de cromatismos y disonancias generó una crisis del sistema hacia los primeros años del siglo pasado. En sus obras compuestas hacia 1908, Schoenberg concibió el concepto de *emancipación de la disonancia* (Schoenberg, 1963), mediante el cual eliminó el centro tonal, la concepción de *consonancia*, la armonía triádica y dio inicio al cromatismo libre, en el cual los acordes ya no se encuentran relacionados entre sí. Estas obras redefinieron los límites de lo considerado posible o permitido en el mundo de la composición (Morgan, 1999). Estos recursos compositivos creados por Schoenberg fueron utilizados también por sus discípulos Anton Webern (1883 – 1945) y Alban Berg (1885 – 1935), con quienes conformó la Segunda Escuela Vienesa.

La ruptura con la tonalidad generó una música de intensa fuerza expresiva, pero trajo consigo la dificultad para generar estructuras musicales coherentes de larga duración debido a la falta de ataduras temáticas, motívicas o tonales. Ante esta situación, Schoenberg

*descubrió*¹⁰ que las formas amplias podían funcionar siguiendo un texto como es el caso de su ciclo de canciones *Buch der hängenden Gärten*, Op. 15 o el monodrama *Erwartung*, Op. 17. La posibilidad de concebir obras instrumentales de magnitud precisó de años para el desarrollo de la *técnica dodecafónica* que permitió el desarrollo más ordenado y sistemático de la música atonal.

Entre los años 1916 y 1923, Schoenberg vivió un período de intensa investigación en el que no publicó obras. Los frutos de ese tiempo de búsqueda comenzaron a ver la luz en sus Cinco Piezas para piano, Op. 23, su Serenata Op. 24 y la Suite para Piano Op. 25. Estos fueron los primeros trabajos en los que el compositor expuso su *Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*. Dicho método consta del empleo de una *serie básica* (SB), compuesta por el total cromático, que oficia a la manera de un motivo (Schoenberg, 1963, p. 148). De esta SB derivan otras series adicionales y, además, es posible dividirla en grupos, de manera que pueda proporcionarse una regularidad a la distribución de los sonidos. Este método permitió dejar de lado la composición instintiva del atonalismo libre, logrando que el material sonoro pudiera ser elaborado utilizando las técnicas de desarrollo motivico y fuera posible estructurarlo valiéndose de las formas típicas de la tradición musical occidental.

El método dodecafónico fue un símbolo de renovación y libertad intelectual en la música de posguerra. Logró generar un control más consciente sobre los nuevos materiales cromáticos, otorgando unidad y coherencia. Este método constituye el primer intento de proporcionar un sistema racional, coherente e inclusivo para la música cromática postonal (Morgan, 1999, p. 212).

¹⁰ “Poco después descubrí la manera de construir formas más amplias siguiendo el texto de un poema” (Schoenberg, 1963, p. 147).

2.2. El dodecafonismo en América Latina

La técnica dodecafónica se extendió rápidamente desde Europa a otros países y continentes generando más discusiones estéticas, políticas e ideológicas que ningún otro procedimiento compositivo (Fugellie, 2018a, p. 169). En América Latina, el desenvolvimiento del dodecafonismo se dio simultáneamente al desarrollo internacional. Entre las décadas de 1930 y 1940, se formaron en el continente numerosas agrupaciones o asociaciones que tuvieron como objetivo la modernización de la composición, siguiendo las corrientes europeas de aquel tiempo. Si bien hubo ciertos latinoamericanos interesados por las expresiones de vanguardia, muchos de estos grupos fueron motivados en su desarrollo por artistas europeos que se veían expulsados de sus tierras ante el avance de los regímenes totalitarios y sus persecuciones. Centraremos nuestro interés en tres figuras cruciales para el desarrollo de la música latinoamericana: Juan Carlos Paz (1897 – 1972), Francisco Curt Lange (1903 – 1997) y Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005).

El dodecafonismo es introducido y practicado por primera vez en América Latina por el compositor argentino Juan Carlos Paz en 1934 (Paraskevaídis, 1984, p. 2) con su trío para flauta, corno inglés y violoncello. Unos años antes de este acontecimiento, en 1929, Paz fundó junto con los hermanos José María (1892 -1964) y Juan José Castro (1895 – 1968), Gilardo Gilardi (1889 – 1963) y Jacobo Ficher (1896 – 1978) el *Grupo Renovación* (1929 – 1936). Esta institución realizó ciclos de música de cámara con obras de los propios integrantes, otros autores nacionales y extranjeros vinculados a ciertas estéticas que no tenían espacio en los circuitos musicales oficiales. Pero el hito más importante de este período fue la conformación de esta agrupación como división Argentina de la *International Society for Contemporary Music* (SIMC)¹¹. Mediante esta conexión

¹¹ Es una asociación de compositores fundada en Salzburgo en 1922 con el objetivo de “establecer lazos dentro de la escena global de creación musical actual, fomentando el conocimiento mutuo. Su estructura descentralizada favorecía el intercambio, ya que estipulaba la creación de divisiones nacionales, las cuales tenían la obligación de ofrecer conciertos anuales con obras de miembros de su división y de otras” (Fugellie, 2018a, p 171: Traducción nuestra).

“Esta instituição pretendia estabelecer laços dentro da cena global de criação musical atual, fomentando o conhecimento mútuo. Sua estrutura descentralizada favorecia o intercâmbio, uma vez que estipulava a criação de divisões nacionais, as quais teriam a obrigação de oferecer concertos anuais com obras de membros de sua e de outras divisões.”

internacional, Paz intercambió una amplia correspondencia con diversos compositores, entre ellos Paul Pisk (1893 – 1990), Alois Hába (1893 – 1973) y Slavko Osterc (1895 – 1941), quienes a su vez contactaron al compositor argentino con diversas editoriales musicales de renombre.

Los nexos a través de la SIMC no solo resultan en un valioso intercambio de ideas musicales y estéticas, sino también en la circulación internacional de partituras. Mientras que obras de Paz y otros compositores argentinos son recibidas en Europa y Estados Unidos —entre ellas, su *Passacaglia* para orquesta es estrenada en 1937 durante el XV° Festival de la SIMC en París— obras musicales de diversos países y tendencias llegan a Buenos Aires (Fugellie & Richter-Ibáñez, p. 161 – 162).

Del otro lado del Río de la Plata, desarrolló su actividad Francisco Curt Lange, un músico e *intelectual* alemán nacionalizado uruguayo, impulsor de una intensa actividad musicológica a partir de la década del 30. Desde diversas instituciones que creó en Montevideo, como la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores (1933) o el Instituto Interamericano de Musicología (1938), tendió *redes intelectuales* generando un tránsito cultural muy importante en sus estadías en diversos países del continente. Ya desde el año 1933, Francisco Curt Lange entabló un intenso intercambio epistolar¹² con Paz, el cual coincidió con el inicio de la fase dodecafónica del compositor. En sus cartas, el argentino se explaya sobre el método subyacente a sus nuevas composiciones, sus experimentaciones y desarrollos. Si bien no influyó en su búsqueda estética, el interés de Lange por las obras de Paz supuso sin duda un importante apoyo moral, especialmente durante la década de 1930, momento en el cual realizó su trabajo en un contexto local solitario. Los contactos de Paz con el extranjero lo fortalecieron en su búsqueda estética (Fugellie, 2018b, p.64). Es también en 1933 que Lange comienza con su proyecto del *Americanismo musical*, el cual consistió en una serie de publicaciones conocidas como *Boletín latino-americano de música* (BLAM) (1935–1946) que buscaba en primer lugar fomentar el intercambio entre los diversos actores de la vida musical latinoamericana,

¹² La correspondencia que intercambió el musicólogo alemán se encuentra en el Acervo Curt Lange dependiente de la Universidade Federal de Minas Gerais.

incentivando el conocimiento mutuo y el trabajo en conjunto (Fugellie, 2018b, p. 56). Podemos encontrar allí desde artículos sobre estudios etnomusicológicos realizados en el continente hasta la difusión de diversas técnicas asociadas a las vanguardias europeas. Al BLAM se sumaron los *Suplementos musicales* donde se editaron obras de muchos de los compositores latinoamericanos más reconocidos de las décadas de 1940 y 1950. Encontramos en éstos una gran pluralidad estética, desde obras de orientación nacional hasta obras dodecafónicas y neoclásicas. Cabe destacar que Lange fue artífice de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (ECIC)¹³ (1941-1956), una institución abocada a la publicación de obras musicales generadas por autores americanos. Los principales beneficiados por esta editorial fueron los jóvenes compositores sudamericanos que pudieron dar a conocer su producción a un gran público fuera de sus países. Uno de ellos fue Guido Santórsola, cuya expresionista composición vocal *Agonía*, fue publicada por la *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* en 1942 (Slonimsky, s.f., p. 329). La importancia del BLAM y la ECIC radica en que por medio de estos artículos y partituras, editadas desde 1935, los lectores interesados en la dodecafonía pudieron conocer de un vistazo sus fundamentos, mientras que en otros países aún no se conocían publicaciones al respecto (Fugellie, 2018a, p 172).

Un importante eslabón en la concepción de la ECIC fue Hans-Joachim Koellreutter, otro músico alemán que, expulsado de su país por el nazismo, se estableció en Brasil hacia 1937. Koellreutter desembarcó en el nuevo continente siendo un joven sólidamente formado. Fue alumno de flauta del virtuoso Marcel Moyse (1889 – 1984) en Ginebra, estudió composición con Paul Hindemith (1895 – 1963) en Berlín y dirección con Hermann Scherchen¹⁴ (1891- 1966). Al llegar a Brasil, todos estos conocimientos le sirvieron para hacerse un camino como intérprete y docente, sin ser aún un compositor con un lenguaje o concepción estética propia. De hecho, como afirma Daniela Fugellie (2018a):

¹³ La ECIC junto con el BLAM y el boletín *Música Viva* fueron los encargados de publicar las primeras partituras dodecafónicas en América Latina. Cabe destacar la edición de 66 partituras entre 1941 y 1953 (Fugellie, 2018b, p. 68).

¹⁴ Fue un violista y director de orquesta que desarrolló su carrera muy ligado a las composiciones contemporáneas, estrenando obras de Schönberg, Berg, Dallapiccola, entre otros.

Es difícil precisar qué conocimientos sobre el método trajo Koellreutter de Europa, ya que su período de estudios en Alemania y Suiza coincidió con (...) una etapa de desinformación respecto de las ideas de Schönberg y de su círculo. En este sentido, no podemos excluir la posibilidad de que haya adquirido gran parte de sus conocimientos sobre el método una vez llegado a Brasil, por medio de su contacto con Lange, Paz y con el compositor austríaco Max Brand, que vivió un año en Río de Janeiro antes de seguir para los Estados Unidos (p. 175: Traducción nuestra.¹⁵).

El papel de Koellreutter como compositor ligado al dodecafonismo y las vanguardias comenzó a emerger hacia 1939 con la constitución del grupo *Música Viva* con el que realizó una intensa actividad hasta su disolución 1948. Esta agrupación tuvo entre sus filas a renombradas figuras de la música brasileña como Claudio Santoro (1919 - 1989), César Guerra-Peixe (1914 - 1993) y Edino Krieger (1928 -). Bajo la dirección del maestro alemán, en las obras del grupo “es común encontrar una libre experimentación a partir de las series de doce tonos, lo que demuestra que sus compositores no llegaron a establecer ‘reglas’ estrictas de aplicación del método dodecafónico” (Fugellie, 2018a, p. 175: Traducción nuestra.¹⁶). Un año después de su formación, momento en el que Koellreutter inició su comunicación con Paz y Lange, el grupo comenzó a editar el *Boletín Música Viva* donde reunían artículos sobre música moderna y diferentes tendencias. Ya en 1944 comenzaron a transmitir un programa radial en la *Estação de Radiodifusão do Ministério da Educação*, donde estimulaban la difusión de la música contemporánea.

Cabe resaltar la importancia que tenía para Paz, Lange y Koellreutter la divulgación al gran público de las expresiones artísticas de su tiempo. Para lograr ese objetivo se valieron de diversos contactos políticos que le otorgaron recursos (tanto económicos como institucionales) y de la gestión de proyectos independientes como conciertos gratuitos con

¹⁵ “É difícil precisar quais os conhecimentos sobre o método trazido por Koellreutter da Europa, já que seu período de estudos na Alemanha e na Suíça coincide com o que caracterizei como uma etapa de desinformação a respeito das ideias de Schönberg e de seu círculo. Neste sentido, não podemos excluir a possibilidade de que tenha adquirido grande parte de seus conhecimentos sobre o método uma vez chegado ao Brasil, por meio de seu contato com Lange, Paz e com o compositor austríaco Max Brand, que viveu um ano no Rio de Janeiro antes de seguir para os Estados Unidos.”

¹⁶ “Em geral, nas obras do grupo Música Viva, é comum encontrar uma livre experimentação a partir das séries de doze tons, o que demonstra que seus compositores não chegaram a estabelecer “regras” estrictas de aplicação do método dodecafônico.”

atmósferas abiertas y no elitistas que funcionaron como espacios de resistencia a sectores conservadores del ambiente cultural.

Tanto Paz como Koellreutter tenían sus motivos para la adopción de técnicas dodecafónicas. Para el argentino era una manera de alejarse de la música programática y de las expresiones de carácter *nacionalista*. Por su parte, Koellreutter encontró en la técnica un espacio de resistencia política debido a la comprensión de la música como un vehículo de libre expresión, oponiéndose a la concepción de *entartete Musik* (música degenerada) originada por el régimen Nazi. Estos compositores y Lange entendían las expresiones ligadas a la Segunda Escuela de Viena como un punto de partida para el desarrollo de la música de arte, donde hubiera espacio para diferentes orientaciones creativas (música atonal, atemática, microtonal o dodecafónica) y se creara una comunidad internacional de artistas de avanzada ligados a un lenguaje progresista, contrario a las ideas conservadoras (Fugellie, 2018b, p. 79)¹⁷.

Estas agrupaciones de artistas estaban abiertas a la interpretación, composición y estudio de las diversas corrientes estéticas de su tiempo. Pero, en el caso del Grupo Renovación, Juan Carlos Paz parecía ser el único de los compositores interesado en el dodecafonismo (Assis, 2019, p. 137). Esta diferencia artística, sumada a otras causas de índole personal y la repercusión que Paz estaba recibiendo a nivel internacional llevó a la disolución del Grupo Renovación. Como consecuencia de esto, hacia finales de 1936 nació la idea de lo que, posteriormente, fueron los conciertos de la Nueva Música. Paz pretendía dar continuidad a su trabajo como difusor de la música contemporánea, dando a conocer en Buenos Aires la obra de compositores vigentes y adscritos a tendencias revolucionarias en la música (Assis,

¹⁷ Si bien el eje central de este trabajo no está puesto en la posición política de Santórsola, cabe destacar que al reconstruir sus *redes* de sociabilidad mediante entrevistas y bibliografía, pudimos visualizar que sus vinculaciones político-ideológicas estaban ligadas al fascismo italiano. Parte de las disputas o rupturas con sus contemporáneos, por ejemplo no participar de los mismos eventos, el desinterés por formar parte de las incipientes agrupaciones musicales y conflictos personales con diversos exponentes de las vanguardias musicales latinoamericanas tienen origen en su ideología. Si bien podemos afirmar que en sus comienzos o en algún tipo de recepción la dodecafonía estuvo ligada a la resistencia política o a la izquierda, la figura de Santórsola merece especial atención ya que su afinidad política se contrapone a la hipótesis elaborada por Fugellie. Este nuevo conocimiento pone en tensión la conjetura de la autora, la discute y podría generar una visión más amplia sobre la dodecafonía, los exponentes en Latinoamérica y sus representaciones políticas e ideológicas.

2019, p. 148-149). Esta serie de conciertos evolucionó, hacia el año 1944, en la constitución de una sociedad de compositores conocida como Agrupación Nueva Música. Recordando la comunicación sostenida entre Paz y Lange, cabe destacar que los programas de conciertos en Buenos Aires se vieron enriquecidos con las obras publicadas por la ECIC o los *Suplementos musicales* del BLAM enviadas por el alemán. En este período, en marco de los conciertos de la Nueva Música, se produce la primera audición argentina de 3 *Poemas* para voz y piano de Guido Santórsola. La interpretación se realizó el 17 de junio de 1938 y estuvo a cargo de la cantante Onelia Talenton y la pianista Ana Ficher (Scarabino, 1999, p. 128).

A lo largo del apartado, pudimos apreciar el vínculo profesional que establecieron Santórsola y Lange entre las décadas de 1930 y 1940. Asimismo, el proyecto de intercambio cultural entre los países de América Latina impulsado por el musicólogo generó convenios entre los gobiernos de Brasil y Uruguay. En 1943, a través de su trabajo en el Instituto Interamericano de Musicología, Lange recomendó a Santórsola para encabezar un grupo de artistas¹⁸ que difundiera obras uruguayas en una gira de conciertos que incluyó como destinos las principales ciudades brasileñas, entre ellas Río de Janeiro y Belo Horizonte. El programa estuvo integrado por el *Concertino* para guitarra y orquesta de Santórsola, entre otras obras. A raíz de este antecedente, Santórsola fue convocado en el año 1948 para reorganizar la orquesta sinfónica de Belo Horizonte, dirigiendo además una serie de conciertos (Salgado, 1971, p. 165). Lange, que mantenía un vínculo muy estrecho con las autoridades culturales de Belo Horizonte y los asesoraba en la toma de decisiones, no se mostró a gusto con la convocatoria. La información recabada en los estudios epistolares realizados por Myrian Ribeiro Aubin (2016), demuestra la apreciación personal que tenía Francisco Curt Lange sobre Guido Santórsola. En una de sus cartas, Lange reconoció el desempeño profesional del italo-uruguayo pero lo consideraba un obstáculo para su proyecto de interconexión musical en las Américas (Aubin, 2016, p. 135: Traducción nuestra.¹⁹). La participación de los compositores en los proyectos impulsados

¹⁸ Integrado por el guitarrista Abel Carlevaro junto a las pianistas Fanny Ingold y Sarah Bourdillón.

¹⁹ “Embora reconhecendo seu desempenho profissional, guardava sérias reservas pessoais, pois o considerava um entrave a seu projeto de interligação musical nas Américas”

Lange les traía prestigio, la posibilidad de ser editados a nivel internacional y su consecuente programación en ciclos musicales en diferentes países (Aubin, 2016, p. 321). Teniendo en cuenta la mala relación que Lange tenía con Santórsola, cabe la posibilidad de pensar este acontecimiento como un freno en la proyección internacional de la carrera del compositor por aquellos años.

Vimos hasta aquí la importancia del intercambio constante entre ciertos grupos y artistas para fomentar el desarrollo musical en el continente ya entrada la década de 1940. Pero a mediados del siglo pasado, hubo festivales periódicos que sirvieron como espacios de formación, divulgación de nuevas corrientes musicales y de discusión sobre las problemáticas compositivas que surgían en aquellos tiempos. Podemos mencionar los tres eventos que consideramos más importantes: Los festivales de Caracas, los de Montevideo, organizados por el SODRE, y los de Washington, patrocinados por la Organización de Estados Americanos (Miranda & Tello, 2011, p. 185). En la bibliografía y crónicas sobre estos festivales relevadas para nuestra investigación²⁰, encontramos la participación de Santórsola en los festivales de Montevideo de 1957 y 1966²¹. El Festival de 1957 estuvo circunscrito a los países del sur del continente, salvo la presencia del compositor y director mexicano Carlos Chávez. Concurrieron a Montevideo un grupo de compositores y críticos entre los que figuraron, por mencionar algunos, Alberto Ginastera, José María Castro, Jacobo Ficher y José Ardévol. Si bien no se da cuenta de las obras que interpretó, Santórsola formó parte de los conciertos junto al Cuarteto del S.O.D.R.E. y el Cuarteto Erich Kleiber. Además se menciona la ejecución de obras de Santórsola, Estrada, Tosar,

²⁰ Astor, M. (2008) *Los ojos de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)*. (Tesis Doctoral). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, Venezuela.; De la Vega, A. (1958). Problemática de la música latinoamericana actual. *Revista Musical Chilena*, 12(61), p. 33-38. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12611/12913> ; Editorial, C. (1966). III Festival de Música de Caracas. *Revista Musical Chilena*, 20(97), p.101-105. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/801/695> ; Editorial, C. (1966). Segundo Festival Latinoamericano de Música de Montevideo.. *Revista Musical Chilena*, 20(96), p. 135-138. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13999/14299> ; Nicrosi, A. (1966, Nov.). El segundo festival latinoamericano de música. *Revista del S.O.D.R.E., Volumen 2*, p. 11 – 17. ; Santa Cruz, D. (1957). Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo. *Revista Musical Chilena*, 11(55), p.37-49. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12431/12745> .

²¹ En Santa Cruz, 1957 y Nicrosi, 1966.

Ascone, Cluzeau-Mortet, aunque no se detalla cuáles fueron dichas piezas (Santa Cruz, 1957, p. 49). Por otra parte, se da cuenta que en el Festival de 1966, se ejecutó una pieza de Guido Santórsola: el Cuarteto N° 2 para flauta, viola, cello y guitarra interpretado por Santiago Bosco, Guido Santórsola, Victor Addiego y Beethoven Davezac, respectivamente (Nicrosi, 1966, p 15).

Si bien no se registra la presencia de Santórsola en los festivales de Caracas o Washington, cabe destacar la de su coterráneo Héctor Tosar, cuya obra tuvo gran repercusión en esos espacios.

A modo de síntesis, podemos afirmar que hacia mediados de la década de 1930 comienza el proceso de internacionalización de la música dodecafónica, sustentado por la SIMC, que generó lazos de intercambio de ideas, estéticas y partituras entre los diferentes músicos y compositores. Santórsola formó parte de los diferentes ámbitos de divulgación de la producción musical latinoamericana que impulsaron Paz, Koellreutter y Lange. Ellos fueron las figuras más aglutinantes de la vanguardia dodecafónica en el continente y forjaron los espacios para el surgimiento de grupos de compositores con las mismas tendencias en el resto del territorio, como fue el caso del Grupo Tonus en Chile hacia la década del 1950.

2.3. El panorama en Uruguay

Durante el primer cuarto de siglo, el panorama de la música uruguaya estaba comandado por las figuras de Eduardo Fabini (1882 – 1950), Alfonso Broqua (1876 – 1946), Luis Cluzeau Mortet (1888 – 1957) y Luis Sambucetti (1860 – 1926), todos compositores e intérpretes alineados en la corriente estética *nacionalista*. Ésta fue la primera generación de compositores que logró una sólida formación en conservatorios europeos y cuyas obras comenzaron a demostrar rasgos de madurez compositiva en el país (Salgado, 1971). Las actividades ligadas a la música de concierto, la ópera y el ballet se veían concentradas en los teatros *Solís*, *Ciblis* o *La Lira*, por mencionar algunos. Allí tenían lugar las visitas de diversos organismos orquestales o camarísticos internacionales en sus giras sudamericanas y las producciones musicales encabezadas por diferentes exponentes locales. Fueron estos

mismos referentes quienes se encargaron de gestionar agrupaciones de cámara o sinfónicas para dar a conocer al público montevideano obras de autores uruguayos o las más importantes del repertorio decimonónico europeo (Salgado, 1971, p. 64). Por citar algunos ejemplos, Fabini y Cluzeau Mortet crearon la *Asociación uruguaya de Música de Cámara* y Luis Sambucetti conformó la *Orquesta Sinfónica Nacional* en 1908, que fue un importante antecedente para el desarrollo institucional de la música sinfónica en el ámbito estatal. (Salgado, 1971, p. 62)

Hacia el año 1929 comenzó un proceso de innovación por parte de los organismos gubernamentales consistente en crear instituciones de difusión en investigación artística e intelectual de tipo superior (Rama, 1972, p. 336). Ese año se creó el SODRE que comenzó como una radioemisora dedicada a la música culta. Posteriormente sumó diversas instituciones, como un cuerpo de baile, una cinemateca y la Discoteca Nacional de CX6 (radio pública oficial uruguaya), dirigida por Francisco Curt Lange, que poseía una de las más ricas colecciones de discos fonográficos en Latinoamérica. En el año 1931 se creó una Orquesta Sinfónica dependiente del SODRE que heredó la tradición de Sambucetti de incluir una obra de compositor uruguayo en todos sus programas (Aharonián, 2013, p. 55). Con todo este despliegue institucional, el SODRE se erigió como centro artístico-musical del país. Este establecimiento allanó el camino de creación de otros organismos ligados a las ciencias y la cultura, como fueron el surgimiento de la “Comedia Nacional”, compañía teatral creada en 1947 y abocada principalmente a la difusión del repertorio universal; la creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias en 1948 y el Conservatorio de Música. Éstas son todas aportaciones del Estado que manifiesta así una preocupación cultural orientada sobre todo a la instrucción masiva (Rama, 1972, p. 337). El desarrollo de instituciones estatales consolidó y profesionalizó el quehacer musical en el Uruguay, otorgó una plantilla de trabajos estables y un espacio de difusión a la obra de los compositores locales y las vanguardias de su tiempo.

Hemos visto cómo, durante la década de 1930, las figuras de Paz y Koellreutter funcionaron de manera aglutinante en la expresión dodecafónica en nuestro continente. La situación en Uruguay es distinta, ya que no hubo en la composición una figura rupturista

que haya funcionado como catalizadora de estos procesos estéticos en dicho territorio. Pero sí encontramos ciertos grupos de *intelectuales* y artistas que se encargaron de la promoción y el desarrollo de diferentes expresiones culturales en la pujante Montevideo. En primer lugar, creemos importante remarcar la labor que cumplió *Arte y cultura popular* y, en segundo término las publicaciones realizadas y el interés generado por la llamada *Generación crítica*. (Rama, 1972, p. 333)

Durante 14 años, desde el 8 de abril de 1932 hasta el 10 de junio de 1946, funcionó en Montevideo una institución singular que se llamó *Arte y Cultura Popular*, que dirigía María V. de Muller²² y que cumplió una importante labor cultural, especialmente en el campo de la literatura y de la música (Bayce, 1987, p. 9). Este organismo contó con el apoyo económico del Ministerio de Instrucción Pública y de la Universidad de la República que prestaba su *Paraninfo* para la realización de conferencias y conciertos. En estos eventos un gran público tuvo la oportunidad de asistir a charlas de grandes nombres de la cultura de su tiempo, con temáticas relacionadas tanto al arte tradicional como a los movimientos renovadores. Solo por mencionar algunos expositores, participaron Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges, Lauro Ayestarán, Antonio Berni, Francisco Curt Lange y Guido Santórsola. En sus conciertos se ejecutaron 500 obras en primera audición y 200 estrenos absolutos (Bayce, 1987, p. 20). La lista de intérpretes y compositores que actuaron en dichos actos es por demás interesante. Entre ellos figuran grandes exponentes nacionales como Abel Carlevaro, Hugo Balzo, Eduardo Fabini además de Guido Santórsola y Sarah Bourdillon. En lo que respecta al plano internacional, aparecen, entre otros, los nombres de Aaron Copland, Heitor Villa-Lobos, Juan Carlos Paz y Adolph Weiss²³ (Bayce, 1987, p. 80-97).

Además de estas actividades dirigidas al gran público, se realizaban reuniones en el apartamento de la señora de Muller, ubicado en el pintoresco Palacio Salvo. Podríamos calcular, *grosso modo*, que la mitad de los conferenciantes, poetas y músicos incluidos en las actividades organizadas asistían con cierta frecuencia a las reuniones (Bayce, 1987, p. 97). Cabe destacar la participación en esas reuniones de Alberto Ginastera, el virtuoso

²² Nació en Sevilla, España, en 1881 y se radicó en Uruguay en 1911 donde falleció en 1946. Fue una cantante de importante trayectoria en Europa. Una vez establecida en Montevideo se dedicó a la docencia.

²³ (1891 – 1971) Fue un compositor estadounidense, discípulo de Arnold Schönberg. Entre sus alumnos encontramos al guitarrista Theodore Norman y a John Cage.

guitarrista Andrés Segovia y Héctor Tosar junto, a los ya mencionados Paz, Lange y Guido Santórsola. Según detalla Julio Bayce (1987), la agrupación funcionó como un centro aglutinante de escritores y artistas, a quienes vinculó por relaciones interpersonales (p. 16).

En cuanto a la *Generación Crítica*, podemos decir que fue una generación de *intelectuales* que imprimió una fuerte influencia en el panorama artístico uruguayo entre 1939 y 1969. “Enmarcados por estos lineamientos nacionales e internacionales así como por una educación típicamente liberal, europeísta a la francesa que coincide con la gran irrupción de la filosofía, la literatura y el arte de las vanguardias de entre ambas guerras sobre el continente hispanoamericano, van apareciendo a la acción pública” (Rama, 1972, p. 341) los diferentes representantes de este colectivo. Entre ellos podemos encontrar a Juan Carlos Onetti²⁴, Mario Benedetti²⁵ e Idea Vilariño²⁶, solo por mencionar algunos. Los representantes de este colectivo fundaron ciertas revistas y semanarios como *Marcha* (1939), *Número* (1949) y *Entregas de La Licorne* (1959). En estas publicaciones se trataban temas políticos y culturales. No sólo funcionaban como un espacio para publicar los escritos de los integrantes del grupo, sino que fomentaban la difusión de obras literarias y se encargaban de divulgar las nuevas expresiones del campo cultural internacional. Una de las fundadoras de la revista *Número* fue Idea Vilariño. Ella tuvo una amistad con el compositor Mauricio Moidanik²⁷ (Scaltritti, p. 78), quien publicó en dicha revista su artículo titulado *El atonalismo* (Moidanik, 1953, p. 306). Esto, sumado a la publicación de *Introducción al dodecafonismo* de Juan Carlos Paz (Paz, 1956, p. 117), demuestra un cierto interés en el ambiente cultural uruguayo por las técnicas derivadas de la Segunda Escuela de Viena.

²⁴ (1909 – 1904) Fue un escritor uruguayo.

²⁵ (1920 – 2009) Fue un escritor, periodista y poeta uruguayo.

²⁶ (1909 – 2009) Fue una poeta, ensayista y crítica literaria uruguaya.

²⁷ Nació en territorio de la actual Moldavia en 1919. Se instaló en Montevideo hacia 1930, donde vivió hasta su muerte en 1999. Es considerado un precursor de la música de vanguardia en Uruguay. Familiarizado con la audición de Stravinsky, Schönberg y Berg hacia la década de 1940, con la formación brindada por el Mtro. Casal Chapí, desarrolló una música de carácter expresionista y técnicamente atonal, sin llegar a trabajar el dodecafonismo en forma sistemática (Scaltritti, p. 79-80).

Podría decirse que los compositores uruguayos vivieron gran parte de la primera mitad del siglo XX en un cierto aislamiento, por lo tanto el desarrollo de las técnicas de vanguardia se veía muy retrasada por la falta de comunicación. Este fenómeno tuvo algunas excepciones a nivel regional como la llegada al continente americano de varios ilustres intelectuales europeos empujados por el nazi-fascismo (Aharonián, 1991, p. 12), las publicaciones del *BLAM*, las diferentes revistas especializadas y los festivales latinoamericanos que propiciaron la salida de compositores uruguayos al exterior o la visita de importantes figuras al país.

Los compositores que querían escapar del fuerte influjo del *nacionalismo*, encontraron alternativas en la *neotonalidad* (Salzman, 1970, p. 57). Algunos de ellos se valieron de cierto material folklórico y estructuras clásicas para la realización de su obra. Según relata Aharonián las composiciones *nativistas contemporáneas* de Ginastera tenían mucha difusión en el medio musical montevideano, ya a través de las interpretaciones del pianista Hugo Balzo o a través de las incursiones del propio Ginastera en el ciclo *Arte y Cultura Popular* (1991, p. 96). Esto podría demostrar cierta cercanía en el manejo del lenguaje por parte de los compositores uruguayos. Santórsola y Tosar son un ejemplo de estas prácticas. Además pudimos notar que ambos fueron alumnos del Maestro Lamberto Baldi y reconocieron su incentivo en el desarrollo de sus períodos *neotonales*. Por ejemplo, Santórsola afirmó la influencia de su maestro en los cambios de la estructura armónica en sus composiciones a partir de 1942 (Otero, 2011, Posición en Kindle2025-2026). Tosar, por su parte, reconoció cierto influjo de la obra de Stravinsky y de Prokófiev mientras Baldi fomentaba su producción y le otorgaba la posibilidad de estrenarla con la OSSODRE (Aharonián, 1991, p. 18). De ese período data su *Concertino* para piano y orquesta (1941). Dicha obra fue la que programó Santórsola en 1947 cuando dirigió la OSSODRE junto a Aaron Copland y el propio Héctor Tosar como solista (Biblioteca del Poder Legislativo, 1967, p. 45).

A medida que avanzó el tiempo, las obras de estos compositores ligados a corrientes *neotonales*, tuvieron un crecimiento gradual en su complejidad armónica y comenzaron a surgir músicas con fuertes pasajes cromáticos. Tal es el caso de ciertas obras de Santórsola

como Cinco Preludios para guitarra (1959) o Valsa-Choro (1960) que sugerían una música dodecafónica que recién escribió, a su manera, en 1962 en la Sonata a Duo N° 1 (Figueiredo Bartoloni, 2004, p. 49). Estas búsquedas llevaron a lenguajes que rompieran con la tonalidad y a partir de 1950 comienzan a aparecer diferentes propuestas y experiencias en varios países del continente, sobre todo guiados por el dodecafonismo, las técnicas seriales y sus derivados (Malán Carrera, 2015, p. 124). De hecho, Tosar afirmó que esa ruptura con la tonalidad fue completamente consciente y que lo ayudó el momento, el constatar que había un movimiento general de reivindicación de la escuela vienesa y de abandono definitivo de la tonalidad en la gran mayoría de los compositores (Aharonián, 1991, p. 38). Cabe destacar que no deberíamos entender esta ruptura como el desarrollo del serialismo en clave ortodoxa, sino más bien un atonalismo ligado a la utilización del total cromático pero no exclusivamente organizado a modo de serie de doce sonidos.

Para este tiempo, Santórsola y Tosar no fueron los únicos compositores uruguayos con estas inquietudes. Otros exponentes como Santiago Baranda Reyes (1910 – 1982), Jaures Lamarque Pons (1917-1982), ambos alumno de Santórsola, incursionaron en la composición atonal o serial. Tosar también dedicó su tiempo a la docencia e incidió en la formación de compositores como Diego Legrand (1828 – 2014), Leon Biriotti (1929 – 2020), quienes también indagaron en esos lenguajes para su producción. Es decir, la producción dodecafónica de Santórsola no es una excepción en el campo de la música uruguaya.

A partir de la década de 1960, por diversas razones políticas que exceden los fines de esta investigación, los organismos oficiales fueron descuidando la labor de difusión al gran público del panorama de creación musical contemporánea. Es por esto que ciertos grupos comenzaron a organizarse y realizar proyectos colectivos destinados a dar a conocer las vanguardias europeas y sus repercusiones en el contexto local. Una nueva generación de compositores nacidos entre mediados de la década del 1930 y mediados de la década del 1940, comandados en su mayoría por Héctor Tosar, fue determinante para este proceso. Los jóvenes Coriún Aharonián (1940 – 2017), Ariel Martínez (1940 – 2019), Conrado Silva (1940 – 2014) y Daniel Viglietti (1939 – 2017) conformaron el *Núcleo Música Nueva* en el año 1966, el cual sigue activo aún en nuestros días (Paraskevaídis, s.f, p. 1). El foco de esta

asociación estuvo puesto en la difusión de las expresiones contemporáneas, focalizándose en la producción latinoamericana y, particularmente, en la uruguaya. Organizan desde sus inicios conciertos con entrada libre, propician la grabación de obras de jóvenes compositores y desarrollan una intensa actividad de formación, organizando conferencias, talleres y seminarios que tuvieron entre sus expositores, por ejemplo, a Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Hans-Joachim Koellreutter, Luigi Nono y guitarristas como Berta Rojas. Vinculada al NMN, en 1968 surgió la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, en tanto agrupación de compositores. Permitió la discusión de problemas comunes, la vinculación con instituciones similares del resto del mundo y la presencia de creadores uruguayos en festivales y concursos internacionales (Aharonián, 2013, p.58), como los organizados por la SIMC. Muchos de los jóvenes que formaron parte de estas agrupaciones, luego continuaron sus estudios en el CLAEM (Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales), lo que permitió la creación de lazos de solidaridad y amistad entre compositores de toda la región (Malán Carrera, 2015, p. 130). Esta generación propició el desarrollo de los Cursos Latinoamericanos de Música contemporánea en Uruguay desde el año 1971 hasta el año 1989 y generó en el país un movimiento ligado a la experimentación y la música electroacústica.

Capítulo 3

La guitarra dodecafónica en la obra de Santórsola

3.1. El vínculo de Santórsola con la Guitarra

Intentaremos explicar por qué Guido Santórsola compuso un importante corpus de obras para la guitarra. Nuestra investigación nos permitió reconocer ciertos eventos y actores en la *escena local y translocal* que fomentaron esto en la producción de Santórsola.

Según relata Otero (2011), Santórsola le envió una carta el 29 de Junio de 1987 donde afirmó:

Hace años que me consagré en componer para guitarra, debido al estímulo del gran Segovia, el cual vivía en Montevideo. En São Paulo, Brasil, conocí al uruguayo Isaías Savio, el cual me pidió que compusiera una *Suite alla Antica*. Y de ahí en adelante llovieron los encargos de componer para guitarra. Para el dúo brasileño Sergio y Eduardo Abreu compuse el Concierto para dos guitarras. Y después me entregué a aumentar el número de obras para el querido instrumento (Posición en Kindle1706-1710).

Además de las figuras resaltadas por el compositor en esta cita creemos importante sumar, a la hora de reconstruir el vínculo de Santórsola con el instrumento, las figuras de Abel Carlevaro y otros intérpretes emergentes de la *escena* guitarrística en Uruguay, Argentina, Estados Unidos, Europa y principalmente en Brasil, como por ejemplo Eduardo Fernández (1952 -), Álvaro Pierri (1953 -), María Luisa Anido (1907 – 1996) o Carlos Barbosa-Lima (1944 -), solo por mencionar algunos a quienes les dedicó obras o se encargaron de ejecutarlas alrededor del mundo. Otro hecho de suma importancia fue la posibilidad de publicación de su obra en la editorial italiana Bèrben, mediante el contacto con el guitarrista y compositor italiano Angelo Gilardino (1941 -), aunque podríamos remarcar además el vínculo con diversas editoriales en Brasil, México o Estados Unidos.

Como hemos visto en el Capítulo 1, el impulso de Andrés Segovia para fomentar un nuevo repertorio guitarrístico fue un hito en la historia del instrumento. Si bien el español realizó giras de conciertos que lo llevaron a Uruguay en 1921 y 1928, en el año 1937 se estableció en Montevideo junto a su familia durante algún tiempo. Segovia encontró allí un ambiente

favorable en lo que respectaba a la vida musical y artística en general, debido al fuerte movimiento guitarrístico que se manifestaba en la ciudad y la existencia de la Orquesta Sinfónica del SODRE (Escande, 2012, p. 110). La presencia de una figura de esa talla generó la circulación de obras novedosas en la *escena* montevideana y la visita de renombrados compositores como Manuel de Falla o Manuel María Ponce, con quien Santórsola trabó una amistad hacia 1941 (Otero, 2011). En la Montevideo de esta época suceden dos hechos de vital importancia en el desarrollo de la guitarra a nivel mundial. Uno es el estreno del primer concierto para guitarra y orquesta de la historia escrito por un compositor no guitarrista, el *Concierto n°1 op.99* de Castelnuovo-Tedesco, estrenado el 28 de Octubre de 1939 en Montevideo e interpretado por Andrés Segovia (Fernández Martín, 2018, p. 9). El otro es el estreno el 4 de Octubre de 1941 del *Concierto del Sur* de Manuel Ponce, también a manos del guitarrista español. Ambos conciertos constituyen los pilares sobre los que se consolida una nueva era de producción de conciertos para guitarra y orquesta. Este no es un hecho menor. Cabe destacar que, al año siguiente, Santórsola compuso el *Concertino* para guitarra y orquesta, su segunda obra para el instrumento, escrita especialmente para el Concurso de Composición del SODRE de 1942, certamen en el cual recibió el primer premio. Figueiredo Bartoloni (2004) afirma que un concurso de ese género puede haber sido influido por la presencia de Segovia en Uruguay (p. 24: traducción nuestra)²⁸. Esta pieza fue estrenada el 4 de septiembre de 1943 con la orquesta del SODRE. La dirección estuvo a cargo del propio Santórsola y el solista fue Abel Carlevaro, a quien fue dedicada la obra. El concierto fue exitoso y marcó el comienzo del compositor en el ámbito guitarrístico (Otero, 2011, Posición en Kindle592-595).

Santórsola compartía una relación asidua con Segovia. Ambos vivían a pocas cuadras de distancia y la hija del guitarrista asistía a clases de piano con Sarah Bourdillon, la esposa de Santórsola. Otero (2011) relata que todas las semanas, Segovia y Santórsola compartían caminatas y charlas (Posición en Kindle564-570). Más allá de la clara importancia de esta vinculación, fue con Abel Carlevaro con quien Santórsola desarrolló un trabajo conjunto.

²⁸ “O fato de haver um concurso desse gênero pode ter sido influenciado pela presença de Segovia no Uruguai.”

Escande (2012) aborda con gran detalle la vida y obra de Abel Carlevaro. Mediante su lectura pudimos destacar ciertos hechos que demuestran el vínculo y colaboración entre el guitarrista y Santórsola. En 1940 el Instituto Interamericano de Musicología comandado por Francisco Curt Lange realizó una grabación de obras de compositores uruguayos. En esa oportunidad quedaron registradas obras de Santórsola y destacó la participación de Carlevaro (Escande, 2012). Esto demuestra que, para ese momento, ambos ya eran actores importantes de la *escena* musical del Uruguay. Dos años más tarde, el compositor y el guitarrista comenzaron un trabajo conjunto que se extendería hasta 1976 cuando se distanciaron por discrepancias políticas vinculadas a la afinidad de Santórsola con la dictadura que gobernaba Uruguay en la época (Escande, 2012, p. 634).

Si bien esta vinculación no fue abordada por Otero (2011), según lo relatado por Escande (2012) el trabajo conjunto entre el compositor y el guitarrista comenzó en 1942:

Carlevaro sostuvo más de una vez que sus reuniones con Santórsola comenzaron cuando éste empezó a componer para la guitarra, y que nunca fue formalmente discípulo suyo. (...) Fue una relación que se inició con un trabajo conjunto entre compositor y guitarrista, en el que, al tiempo que uno recibía la experiencia del instrumentista ya avezado, para plasmar en la guitarra sus propias ideas musicales en consonancia con las características del instrumento, el otro iba absorbiendo más nociones sobre las técnicas de la composición. El hecho concreto es que Santórsola estaba preparando una obra para guitarra y orquesta que sería presentada a un concurso de composición organizado por el SODRE (p. 163 - 164).

Como vimos en el apartado 2.2, Francisco Curt Lange también fue artífice de la gira de conciertos que en 1943 llevó a Carlevaro y a Santórsola a estrenar el *Concertino* para guitarra y orquesta en diversas ciudades brasileñas. En aquella gira ambos artistas entablaron relaciones con Heitor Villa-Lobos. Fue a raíz de la presentación de la obra de Santórsola en São Paulo que el guitarrista Isafías Savio se contactó con el compositor, pidió copias de la obra y, de esta forma, la misma llegó a manos de Luise Walker (1910 – 1998), una concertista austríaca, que estrenó la obra junto a la Sinfónica de Viena y la grabó en

1953 con dicha agrupación para ser difundida por el sello Phillips de Holanda y Epic de Estados Unidos. Este fue el primer registro de una obra de Santórsola en Europa, lo que le significó la difusión de su música para guitarra, así como la apertura de una enorme brecha en su vida como compositor (Otero, 2011, Posición en Kindle690-691).

El vínculo con Isaías Savio, según nos relató Néstor Ausqui en una entrevista²⁹, fue crucial para el desarrollo de la composición guitarrística de Santórsola. Como ya mencionamos previamente, Savio fue un importante pedagogo en la guitarra brasileña. El compositor y el intérprete, si bien vivieron en Brasil en períodos distintos, tenían una fuerte amistad (Figueiredo Bartoloni, 2004). A través de su relación con Savio, Santórsola conoció a las más importantes figuras de la guitarra brasileña, quienes ganaron espacio en el panorama internacional entre las décadas de 1960 y 1980. Fue así que el compositor conoció a Sergio Abreu (1948 -) y Eduardo Abreu (1949 -), quienes eran nietos de un antiguo alumno de Savio. Ellos conformaron uno de los dúos de guitarra más importantes del mundo en aquellos años con giras internacionales y compromisos junto a las orquestas más destacadas. La falta de repertorio concertante para dos guitarras y para dúo de guitarras motivó el trabajo y la composición de Santórsola. Los Abreu estrenaron la *Sonata a Duo n°1*, la primera obra dodecafónica del compositor, en 1965, mismo año en que interpretaron el *Tríptico* para dos guitarras. De 1969 datan el *Concerto n°1* para dos guitarras y orquesta y la *Sonata a Duo n°2*, estrenadas y dedicadas también por y para ellos. Esta vinculación parece haber sido crucial en el desarrollo estilístico de Santórsola, ya que encontró en estos intérpretes una destreza técnica particular para la ejecución de sus piezas dodecafónicas. Además significó una gran circulación de sus obras, ya que, por ejemplo, el *Concerto n°1* fue estrenado en el Queen Elizabeth Hall de Londres y fue grabado por los Abreu en 1973 junto a la English Chamber Orchestra para el sello Columbia.

Como pudimos apreciar, Santórsola nunca perdió el contacto con Brasil. Él pasaba algunos meses allí todos los años y fue visitante de los célebres Seminarios de Guitarra de Porto Alegre en los años 60 y 70. Es incalculable el impacto que él tuvo en la guitarra brasileña a través de su enseñanza. Tanto los hermanos Abreu como Carlos Barbosa-Lima y las mayores figuras de la guitarra brasileña estudiaron con él por varios años (Zanon, 2016). En

²⁹ Néstor Ausqui en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 31 de Octubre de 2020.

esos años, la Facultad Palestrina de Porto Alegre organizaba Seminarios de Guitarra. Allí también era invitado a dar clases Abel Carlevaro lo que intensificó su relación profesional. Consultamos sobre este vínculo a Eduardo Fernández en una entrevista³⁰ donde nos aseguró:

Carlevaro y Santórsola nunca trabajaron juntos. Excepto en algún Seminario que han invitado a los dos. En Porto Alegre, por ejemplo. Pero nunca hubo la intención de trabajar en equipo ni nada por el estilo. Cada cual hizo sus propuestas didácticas por su lado y, de hecho, el único caso que conozco de alguien que haya estudiado con los dos soy yo. Y, quizás, un poco Álvaro Pierrri en algún momento. No era un proyecto, digamos.

Si bien podemos reconocer que no hubo un trabajo conjunto, muchos guitarristas –en su mayoría brasileños– tuvieron la oportunidad de conocer la novedosa técnica guitarrística³¹ de Carlevaro mientras frecuentaban las clases de Armonía e Interpretación de Santórsola (Figueiredo Bartoloni, 2004, p. 32). Por citar algunos nombres, además de los ya mencionados, Jodacil Damasceno (1929 - 2010), Henrique Pinto (1941 - 2010), Edelson Gloeden (1955 -), Paulo Porto Alegre (1953 -), Giacomo Bartoloni (1957 -) y Everton Gloeden (1957 -) desarrollaron una intensa relación con el compositor. Estas figuras de importancia en el desarrollo de la guitarra brasileña, que además ocuparon espacios de relevancia en la *escena* musical internacional, resaltan la relevancia de Santórsola en sus formaciones guitarrísticas (Figueiredo Bartoloni, 2004). Cabe destacar una entrevista realizada a Jodacil Damasceno por parte de Figueiredo Bartoloni (2004) donde afirmó que Santórsola lo introdujo en el dodecafonismo a través de su libro de armonía aplicada a la guitarra (p. 119).

Pudimos ver hasta ahora el trabajo y la relación de Santórsola con la guitarra, sobre todo en Brasil. Este período coincide, como ya notamos oportunamente, con el gran aumento de la producción guitarrística en la obra de Santórsola, el abandono de su trabajo como intérprete y la dedicación exclusiva a la labor compositiva. Además de esta tarea pedagógica, el

³⁰ Eduardo Fernández en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 7 de Noviembre de 2020.

³¹ Para mayores detalles sobre la labor técnica y pedagógica de Carlevaro ver Escande (2012).

contacto con diferentes guitarristas internacionales, quienes le informaban sobre la interpretación y difusión de sus obras (Otero, 2011), le significó un gran estímulo para su producción.

Finalmente, nos queda detallar un hecho relevante que incentivó aún más el vínculo de Santórsola con el instrumento que fue la posibilidad de publicación que le otorgó Angelo Gilardino desde la editorial Bèrben. Según afirma Otero (2011), Gilardino conoció algunas obras de Santórsola y se contactó con él para publicar algunas en la editorial. El intercambio epistolar que comenzaron a inicios de la década de 1970, generó el comienzo de una amistad entre ellos. A raíz de este vínculo, Santórsola dedicó al guitarrista italiano sus obras *Cuatro Tientos* (1970) y *Cuatro Piezas Latinoamericanas* (1971). Gilardino tuvo una intensa carrera de concertista entre 1958 y 1981 y después de eso se dedicó a otras actividades, como compositor, profesor y musicólogo (Figueiredo Bartoloni, 2004, p. 33: traducción nuestra³²). La relevancia de la relación de Santórsola con este importante referente de la *escena* guitarrística internacional se ve plasmada en la carta que envió el compositor el 16 de julio de 1971 donde afirmó que el renombre que estaba obteniendo se debía gracias a las ediciones de Bèrben y las ejecuciones de los Abreu (Otero, 2011). Consultados en entrevistas al respecto de esta relación, tanto Eduardo Fernández³³ como Alfredo Escande³⁴ destacaron que para Santórsola la posibilidad de publicación fue un importante motivo en la composición para guitarra. Esta afirmación cobra relevancia al notar que más de la mitad de las 42 obras para guitarra publicadas fueron editadas por Bèrben.

En síntesis, como pudimos ver a través de este apartado, la dedicación de Santórsola a la composición guitarrística fue un fenómeno multicausal. El contacto con destacados intérpretes del instrumento en la *escena* internacional, la divulgación de sus obras a través de estos y la posibilidad de publicación en diversas editoriales fueron elementos

³² Gilardino teve intensa carreira de concertista entre 1958 e 1981 e após isso se dedicou a outras atividades, como compositor, professor e musicólogo.

³³ Eduardo Fernández en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 7 de Noviembre de 2020.

³⁴ Alfredo Escande en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 12 de Noviembre de 2020.

fundamentales que le otorgaron un particular interés en componer un volumen de obras muy significativo para la guitarra y así ganar gran proyección internacional.

3.2. Características de la técnica dodecafónica en la obra guitarrística de Santórsola

Tal como mencionamos previamente en el apartado metodológico, el recorte de obras a estudiar consta de la integral de sonatas para guitarra sola. El criterio de selección se fundamenta en base a características tales como la utilización de la guitarra a modo de instrumento solista, ya que permite realizar un abordaje analítico sobre los recursos instrumentales y el tratamiento idiomático específico; la sonata como un género de relevancia en la historia de la música y el análisis de la totalidad de este género dentro de la producción del autor; la utilización de la técnica dodecafónica, lo que permite reparar en las singularidades de la recepción del método por parte de Santórsola y, finalmente, a la vacancia de estudios sobre este repertorio.

En este apartado, nos interesa reparar en algunas especificidades en torno al desarrollo de la técnica dodecafónica en la obra guitarrística del compositor y sistematizar algunos hallazgos a partir del trabajo de investigación. En primer lugar, daremos cuenta de la apropiación de la técnica por parte de Santórsola. En segundo lugar, señalaremos la distinción del dodecafonismo desarrollado por él, haciendo hincapié en sus rasgos particulares en contraposición a la técnica ortodoxa de Schoenberg. Seguidamente, analizaremos cómo amalgama estilos musicales de la tradición europea con ciertos localismos. Por último, veremos el desarrollo de un tratamiento singular del dodecafonismo, tanto en aspectos netamente compositivos como desde lo guitarrístico, poniendo en consideración los recursos instrumentales, la tímbrica y la sonoridad.

Siguiendo la reconstrucción del contexto histórico realizada, podemos decir que Santórsola llegó a formarse en la técnica dodecafónica mediante del estudio en libros, métodos y análisis de obras. Ésto fue corroborado por Fernández y Ausqui en las entrevistas que les realizamos. Ambos coinciden en que la adopción de la técnica dodecafónica estuvo ligada a

su “inquietud respecto a la composición”³⁵ y una “necesidad interior”³⁶. Al mismo tiempo concuerdan en la comodidad que sentía Santórsola al trabajar su música mediante estructuras compositivas y el dodecafonismo era una de ellas.

En segundo término, si bien en un primer momento Santórsola hace uso de la dodecafonía siguiendo principalmente los lineamientos técnicos expresados por Schoenberg, evidenciamos que plantea ciertas ideas que lo hacen diferenciarse del compositor de la segunda escuela de Viena. Del análisis de las obras para guitarra de Santórsola, podemos notar que la serie es trabajada a la manera de Schoenberg en tanto oficia a la manera de un motivo, como el medio para distinguir las características formales y otorgarle comprensión al discurso musical (Schoenberg, 1963). La principal distinción que podemos encontrar en la forma de concebir el dodecafonismo está en la idea de Santórsola de organizar la serie y su posterior agrupamiento en acordes para “conseguir una mejor sonoridad, un mejor agrupamiento, una mejor repercusión en el centro emocional del individuo” y que esa disposición “suene agradablemente, sin durezas armónicas” (Santórsola, 1971, p. 169). Esta forma de entender el discurso musical y la finalidad buscada tiene mayor afinidad con la filosofía del *Romanticismo* musical que con la segunda escuela de Viena.

En tercer lugar, notamos que Santórsola empleó la dodecafonía haciendo un hábil uso del contrapunto y de diferentes técnicas de desarrollo motivico típicas de la tradición musical occidental. Además, pudimos ver que en ciertas obras logra amalgamar el dodecafonismo con ciertos localismos, utilizando arquetipos estilísticos de una guitarra que le es ajena: la guitarra popular. Tal es el caso de las sonatas N° 2, N° 4 y N° 5, en las que hay una clara alusión a la música de raíz española, italiana y brasileña, respectivamente. En estas obras, las referencias a la música popular pueden observarse en el tratamiento rítmico y en la utilización de ciertos recursos instrumentales. A modo de ejemplo, en la sonata N° 2 encontramos rasgueados junto a indicaciones de articulación y carácter que evocan la música andaluza. Por su parte, el último movimiento de la sonata N° 4 además de referir a la música popular con el típico ritmo trocaico de la *tarantella*, utiliza recursos percusivos en el aro superior e inferior de la guitarra y un *glissando* que imita un silbido, lo que termina de imprimir el carácter festivo de la danza. Por último, el tercer movimiento de la

³⁵ Néstor Ausqui en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 31 de Octubre de 2020.

³⁶ Eduardo Fernández en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 7 de Noviembre de 2020.

sonata N° 5 evoca el ritmo de *batuque* brasileño, una danza de raíz africana de gran energía rítmica, cuya acentuación característica se ve reflejada en la guitarra a través de golpes de percusión, tanto en la caja como en las cuerdas al aire.

Finalmente, advertimos que el compositor hace un tratamiento singular de la técnica desde lo guitarrístico y utiliza diferentes recursos instrumentales. En palabras de Néstor Ausqui, “a pesar de la limitación de registro del instrumento, él la ve como una pequeña orquesta”³⁷. A partir del empleo de timbres propios de la guitarra, tales como *metálico*, armónicos naturales y artificiales, *glissandi*, trémolos y efectos percusivos diversos, Santórsola evoca diferentes estados de ánimo, climas sonoros y danzas. Estos procedimientos, unidos a detalladas indicaciones en las partituras respecto al carácter e interpretación, le sirvieron como herramienta a Santórsola para buscar la ya mencionada “repercusión en el centro emocional del individuo” (Santórsola, 1971). En lo que respecta particularmente a la singularidad del método compositivo, veremos que a partir de la aparición de cada sonata, el tratamiento que hace Santórsola del dodecafonismo es cada vez más libre, llegando a tener fragmentos tonales en las sonatas N° 3, N° 4 y N° 5. Pudimos ver que en una primera instancia, la utilización de la técnica dodecafónica es más rígida y ortodoxa, asemejándose al tratamiento schoenbergiano, sin reparar en las necesidades particulares de la guitarra. En contraposición con Schoenberg, quien utilizaba una misma serie para construir la totalidad de la obra, desde la primera sonata, Santórsola emplea una serie original para cada movimiento. En las primeras dos sonatas, con ese tratamiento riguroso del dodecafonismo, pone a funcionar el método en la guitarra mientras que en las siguientes se flexibiliza dejando de relieve las particularidades idiomáticas del instrumento. Por ejemplo, veremos cómo se altera el orden de la serie en pos de una mayor funcionalidad técnico-instrumental; la SO deja de ser exclusivamente de doce sonidos y en ciertos momentos trabaja con fragmentos de la misma o usa SO de menor cantidad de notas; o la superposición de notas de la serie en acordes con otras que no forman parte de la misma.

³⁷ Néstor Ausqui en ocasión de entrevista realizada por videoconferencia el día 31 de Octubre de 2020.

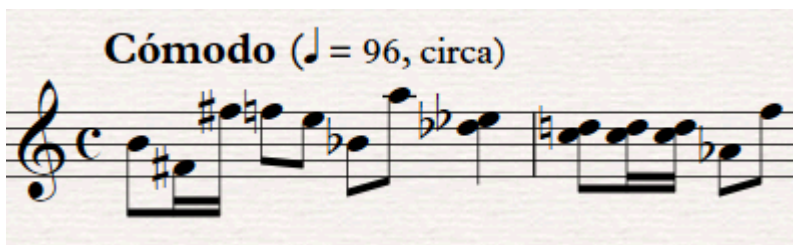
Capítulo 4

Obras y análisis

4.1. Sonata para guitarra ¡Sonoridades 1969!

Guido Santórsola compuso la primera sonata para guitarra sola en 1969 y la dedicó a la guitarrista estadounidense Alice Artz. Se trata de una composición estructurada en tres movimientos, *Cómodo*, *Calmo – íntimo* y *Vivace* y tiene una duración aproximada de 12 min. Cada uno de ellos cuenta con una serie dodecafónica nueva. Fue publicada por la editorial Bérben en 1971. El estreno estuvo a cargo de Artz en el Teatro San Martín de Buenos Aires en el mes de junio del año 1974.

El primer movimiento está dividido en tres secciones y una pequeña coda. En la primera sección, expone la serie (SO) que utilizará a lo largo de todo el movimiento, compases 1 a 2, seguido de una disminución de la misma. Es en el final del compás 4, cuando comienza a desplegar las posibilidades de la técnica dodecafónica, desarrollando el retrógrado (RO). La respuesta viene en el compás 8 con SO transpuesta (7↓), introduciendo un material acórdico que luego desarrollará a manera de arpeggio. Es en el compás 11, utilizando las notas graves como material melódico (RO6), que Santórsola emplea para la voz aguda el trémolo, recurso inventado por el guitarrista y compositor Giulio Regondi (1822 – 1872) a mediados del siglo XIX, dotando este fragmento con un gran despliegue idiomáticamente guitarrístico.



alterando entre ambos y tomando partes de la serie, tal y como sucede en los compases 16-28.

En el compás 32, se da inicio a una nueva sección, mucho más árida armónicamente hablando y cambio de ritmo, con un recurso muy característico de los instrumentos de cuerda que son las melodías a dos voces, a distancia de una 3ra. y 6ta. (*doble cuerda*). La indicación *dolce espressivo* indica un verdadero cambio de temperamento, ayudado por la aumentación figurativa (preponderancia de corcheas en lugar de semi) y es introducida la SO con ligeros cambios de 8ta. en algunas de sus notas. Es en el compás 45, cuando aparece un nuevo retrógrado (RO2), con el agregado de un bajo de 6ta. en *mi* con función de pedal. La continuidad melódica prosigue en el compás 50 con la introducción de una transposición (O2↓), utilizada luego con células en disminución, dando así lugar a una nueva sección arpegial y en bloques acórdicos funcionando como partes rítmicas, guiados por un cromatismo descendente. La coda al final del compás 62 y hasta el último compás, despliega un acorde con otro recurso esencialmente guitarrístico, *rasgueado*. Cierra este primer movimiento con el mismo acorde e intervalos de silencios, finalizando con una 6ta. en *mi* con calderón.

El segundo movimiento, *Calmo, íntimo*, comienza con la serie dividida en seis bicordios, utilizando el recurso de la doble cuerda, por cuatro compases. A partir del compás 9, comienza a densificarse con la partición de estos bicordios, en dinámica *forte*, dando lugar a construcciones acórdicas a tres voces con pedal en 6ta. en *re*. En el compás 18, comienza la serie transpuesta (SO5↓), seguida de SO1↓.

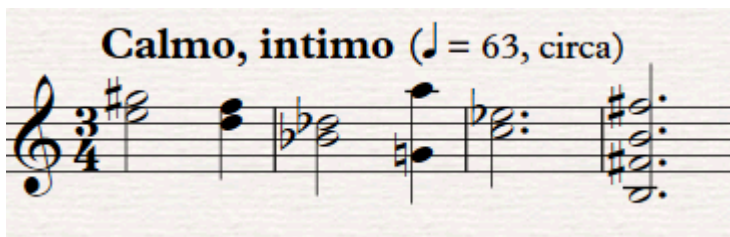


Fig. 2: Serie original segundo movimiento. Compás 1-4

Luego, y hasta el compás 31, sucede una sección estrictamente arpegial, con sutiles cambios en las notas superiores y utilizando el bajo como melodía. Una amplia sucesión

acórdica funciona como puente hasta retomar el carácter bicórdico y quasi-coral del inicio, indicado como *calmo come prima*. La novedad de este pasaje es introducida por la figura del tresillo que sirve como contracanto mientras la estructura bicórdica de las voces superiores continúa hasta la introducción de más voces (compás 46 en adelante), densificando la armonía y utilizándola de forma quasi-rítmica, como vimos en el primer movimiento. En el compás 62, y a modo de puente con la sección posterior (sensiblemente menos densa y empleando un esquema quasi *recitativo*), introduce una serie de arpeggios sucesivos, utilizando la totalidad del esquema registral guitarrístico. En los compases 74 y 75 utiliza un recurso guitarrístico asemejándose al trémolo con digitación p m i, y utilizando el bajo en tresillos de corchea (material que luego retoma en el tercer y último movimiento de esta sonata) como notas repetidas. La sección final es un gran a', donde la serie original aparece como SO1↑, transpuesta aunque no de manera textual. Concluye este segundo movimiento con un pasaje notablemente ligero en cuanto a contenido acórdico y empleando armónicos naturales y artificiales, recurso guitarrístico por excelencia.

El tercer movimiento, *Vivace*, comienza con la serie original abarcando hasta el compás 5, momento en el cual comienza de forma anacrúsica la repetición de la misma en una disminución. En el compás 9, expone la serie en un cambio registral octavado, S5↑, repitiendo el mismo esquema de disminución hasta el final del compás 16. Todo este pasaje tiene la particularidad de estar desarrollado con tresillos en nota repetida (recurso utilizado en el movimiento anterior), dando la idea de trémolo, ejecutado con p m i.



Fig. 3: Serie original tercer movimiento. Compás 1-5

Luego a partir del compás 17, introduce una conformación acórdica, combinándola con una estructura de polifonía aparente y arpegial, hasta el compás 31, donde retoma la figura del tresillo, y expone S3↑. La combinación tresillos/acordes quebrados continúa hasta el compás 46. Introduce el *rasgueado* en el compás 50, utilizando acordes repetidos en tresillos. La nueva sección comienza en el compás 76 con la serie transpuesta, S9↑, continuándola en disminución desde el 80, con la particularidad de que en vez de ser notas repetidas, las últimas dos notas son en 8va. aguda. En el compás 98, introduce un nuevo recurso, como *golpe en el puente* (tambora), integrándolo a la estructura acórdica. La siguiente y última sección abre con la recapitulación del movimiento (SO), continuada por su disminución, la presentación posterior de la serie transpuesta (S5↑) y su disminución correspondiente. A partir del compás 189, continua el esquema de acordes en combinación con la polifonía aparente de una única voz, hasta el 216. La coda abarca desde el compás 217 hasta el último en combinación con la utilización de numerosos recursos utilizados a lo largo de toda la sonata, como *tambora*, tresillos y *rasgueado*.

4.2. Sonata para guitarra N° 2 “Hispánica” ;Sonoridades 1971!

Guido Santórsola compuso la segunda sonata para guitarra en 1971, dedicada al guitarrista español Gabriel Estarellas (1952 -). Esta obra fue estrenada por Carlos Barbosa Lima en octubre de 1977 en el Lincoln Center de la ciudad de Nueva York. Realizada también con la técnica dodecafónica, es una composición estructurada en cuatro movimientos: *Con profunda expresión*, *Picaresco*, *Sereno* y *Con bravura hispánica*. Cada uno de estos movimientos cuenta con una serie nueva.

El primer movimiento está dividido en cuatro secciones y coda de corta extensión.

En la primera sección, Santórsola expone la serie (SO) que utilizará a lo largo de todo el movimiento, compases 1 a 4, seguido de una presentación de la misma una octava baja. A partir del compás 12, en la línea superior despliega la serie con modificaciones en las figuras que luego será retomada por la línea inferior y continuará este diálogo hasta el compás 22. En el 23, aparece la serie en inversión, y a una diferencia de dos octavas bajas,

mientras la utilización del recurso de elisión se hace presente otorgándole a la sección densidad contrapuntística.

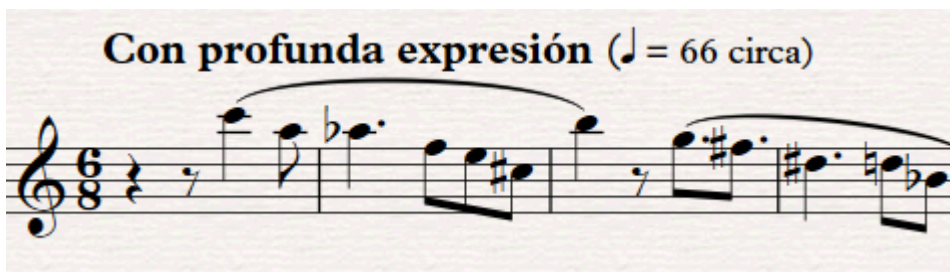


Fig. 4: Serie original primer movimiento. Compás 1-4

La segunda sección sucede en el compás 32, donde inicia un interesante cambio de texturas, al combinar tríadas y notas octavadas en secuencia durante cuatro compases. Primará en esta sección un carácter más rítmico, otorgado por la aparición acórdica. En el compás 46, introduce una sucesión de la inversión presentada anteriormente en el compás 23, transpuesta una quinta abajo ($I7\downarrow$), una segunda y una novena abajo ($I3\downarrow$). Es en el compás 52 donde el compositor introduce un recurso típicamente guitarrístico, *tremolando*, que desplegará la serie original en su totalidad. A partir del compás 59 y hasta el 63, Santórsola hace uso de las seis cuerdas para crear una textura mucho más densa y enérgica; junto a esto, el empleo del recurso *tambora*. Sucesivamente, utiliza la cabeza de SO para transponerla en una secuencia descendente que da por finalizada en el compás 72.

En el 73, inaugura la tercera sección donde emplea la SO utilizando la superposición entre la línea superior e inferior. El recurso del tremolando vuelve a aparecer conjuntamente con el contrapunto a dos voces. A partir del compás 79, se despliega RO en forma de secuencia, utilizando luego la cabeza de la misma para recorrer la totalidad de la *tastiera*.

La cuarta y última sección de este primer movimiento, se da inicio en el compás 92 con las primeras seis notas de $SO2\downarrow$, que luego aparecerán como efecto de eco, octavadas. El recurso compositivo de la elisión es utilizado desde el compás 99 hasta el 106, donde inicia la pequeña coda con la cabeza de la SO en aumentación. Finaliza este movimiento con una sucesión de tríadas, bajo el efecto del *diminuendo*, explicitado bajo las dinámicas *f*, *mf* y *p*.

El segundo movimiento consta de cinco secciones bien definidas, debido a las diferentes utilizaciones de las texturas.

La primera sección introduce la SO en los tres compases iniciales en forma de bicordes que luego serán replicados en acordes de cuatro notas, de ejecución rasgueada con una clara referencia a la música flamenca, intercalada con chasquidos, recurso guitarrístico en las cuerdas graves. En el compás 10, aparece RI2↑ en combinatoria bicórdica y rasgueados de cuatro notas. La corta segunda sección inicia en el compás 18 presentando la cabeza de la SO con mordentes a un semitono de distancia, continuándola con su retrógrado en figuración de semicorcheas.

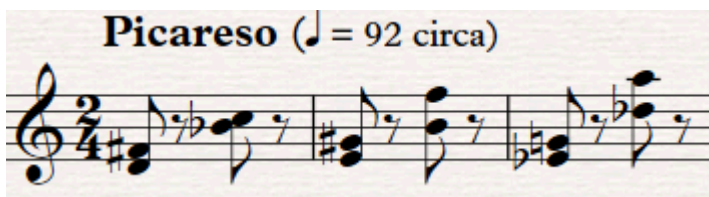


Fig. 5: Serie original segundo movimiento. Compás 1-3

El compás 32 da inicio a la tercera y más interesante sección, en cambio de compás ($\frac{3}{8}$). Incorpora diferentes texturas, desde acordes quebrados y arpeggios hasta pizzicatos y tremolandos, destacando las notas de la serie con signo de acentuación. La cuarta sección presenta la SO en compás de $\frac{5}{16}$, de notable carácter agitado, a ejecutar en staccato. Luego a partir del compás 63, desarrolla la SO en la línea del bajo mientras las notas superiores forman bicordes sirviéndoles de recurso armónico-rítmico, hasta al compás 69 donde da inicio a la presentación de la serie octavada en inversión I1↓. El compás 81 presenta el esquema del compás 63 a una quinta disminuida (S6↑). Luego esta sección se densifica por la incorporación de acordes a tres y cuatro voces, buscando el climax de este movimiento.

La quinta y última sección, binaria en $\frac{2}{4}$, se inicia en el compás 102 con un recurso de armónicos en combinación con los chasquidos de la primera sección presentando acordes que utilizan la totalidad de las seis cuerdas. El compositor logra introducir una diversa gama de golpes en distintas partes de la guitarra, explorando así el instrumento como una pequeña percusión. El compás 112 expone, por última vez y bajo la indicación *come prima*,

la serie en retrógrado (RO) y en forma bicórdica. Con la presentación y liquidación de diversos recursos utilizados a lo largo de esta coda, finaliza el segundo movimiento.

El tercero, *Sereno*, comienza con una monodía presentando la serie en dos partes agrupadas mediante una ligadura de expresión y separadas por una cesura explícitamente marcada.



Fig. 6: Serie original tercer movimiento. Compás 1-6

En el compás 9, aparece RO seguido por notas repetidas que se transforman en arpeggios con un gran crescendo, finalizando en un acorde *rasgueado* por cuartas. La tercera sección presenta la SO octavada y realizando en polifonía aparente una *bordadura* que le sirve de espacio armónico, en semicorcheas que luego se transforman en tresillo. El mismo material será presentado en la cuarta sección, donde el quintillo será su figuración y la dotará de un climax propuesto por la indicación *più mosso*. La coda es introducida por unos golpes de tambora seguidos de una notación quasi coral bicorde. Las últimas presentaciones de la serie se dan con $R1\downarrow$, la posterior utilización acórdica de las notas y los compases finales con SO en aumentación.

El cuarto y último movimiento de esta segunda sonata, *Con bravura hispánica*, inicia con juego octavado de la primera nota de la SO en figuración de tresillos, continuando la serie hasta el compás 4 agrupadas las notas en bicordes. En el compás 5, retoma los tresillos octavados para presentar la $I2\uparrow$. Es en el compás 11 cuando aparece la SO en una línea que luego se transformará en bicordes nuevamente con acentuaciones marcadas explícitamente que dan la sensación de corrimiento de compás. El retrógrado RO hace su aparición en el compás 20, seguido de un interesante efecto de eco, indicado con las dinámicas *f* y *p* intercaladas. En el compás 27 reaparece la serie no siguiendo el ordenamiento original pero agrupadas las notas en bicordes que luego serán transpuestas una segunda abajo con el mismo esquema. La serie viene expuesta en el inicio de cada compás con el agregado de

semicorcheas en tresillos dotando al pasaje de gran virtuosismo. La SO es nuevamente presentada en el compás 58 con la indicación *staccato y como zapateado*, una clara alusión a la danza andaluza. Luego expone la cabeza de la SO una octava arriba.



Fig. 7: Serie original cuarto movimiento. Compás 1-4

Bajo la indicación de tempo *Poco meno*, el compositor muestra la totalidad cromática sugiriendo un nuevo ordenamiento de la serie, agrupada en bicordes utilizando al bajo como un pedal poco cambiante y en notas repetidas. El mismo tratamiento hace a partir del compás 76 una séptima menor ascendente.



Fig. 8: Compás 66-72

En el compás 82 muestra nuevamente la SO hasta el compás 86, en la voz inferior. La cabeza de la serie se presenta en $I2\uparrow$ en el compás 100, en un juego de voces formando así acordes quebrados, de la misma manera que en los movimientos anteriores. En el compás 125 nuevamente la serie es presentada, de manera parcial, en $I1\uparrow$. Un juego cromático en el compás 142 y sus posteriores transposiciones, se agrupan en bicordes combinándose con notas del bajo que sirven de pedal.

En el compás 169, ocurre la aparición de la SO en aumentación, agregándose una línea inferior que continúa la serie en una figuración en disminución. En los compases siguientes,

el compositor recorre toda la *tastiera* con un total cromático en transposición. En el compás 202 realiza un *da capo* con la SO, que luego se transforma en I3↓. Priman en esta sección las agrupaciones bicórdicas y los juegos entre nota acentuada y tresillos virtuosísticos. Este último movimiento finaliza con la cabeza de la SO, diferentes golpes en la guitarra, como si de un instrumento percusivo flamenco se tratase y un acorde seco en *ff*.

4.3. Sonata para guitarra N° 3

Compuesta en 1975, se trata de la tercera sonata para guitarra sola en clave dodecafónica del compositor y fue dedicada a Eduardo Frassón (1938 - 2020). Articulada en cuatro movimientos, *Amabile*, *Scherzo*, *Lento* y *Finale*, tiene una duración aproximada de 18 min y fue publicada por la editorial Zanibon (Italia).

El primer movimiento está dividido en tres secciones y una coda. La SO es presentada en los primeros 5 compases, de forma monódica.



Fig. 9: Serie original primer movimiento. Compás 1-5

Luego de esto, la misma serie aparece octavada y continúa en disminución hasta el compás 7. En el compás 9, comienza a trabajar polifónicamente y agrega una voz inferior que presenta la serie en su versión I8. Posteriormente, en el compás 13, hace uso del retrógrado R1 en disminución dotando a esta sección de una mayor densidad armónica. La cabeza de la serie es presentada a modo de secuencia hasta el compás 31. A partir del compás 32, aparece una nota repetida en tresillos como introducción de una nueva sección, que explota aún más los recursos idiomáticos de la guitarra. Estas notas repetidas, usadas en patrones

cromáticos y de terceras descendentes, se transforman en diferentes figuras arpegiadas a partir del compás 56. Este pasaje, en combinación con bicordes de notas repetidas de esquemas rítmicos definidos, caracterizan la gran vivacidad de esta sección. A partir del compás 95, aparece una línea melódica en el bajo que se replica octavada en figuración de fusas para ampliar el registro. A partir del compás 112, inicia una recapitulación donde se utilizan los mismos elementos de la segunda sección, en agrupamientos de dos compases con notas repetidas y luego arpeggios que recorren toda la tastiera. Este movimiento finaliza con una coda a partir del compás 141, con una línea melódica de notas pisadas y sus armónicos artificiales octavados.

El segundo movimiento, *Scherzo*, está dividido en tres secciones. La primera comienza sorpresivamente con una sucesión de golpes en ambas caras de la tapa armónica, en diferentes métricas.

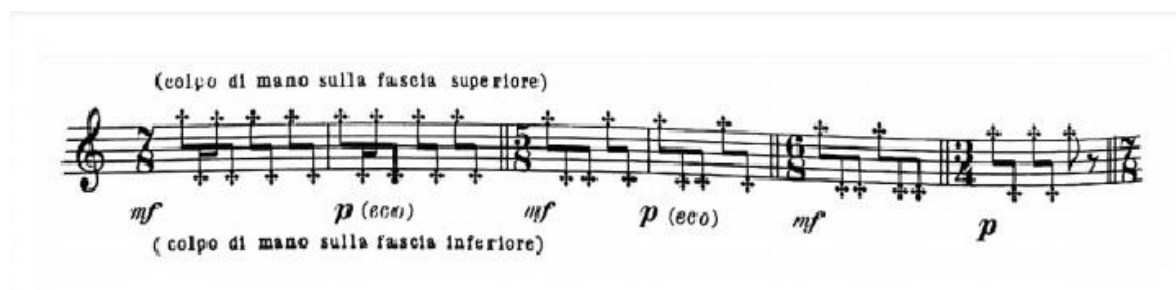


Fig. 10: Segundo movimiento. Compás 1-6

Seguido de éstos, presenta una nueva SO alternando el orden de las métricas previamente utilizadas. Lo que resulta destacable es el uso no ortodoxo que hace de la serie dodecafónica al superponer notas en bicordes sin respetar la sucesión original.

The image shows a musical score for the second movement of a sonata, measures 7-13. The score is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a series of notes with various fingerings and dynamics. A red bracket labeled 'SO' spans measures 7-13. The score includes markings such as 'con brio', 'mf grazioso', 'p m i a', and 'f'. A box with the number '10' is present above the staff. The bottom staff shows a continuation of the series with fingerings and a 'vibr.' marking.

Fig. 11: Serie original segundo movimiento. Compás 7-13

A partir del compás 14 continúa utilizando otros recursos percusivos hasta el compás 20, donde retoma la serie sin seguir su orden original. Desde el compás 23 hasta el compás 27 presenta la RI2↓. Allí comienza la segunda sección, donde el uso de acordes quebrados (bajo y bicordes/tricordes en la línea superior) densifica la textura del pasaje hasta el compás 50 donde presenta I5↑, seguida de la cabeza de la SO combinándola con el uso de los acordes quebrados que no respetan el ordenamiento presentado anteriormente. De la misma manera, las primeras cuatro notas de la serie son presentadas en I2↑ una octava abajo. La recapitulación comienza en el compás 140 con la indicación *come prima*. Una pequeña coda cierra este segundo movimiento con una liquidación del material percusivo concluyendo en un rasgueado *secco*, con las cuerdas graves al aire.

El tercer movimiento de esta sonata, *Lento*, comienza con un extenso preámbulo de fuertes raíces tonales. La utilización de acordes, a la manera coral, afirman breves centros tonales en Do mayor, fa menor y la menor. A partir del compás 22, una nueva serie dodecafónica (SO) irrumpe el clima tonal. Luego aparece su versión octavada, utilizando las últimas seis notas de la SO.



Fig. 12: Serie original tercer movimiento. Compás 22-24

En el compás 28, comienza un amplio pasaje de arpeggios con un particular uso de cuerdas al aire, aprovechando las sonoridades que éstas permiten, hasta el compás 57 que retoma el carácter inicial de la pieza. Seguido de estos acordes, reaparece la serie en I3↑ y luego la SO. La coda se presenta en el compás 93 y finaliza este movimiento de la misma manera que comenzó, utilizando acordes y armónicos naturales.

El cuarto y último movimiento, *Finale*, está articulado en cuatro secciones. La primera comienza haciendo uso de la ortodoxia dodecafónica y presenta su SO, seguida de su versión una octava abajo. Posteriormente, utiliza la RO donde cambia de registro para dar una sensación polifónica aprovechando la primera y tercera cuerda que aportan sus características tímbricas particulares.

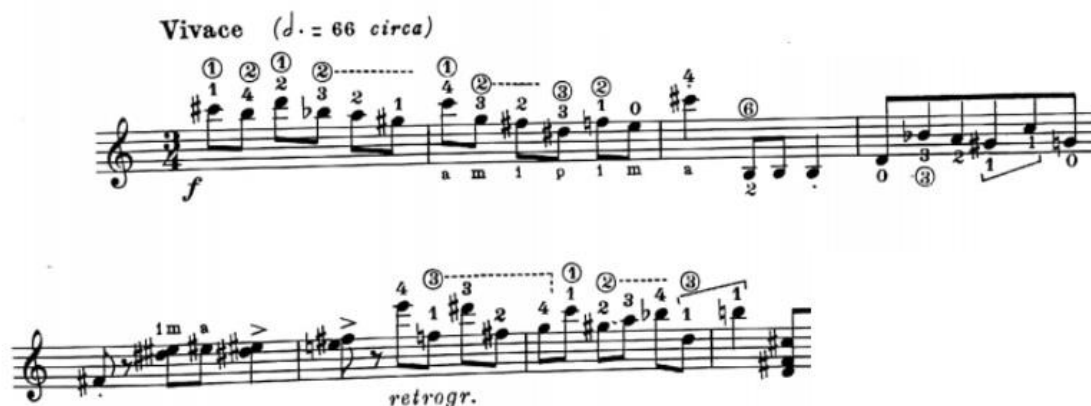


Fig. 13: Serie original cuarto movimiento Compás 1-8

La segunda sección comienza en el compás 35 con la utilización de bicordes de quintas y cuartas sucesivamente, con un esquema de dos compases. Este dibujo se mantiene hasta el compás 53 donde irrumpe un pasaje que sugiere la tonalidad de Sol mayor, debido a la utilización de un pedal en la nota Re y una sucesión de acordes de dicha tonalidad. Este fragmento dará paso a la tercera sección en el compás 69, con un cambio de esquema donde la utilización de bicordes, tríadas y acordes de cuatro notas se contraponen a una línea de bajo.

The image shows a musical score for guitar, measures 53-66. The score is in treble clef and features complex rhythmic patterns and chord changes. It includes markings such as "a tempo - ingenuamente", "espressivo", "rit.", and "a tempo". Measure numbers 60, 61, and 62 are indicated. The score shows a progression of chords and a final measure with a circled 5, indicating a natural fifth on the sixth string.

Fig. 14: Compás 53-66

A partir del compás 97, hace un extenso uso de inversiones de la SO hasta el compás 103 (I1, I4↓, I7↓). La figura del tresillo aparece a partir del compás 109 en las notas inferiores, cambiando el esquema rítmico. Un nuevo pasaje de fuerte anclaje tonal aparece en el compás 126, antes de la presentación de la cuarta y última sección en el compás 138. Ésta comienza a la manera de motivo barroco, de compás acéfalo, indicando el recurso *inversione* (I), seguido por la RI. Este segmento, con fuerte presencia contrapuntística y de amplio registro, desemboca en el compás 182 presentando arpeggios descendentes de gran demanda técnica para el intérprete a manera de coda, finalizando el movimiento con un acorde rasgueado y un mi al aire en la sexta cuerda en *ff* y *seco*.

4.4. Sonata N° 4 “Italiana” para guitarra ¡Sonoridades 1977!

Compuesta en 1977 y dedicada al guitarrista uruguayo Álvaro Pierrri, consta de tres movimientos, *Allegro energico*, *Reverie* y *Alla Tarantella*. Tiene una duración aproximada de 12 min. Fue publicada por la editorial Bérben y el estreno estuvo a cargo del propio Pierrri, el 6 de octubre de 1979 en el Auditorio de “Carlos Vaz Ferreira” de Montevideo.

El primer movimiento está dividido en tres secciones y una pequeña coda. Esta sonata es la primera cuya serie tiene menos de doce clases de alturas. Para ser más específicos, la SO está construida por diez notas y abarca hasta el tercer compás donde, a continuación, replica la SO una octava arriba.



Fig. 15: Serie original primer movimiento. Compás 1-3

Luego de un uso libre de las primeras notas de la serie, incorpora en el compás 10 golpes en el puente y chasquidos dando un carácter más rítmico y enérgico. En el compás 17 comienza a combinar una línea melódica con acordes disminuidos de tres notas, seguidos de secuencias en la línea inferior que son trabajadas a modo de acordes desplegados. A partir del compás 34 el esquema melódico cambia a una figuración en semicorcheas descendentes que recorren un amplio registro. La segunda sección comienza en el compás 45 contraponiendo la dirección anterior con grupos ascendentes cromáticos y utilizando la sexta y quinta cuerda al aire como bajos. En el compás 64, la utilización de acordes por cuartas y quintas en combinación con golpes en el puente dotan a este pasaje de gran vivacidad rítmica, que luego incluirá acordes por segundas y cuerdas al aire desplegando un amplio registro de gran demanda técnica al intérprete. La SO vuelve a aparecer en el compás 98 dando inicio a la tercera y última sección de este movimiento. Solamente utiliza las primeras siete notas distribuidas en dos líneas melódicas que se turnan por compás,

exponiendo múltiples inversiones (I5↑, I1↑ I4↓, etc). Este esquema se repite hasta el compás 120 donde la SO es presentada en el bajo mientras que la línea superior la replica en tresillos de semicorcheas. A partir del compás 132, las primeras cinco notas de la SO son presentadas en una sucesión de inversiones (I4↓, I3↓, I7↑, I2↑, etc) combinandolas con grupos de semicorcheas descendentes. Luego, a manera de coda, realiza una liquidación temática que alterna golpes en el puente en la última corchea de cada compás y notas en bicordes por cuartas y quintas. El movimiento termina con una sucesión de acordes de cuatro sonidos finalizando en la nota fa octavada.

El segundo movimiento, *Reverie*, es el primero de este ciclo de sonatas que está construido enteramente dentro del sistema tonal por lo que no será motivo de análisis dado que excede el objetivo del presente trabajo. Sí vale la pena destacar que la indicación de carácter, *Sereno*, contribuye a generar un clima introspectivo con gran reminiscencia al *romanticismo* italiano y sus largas melodías *cantabiles*.

El tercer movimiento está construido con una forma semejante al Rondó, alternando pasajes tonales, que aluden específicamente a la tarantella con esquemas por cuartas y escalas cromáticas de amplio registro. *Alla Tarantella* comienza con un arpeggio ascendente con la totalidad de las cuerdas al aire, es decir de cuartas y una tercera, esbozando una serie que será transpuesta en diferentes pasajes de la pieza. Esta primera parte se extiende hasta el compás 45 donde se inaugura una segunda sección, donde la atonalidad se ve interrumpida por bicordes de fuerte anclaje tonal, combinados con escalas cromáticas ascendentes. En el compás 73 retoma el tema inicial transpuesto una cuarta abajo. A partir del compás 108, comienza una sección construida a partir de una sucesión de escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, de gran extensión, que generan breves centros en tonalidades lejanas entre sí: se suceden LaM, RebM, SibM, luego su paralela menor, etc-. Una nueva sección, presentada como *Gaio*, retoma el motivo inicial en el compás 154, con la particularidad que está armonizada de manera tonal. Este segmento finaliza en el compás 203 donde una coda expone una liquidación temática agregando el un *rasgueado* para su culminación.

4.5. Sonata N° 5 “Brasileira” para guitarra ;Sonoridades 1981!

Santórsola escribió esta obra a la edad de 77 años y es la anteúltima de sus doce sonatas para guitarra, ya sea sola o en formato camarístico. Carlos Barbosa-Lima le había solicitado al compositor una sonata que muestre sus raíces musicales brasileñas. El pedido fue concretado en 1981 y la dedicó al guitarrista escocés David Russell (1953 –), quien también estuvo a cargo del estreno. La obra fue publicada en facsímil, por solicitud de Santórsola, en el año 1989 por la editorial Yólotl. Está constituida por tres movimientos: *Con Carácter enérgico*, *Recitativo e piccola Arietta* y *Ritmo de “Batuque”*. Tiene una duración cercana a los 13 minutos.

El primer movimiento, *Con carácter enérgico*, está articulado en cuatro secciones y una coda. En los primeros tres compases está presentada la serie a modo de tricordes acentuados.



Fig. 16: Serie original primer movimiento. Compás 1-3

Luego, Santórsola utiliza las tres primeras notas de la SO en transposición 1 \uparrow y 4 \uparrow . En el compás 5 vuelve a presentar la SO en tricordes, en su versión octavada. A partir del compás 7 comienza una combinación entre arpeggios y acordes que introducen el carácter rítmico de este movimiento. La utilización de las tres primeras notas de la SO, en diferentes transposiciones, se encuentra a lo largo de toda esa primera parte. La segunda sección, indicada como *Poco meno*, se contrapone al carácter enérgico de la primera. El cromatismo, las figuras por cuartas y quintas y la utilización de cuerdas al aire priman en esta sección. Las alusiones a la SO son escasas, y solamente son presentadas las primeras notas de la

misma a modo de arpegios. En este pasaje abundan los recursos guitarrísticos del arpeggio como método compositivo. La tercera sección inicia en el compás 141, *Poco meno*, con una presentación de las primeras notas de la SO en tricordes que alternará con una línea melódica de carácter *recitativo*, incorporando la figura del tresillo. En el compás 177 comienza la acotada cuarta sección donde hace una recapitulación casi textual de la primera, indicada como *Tempo I*, donde prevalece un uso acórdico del instrumento. La coda finalmente aparece en el compás 201 alternando acordes de amplio registro y la sexta cuerda al aire, con golpes en el aro superior e inferior, y el recurso del trémolo, particularmente guitarrístico.

El segundo movimiento, al igual que en la sonata previa, no está construido sobre los lineamientos de la técnica dodecafónica. En este caso, hace un amplio uso cromático desembocando por momentos en diversos centros tonales, por lo que no será analizado en el presente trabajo.

El último movimiento está construido sobre el ritmo de la danza afrobrasileña, Batuque, del cual toma su nombre dicho movimiento. El propio Santórsola (1989) afirma que es una “danza negra, de gran vigor rítmico, como un ritual, que excita exclusivamente con instrumentos de percusión” y que “ha estilizado este ritmo de batuque usando ciertos sonidos que llevan el tono característico de esta danza, en el primero, cuarto y séptimo dieciseisavos, que el ejecutante debe resaltar vigorosamente”³⁸. Comienza con una monodia construida con la SO acentuando el ritmo de danza, seguido de su versión octavada.

³⁸ Vale la pena destacar que *Batuque* fue un término genérico empleado por los portugueses para designar cualquier manifestación de esclavos africanos -principalmente provenientes de Cabo Verde, Angola y Mozambique- que incluyese canto, danza y uso de instrumentos de percusión, aunque en ciertas regiones también se lo asoció a un tipo de culto religioso. Posteriormente, desde la segunda mitad del siglo XIX, estas músicas y danzas tuvieron su desarrollo en las grandes capitales como São Paulo, Río de Janeiro y Curitiba, donde fueron resignificadas y generaron diferentes tipos de expresiones nuevas. Por lo tanto, podemos notar que el término no tiene una connotación unívoca como la plantea Santórsola, sino que es un concepto amplio con diversas acepciones. Para más información sobre el Batuque, su historia y evolución ver Nogueira (2011) y Silva & Rosa (2017).



Fig. 17: Serie original tercer movimiento. Compás 1-2

Luego a partir del compás 7, el uso de esta línea melódico-rítmica le imprime un carácter enérgico que continuará a lo largo de toda la pieza, siempre acentuada. En el compás 17 aparecen las primeras cuatro notas de la SO, seguida de su transposición 1 \uparrow y un posterior uso completamente libre de la misma, en combinación cromática. La utilización del acorde como recurso rítmico, propio de la guitarra popular brasileña, hace su aparición en el compás 41 alternándose con la monodia inicial. Un abrupto y fugaz pasaje tonal irrumpe la dodecafonia, con un fuerte arraigo a La mayor, referenciado por el propio compositor como “reminiscencia de una vieja canción” que compuso a la edad de 12 años. Retorna al tratamiento dodecafónico a partir del compás 82 con la utilización del bajo como recurso rítmico. Los elementos percusivos aparecen a lo largo de esta sección combinándolos con acordes y arpeggios. Este movimiento termina con golpes en las bordonas y en la caja, en conjunción con acordes en *secco*.

4.6. Discusiones

En función del estudio realizado en este trabajo, creemos conveniente el criterio elaborado por Figueiredo Bartoloni (2004) y periodizar la obra de Santórsola en dos grandes grupos: Obras tonales y obras sobre influencia dodecafónica. Por lo que pudimos notar a partir de los análisis realizados, hay ciertas características comunes en el lenguaje con el que Santórsola compuso su ciclo de sonatas para guitarra sola, si bien entre la primera sonata (1969) y la última (1981) advertimos cambios en la comprensión de la dodecafonía. Según sus propias palabras:

Cuando abandoné la tonalidad, tomé el cromatismo, con todas sus posibilidades. Mi técnica es libre, totalmente libre, aún así, tiene una estructura clásica. No soy serialista; juego con los sonidos a mi gusto. Puedo combinar dos acordes de seis diferentes notas; o acordes de cuatro notas; puedo usar este material en combinación con todas las posibilidades del contrapunto tradicional: Tema y su inversión del tema y retrógrado; retrógrado; etc (Otero, 2011, Posición en Kindle1567-1574).

A partir de esta afirmación y lo esbozado por Figueiredo Bartoloni, podemos decir que, aunque utiliza conceptos de Schoenberg, Santórsola hace un uso particular de ese material y le imprime su marca personal, sobre todo a partir de la sonata N° 4. Esta libertad de la que habla el compositor queda expuesta, a lo largo de la integral estudiada, en el empleo de series con menos de doce clases de alturas y de una SO distinta para cada movimiento, pudiendo así explotar la capacidad motivica de la misma. Las referencias a la tradición musical occidental, precisamente al período *clásico*, también están presentes en la introducción de nuevas secciones formales a partir de la presentación de la serie y sus variantes sumadas a cambios dinámicos, que contraponen el carácter del pasaje anterior. También es notable la manera tradicional en la que trabaja el contrapunto y el aspecto rítmico. El dominio sobre la técnica compositiva y sus diversos recursos se observa en el uso de la elisión y la superposición de diferentes voces, como forma de ampliar la gama contrapuntística del instrumento.

La manera en la cual utiliza la guitarra es peculiar y demuestra su vasto conocimiento de la misma. Estas posibilidades idiomáticas son parte fundante del lenguaje del compositor. Tales son los casos del tremolando para presentaciones de la serie o variantes, la tambora o diferentes golpes en diversas partes de la tapa o aro, el pedal de bajo a modo de acordes quebrados -como es el caso del segundo movimiento de la Sonata N° 2-, y el uso recurrente de cuerdas al aire como parte estructural de su gama sonora, resultando así idiomática y priorizando la cuestión instrumental por sobre la armónica o serial. Esta forma de concebir la composición desde la guitarra se pone de relieve también en su manera de transponer las series a lo largo del mástil y al alterar el orden de las notas de la serie para ser más funcional al instrumento. Las referencias rítmicas a la música de raíz popular, sea ésta española, italiana o brasileña, es un hecho a destacar ya que logra, dentro de un esquema de forma tradicional, incorporar su técnica particular dodecafónica y los ritmos de danzas o géneros regionales -como es el caso de los rasgueados andaluces, el batuque afrobrasileño o la tarantella italiana-.

El lenguaje de Santórsola se ve integrado por diversos factores: la intención y búsqueda de enmarcarse en un método compositivo, una sólida formación en la tradición musical occidental, la conjunción de diversos estilos musicales y un uso totalmente consciente de los recursos propios de la guitarra.

Reflexiones finales

Cuando comenzamos con el proceso de construcción del objeto y dimos cuenta sobre la falta de trabajos bibliográficos al respecto del tema de estudio planteamos un diseño de investigación flexible y emergente, que permitió reconfigurar los interrogantes y que aparecieran nuevos elementos a ser estudiados. Por lo tanto, la decisión de abordar el tema trabajado constituye un recorte específico sobre una multiplicidad de indagaciones posibles. En nuestro recorte optamos por adoptar un criterio vinculado a la propia trayectoria de intérpretes. Fugellie (2018b) afirmó:

Quedará pendiente para futuros trabajos relacionar concepciones en torno a la vanguardia musical latinoamericana aquí vertidas con el estudio de obras musicales, entendiendo la manera en que diversos compositores aplicaron métodos tales como el dodecafónico, la composición atemática o microtonal, de una manera individual y característica, encontrando su propio lenguaje y su propio lugar dentro de la vanguardia internacional (p.82).

Enfocándonos desde esta perspectiva, nuestro trabajo buscó hacer hincapié en la apropiación del dodecafonismo por parte de Santórsola en las cinco sonatas para guitarra sola, y realizar una tarea analítica que demostrara las particularidades en el desarrollo de un lenguaje individual. Para poder cumplir este objetivo, fue necesario realizar previamente una labor de reconstrucción histórica que permitiera poner en contexto a Santórsola y su obra.

En el primer capítulo, profundizamos y sistematizamos la información biográfica del compositor para tener un conocimiento mayor de su figura. Resaltamos aspectos importantes en lo que refiere a su formación, sus comienzos en la docencia y la composición. Realizamos un relevamiento sobre el panorama de la composición guitarrística desde el establecimiento de la dodecafonía en la década del veinte hasta ya avanzada la segunda mitad del siglo XX. Posteriormente, planteamos un acercamiento discutiendo las periodizaciones y segmentaciones que diversos autores desarrollaron para caracterizar, describir y analizar la obra de Santórsola.

En el segundo capítulo, no sólo recopilamos la historia de los primeros impulsores del dodecafonismo en América Latina, sino que nos encargamos de reconstruir la *escena*

musical uruguaya en la que se inscribió Santórsola y las *redes intelectuales* de las que formó parte, tanto en ese territorio como en el resto de América y Europa. Aquí destacamos la importancia de distintas figuras como Francisco Curt Lange en Uruguay, impulsor del BLAM y la publicación de obras contemporáneas; Hans-Joachim Koellreutter y demás compositores del grupo Música Viva, que fomentaron la composición a partir de la experimentación de las series de doce tonos sin establecer reglas estrictas de aplicación del método dodecafónico. Además, es importante destacar que el medio cultural local, a partir del intercambio de personalidades generado por asociaciones como *Arte y cultura popular*, la realización de los Festivales de Montevideo y un movimiento de compositores nacionales que reivindicó la escuela vienesa, generó un espacio propicio para que Santórsola desarrollara una búsqueda compositiva como la que realizó.

En el tercer capítulo, nos aproximamos a los vínculos personales y laborales que favorecieron que Santórsola se vuelque casi exclusivamente a la composición para guitarra. Vimos la importancia de las relaciones con Segovia, Carlevaro, Savio y diversos guitarristas de la *escena* de Brasil. Las giras internacionales de esta generación de guitarristas más jóvenes y la falta de repertorio específico, motivaron la composición de nuevas obras concertantes para guitarras y diferentes agrupaciones camarísticas que incluyeran al instrumento. Todo esto le permitió a Santórsola ganar renombre, impartir cursos y clases en distintos lugares del mundo, componer a pedido para certámenes internacionales y, junto a la posibilidad de publicación en la editorial Bèrben -a través del contacto con Angelo Gilardino-, propició que el compositor genere su propio espacio en el mundo profesional. Por otro lado, realizamos una primera aproximación a la apropiación del lenguaje dodecafónico por parte del compositor y revisamos ciertas particularidades de su escritura para guitarra. Observamos que había una búsqueda que apuntaba a generar una sonoridad agradable al oyente, evocar diferentes estados de ánimo y climas sonoros. Para esto, no se circunscribió solo a las reglas del dodecafonismo ortodoxo, sino que tomó libertades en la aplicación de la técnica sobre todo en sus obras más tardías. En lo que respecta a la guitarra, hizo un amplio uso de sus recursos sonoros, ya sean timbres propios de las cuerdas o efectos percutiendo diferentes partes del instrumento.

Por último, en el cuarto capítulo, realizamos un análisis específico de cada una de las cinco sonatas para guitarra sola, las que nos permitieron arribar a ciertas generalidades respecto a las características del dodecafonismo en la obra de Santórsola. Como dijimos, la vinculación del compositor con la técnica fue siendo cada vez más libre y, además de introducir secciones tonales en sus obras, en ciertos casos, utilizó series con menos de doce alturas o fragmentos de ella para el desarrollo temático de sus obras. Cabe destacar la claridad formal de sus composiciones y cómo cada segmentación está ligada a la utilización de materiales temáticos derivados de la SO, cambios dinámicos o texturales, lo cual demuestra su intensa formación en la tradición musical occidental. Su obra demuestra una amplitud de recursos compositivos. Podemos ver un conocimiento de la guitarra y una escritura idiomáticamente apropiada. Por otra parte, es interesante cómo logra la comunión del dodecafonismo con diferentes localismos, como la música folclórica española, italiana o música de raíz africana.

Para sintetizar, podemos decir que en la obra de Santórsola coexisten diversas técnicas y corrientes compositivas. Hallamos fuertes referencias a las formas clásicas, el lirismo propio de la música del *romanticismo* en contraste con fuertes secciones rítmico-percusivas y el uso de la dodecafonía. Esto demuestra su gran oficio y capacidad para la composición. En este sentido, coincidimos con la tesis de Figueiredo Bartoloni (2004) en torno a segmentar las composiciones de Santórsola en dos grandes grupos: *Obras tonales y obras bajo influencia dodecafónica*.

A partir de lo expuesto, creemos que nuestro trabajo abre posibles líneas de investigación a futuro. En primer lugar, queda pendiente la posibilidad de ampliar los hallazgos de Fugellie (2018b) e indagar las vinculaciones políticas e ideológicas de los compositores que utilizaron la técnica dodecafónica. Sería interesante explorar si otros músicos afines al fascismo italiano, además de Santórsola, utilizaron el dodecafonismo como medio de expresión. Por último, en una línea similar, consideramos relevante analizar si las vinculaciones políticas del compositor incidieron en el poco interés dedicado a su obra por cierto sector de la musicología uruguaya, en su mayoría ligado a ideologías de izquierda.

La obra de Santórsola es aún un terreno poco explorado. A lo largo de este trabajo pudimos ver que fue un compositor prolífico y que la guitarra fue solo uno de los tantos medios que

utilizó para expresarse. Además, las facetas personales y políticas se muestran como un terreno fecundo para el estudio, junto a su labor pedagógica. También, consideramos relevante la producción de estudios que valoricen los y las exponentes musicales de Latinoamérica. Consideramos de vital importancia que sus obras formen parte de las programaciones de nuestros organismos musicales y de diferentes ciclos de cámara, en los que abundan obras del canon europeo tradicional, y contribuir a la difusión de referentes locales y regionales. En este sentido, esta tesis se presenta como un aporte a revalorizar el patrimonio musical de Latinoamérica.

"Contra lo que se cree comúnmente,
la cultura musical de un pueblo
no depende de lo que éste consume
sino de lo que éste produce."

Lauro Ayestarán.

Referencias bibliográficas.

- AHARONIÁN, Coriún & OLIVERA, Rubén (2013/2014). *Nuestro Tiempo*. Montevideo, Uruguay: Comisión del Bicentenario.
- AHARONIÁN, Coriún (1991). *Héctor Tosar. Compositor Uruguayo*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- ALTAMIRANO, Carlos (Coord.) (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- APPLEBY, David (1985). *La Música de Brasil*. México DF, México: Fondo de cultura económica.
- ASSIS, Ana Cláudia & CASTRO GIL, Susana (2019). “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969)”. En CORRADO, Omar. (coord.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. (pp. 119-157). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- ASTOR, Miguel (2008). *Los ojos de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)*. (Tesis Doctoral). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, Venezuela. Recuperado de https://www.academia.edu/4476587/Los_ojos_de_Sojo_El_conflicto_entre_Nacionalismo_y_Modernidad_en_los_Festivales_de_M%C3%BAsica_de_Caracas_1954_1966
- AUBIN, Myrian Ribeiro (2016). “Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades”. *OPUS*, 22 (1), p. 299-338. Doi: <https://dx.doi.org/10.20504/opus2016a2213>
- AYESTARÁN, Lauro (2005). “El pulso musical del Uruguay” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 19,19. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-lauro-ayestaran-pulso.pdf>
[Fecha de consulta: 03/05/2021]
- BALZO, Hugo (1969, Jun.). La vida musical (& Variaciones sobre el mismo tema). *Enciclopedia Uruguaya*, N° 35.

- BARTOLONI, Giacomo (1995). *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950* (Tesis de maestría). UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- BAYCE, Julio (1987). *Una institución cultural de hace medio siglo*. Montevideo: Linardi y Risso Ltda.
- Biblioteca del Poder Legislativo (1967). *Músicos Uruguayos*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca del Poder Legislativo. Sección identificación de autores.
- BORSOTTI, Carlos (2007). *Temas de metodología de investigación en ciencias sociales empíricas*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- BULLA, Rubén & SALGADO, Susana (1969). *Compositores musicales uruguayos*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca del Poder Legislativo.
- CHASE, Gilbert (1958). *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Nova.
- Corradi Junior, Claudio José (2006). *César Guerra-Peixe: Suas obras para violão* (Tesis de maestría). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- CORRADO, Omar (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet musical.
- CORRADO, Omar (2012). *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Buenos Aires, Argentina: Editorial UNQ.
- DE LA VEGA, Aurelio (1958). Problemática de la música latinoamericana actual. *Revista Musical Chilena*, 12(61), p. 33-38. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12611/12913>
- DEVÉS-VALDÉS, Eduardo (2007). *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados.
- DÍAZ SOTO, Roberto y ALCARAZ IBORRA, Mario (2009). *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Editorial, C. (1966). III Festival de Música de Caracas. *Revista Musical Chilena*, 20(97), p.101-105. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/801/695>

- Editorial, C. (1966). Segundo Festival Latinoamericano de Música de Montevideo. *Revista Musical Chilena*, 20(96), p. 135-138. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13999/14299>
- ESCANDE, Alfredo (2012). *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo, Uruguay: Editorial Santillana.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Eusebio (2018). *La contribución de la guitarra en el estilo musical de los primeros conciertos de guitarra y orquesta del siglo XX* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- FIGUEIREDO BARTOLONI, Fábio (2004). *Guido Santórsola: Uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro* (Tesis de maestría). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- FUGELLIE, Daniela (2018a). “Nueva música, música viva, tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930–1960)”. *Revista Música Hodie*, 18(2), 168-182. <https://doi.org/10.5216/mh.v18i2.53398>
- FUGELLIE, Daniela (2018b). “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”. *Revista de Música Latinoamericana*, V. 9 – n. 1, 53-88.
- FUGELLIE, Daniela & RICHTER-IBÁÑEZ, Christina (2019). “Veinte años de Nueva Música (1937–1957)”. En CORRADO, Omar (coord.), *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. (pp. 159-234). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen & STAMPONI, Guillermo (2007). *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires 1946 – 2006*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Filarmónica de Buenos Aires.
- GILARDINO, Angelo (1998). *Manuale di stori della chitarra Vol. II: La chitarra Moderna e Contemporanea*. Ancora, Italia: Bèrben Edizioni Musicali.

- GUESTRIN, Néstor (s.f.). *La guitarra en la música sudamericana*. Descargado de <http://geocities.ws/nestorguestrin/sudamer/index.html>
- HECK, T., TURNBULL, H., SPARKS, P., TYLER, J., BACON, T., TIMOFEYEV, O., & KUBIK, G. (2001). Guitar. *Grove Music Online*. Retrieved 26 Oct. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>.
- HEREDIA, Fabiola (2017). “Introduciendo escenas musicales”. En: *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, N. 1. Córdoba: UNC. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22670>.
- LAGARMILLA, Roberto (1970). *Músicos uruguayos*. Montevideo, Uruguay: Medina.
- LESTER, Joe. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, España: AKAL/MÚSICA
- LÓPEZ CANO, Rubén & SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. México y España: Fondo Nacional para la Cultura y ESMuC.
- MAIDANIK, Mauricio (1953). El atonalismo. *Número*, vol 25, pp. 306 – 325
- MALÁN CARRERA, Fabricia (2015, Sep.). “Los primeros veinte años de la música electroacústica en Uruguay”. *Boletín Música*, N° 41, 123-139.
- MIRANDA, Ricardo & TELLO, Aurelio (2011). *La música en Latinoamérica*. Vol. 4. Primera edición. México, D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- MORGAN, Robert (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, España: AKAL/MÚSICA
- MURICY, Andrade & Nogueira Franca, Eurico (1952). *Música brasileña contemporánea*. Rosario, Argentina: Apis.
- NICROSI, Alfredo (1966, Nov.). “El segundo festival latinoamericano de música”. *Revista del S.O.D.R.E., Volumen 2*, p. 11 – 17.
- NOGUEIRA, Gláucia Aparecida (2011). *Batuko, Património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical* (Tesis de maestría). Universidade de Cabo Verde, Praia, Cabo Verde.
- *Orquesta Sinfónica del Sodre. Ossodre.* (n.d.). Recuperado de: <http://www.sodre.gub.uy/cuerposestables/orquestasinfonica>

- OTERO, Corazón (2011). *Guido Santórsola, su pasión por la guitarra. (Biografías de Músicas n°5) (Spanish Edition)*. [Versión electrónica de musicbookco.com]
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (s.f.). *Cincuenta años del Núcleo Música Nueva de Montevideo*. Descargado en <https://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-NMN50.pdf>
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (1984). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. Descargado en <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>
- PERLE, George (1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona, España: Idea Books.
- PETERSON, Richard & BENETT, Andy (2004). Introducing Music Scenes. En A. B. y, *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. 1-15. Traducción del artículo original (inglés) realizada por Fabiola Heredia. Versión online: <https://ffyh.unc.edu.ar/etcetera/introducing-music-scenes/> [última consulta: 05/08/2020]
- PAZ, Juan Carlos (1956). “Introducción al dodecafonismo”. *Entregas de La Licorne*, vol 8, pp. 117 – 124.
- RAMA, Ángel (1972). *La generación crítica; 1939-1969*. Montevideo: Arca.
- ROYO ABENIA, Alberto (2006, Jun.). “El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra”. *Revista electrónica de LEEME*, núm. 17. Descargado de <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9759>.
- SALGADO, Susana (1971). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Aemus.
- SALZMAN, Eric (1970). *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar Editores.
- SANTA CRUZ, Domingo (1957). “Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo”. *Revista Musical Chilena*, 11(55), p.37-49. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12431/12745>
- SANTÓRSOLA, Guido (s.l: s.n.). *Guido Santórsola: Catálogo de sus obras*.

- SANTÓRSOLA, Guido (1971). *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos (aplicados a la guitarra)*.
- SCALTRITTI, Rosa (1997). “Mauricio Maidanik”. En Lagarmilla de Soriano, M. (coord.). *Músicos de aquí. Tomo 3*. (pp. 75-93) Montevideo, Uruguay: CEMAU.
- SCARABINO, Guillermo (1999). “El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX” [en línea]. Buenos Aires: Educa. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/educa/grupo-renovacion-nueva-musica.pdf>
- SCHOENBERG, Arnold (1963). *El estilo y la idea*. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- SCHOENBERG, Arnold (1999). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, España: Idea Books
- SILVA, Renata de Lima, & ROSA, Eloisa Marques (2017). Performance Negra e a Dramaturgia de Corpo no Batuque. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7(2), 249-273. <https://doi.org/10.1590/2237-266063510>
- SLONIMSKY, Nicolas (s.f.). *La música de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- YUNI, José & URBANO, Claudio (2006). *Técnicas para investigar: recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. V. 1. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.

Partituras de referencia

- SANTÓRSOLA, Guido. *Sonata para guitarra ¡Sonoridades 1969!*. [música impresa]. Para guitarra sola. Milano, Italia: Bèrben Ricordi 1971. 1 partitura.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Sonata N° 2 Hispánica* [música impresa]. Para guitarra sola. Milano, Italia: Bèrben Ricordi 1973. 1 partitura.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Sonata N° 3* [música impresa]. Para guitarra sola. Italia: Zanibon 1979. 1 partitura.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Sonata N° 4 Italiana* [música impresa]. Para guitarra sola. Milano, Italia: Bèrben Ricordi 1979. 1 partitura.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Sonata N° 5 Brasileira* [música impresa]. Para guitarra sola. México: Yólotl 1989. 1 partitura.

Páginas web consultadas

- ZANON, Fábio. (Presentador). (21 de Junio de 2016). *O Violão Brasileiro* [Audio en podcast]. Recuperado de: <http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-123-os-brasileiros-adotivos-ii-guido-santorsola-leonardo-boccia>