



Màster d'Estudis Avançats en Interpretació

MEAI

CURS 2020 – 2021

Música y Espiritualidad en la obra Fernando Sor

(1778 – 1839)

Un estudio preliminar

Paraules clau/ Palabras clave / Keywords:

Fernando Sor – Espiritualidad – Religiosidad – Romanticismo – Guitarra.

Estudiant: Juan Pablo Bettinotti Farrell

Director/a: Dra. Susana Egea Ruiz

Data: 2 de setembre 2021

En este trabajo se estudia la espiritualidad presente en la obra para guitarra de Fernando Sor, a través de su producción religiosa –la que se conserva hasta la actualidad– y de su música para guitarra. Esta producción se inscribe plenamente dentro de las dinámicas de los profundos cambios políticos y sociales de principios del s. XIX. El significado de la trascendencia en el arte se encuentra entonces atravesado por los ideales de la Revolución Francesa y de la Ilustración; el lenguaje musical hace su transición del clasicismo al romanticismo, y el cristianismo, como religión organizada e imperante, experimenta la crisis de la “muerte de Dios”. Partiendo de diferentes enfoques analíticos, se busca indagar si las opciones compositivas e interpretativas de Sor se deben a decisiones netamente estéticas, o si responden, de alguna manera, a un vínculo con lo espiritual y lo trascendente.

En aquest treball s'estudia l'espiritualitat present en l'obra per a guitarra de Ferran Sor, a través de la seva producció religiosa -la que es conserva fins a l'actualitat- i de la seva música per a guitarra. Aquesta producció s'inscriu plenament dins de les dinàmiques dels profunds canvis polítics i socials de principis de s. XIX. El significat de la transcendència en l'art es troba llavors travessat pels ideals de la Revolució Francesa i de la Il·lustració; el llenguatge musical fa la seva transició del classicisme al romanticisme, i el cristianisme, com a religió organitzada i imperant, experimenta la crisi de la "mort de Déu". Partint de diferents enfocaments analítics, es busca indagar si les opcions compositives i interpretatives de Sor es deuen a decisions netament estètiques, o si responen, d'alguna manera, a un vincle amb l'espiritual i el transcendent.

This work studies the spirituality present in Fernando Sor's work for guitar, through his religious production –which is preserved to this day– and his music for guitar. This production is fully part of the dynamics of the profound political and social changes of the early s. XIX. The meaning of transcendence in art is then traversed by the ideals of the French Revolution and the Enlightenment; musical language makes its transition from classicism to romanticism, and Christianity, as an organized and prevailing religion, experiences the crisis of the "death of God." Starting from different analytical approaches, it seeks to investigate whether Sor's compositional and interpretive options are due to purely aesthetic decisions, or if they respond, in some way, to a link with the spiritual and the transcendent.

INDICE

1 – INTRODUCCIÓN	5
1.1 – <i>Motivaciones</i>	5
1.2 – <i>Objetivos</i>	6
1.3 – <i>Metodología</i>	8
2 - ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
2.1 - <i>Música y Espiritualidad</i>	11
2.2 - <i>Sobre la espiritualidad de Sor: la música religiosa</i>	15
3 - MARCO TEÓRICO	20
3.1- <i>Principales cuestiones semióticas</i>	20
3.2 - <i>Los Topoi sacros</i>	22
4 - MARCO HISTÓRICO	25
4.1 - <i>Sor y el Romanticismo de su tiempo</i>	25
4.2 - <i>La figura de Sor en relación a su instrumento: mística y espiritualidad en la guitarra</i> ...	36
5 - ANÁLISIS: “La espiritualidad de Fernando Sor”	46
5.1 - <i>La figura de Sor: su educación en Montserra</i>	46
5.2 - <i>La música religiosa de Fernando Sor y sus piezas para guitarra</i>	54
5.3 - <i>La religiosidad de Fernando Sor</i>	59
5.4 - <i>Análisis de sus piezas para guitarra. Topoi sacros en su obra</i>	75
5.4.1 - <i>Las Sonatas op. 14, op. 15b y op. 22</i>	75
5.4.2 - <i>Los Estudios</i>	103
5.4.3 - <i>Fantasías para guitarra op.52 y op. 59</i>	107
6 – CONCLUSIONES	116
7 – BIBLIOGRAFÍA	119

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin el concurso y la colaboración desinteresada de muchas personas a quienes deseo expresar mi sincera gratitud.

En primer lugar, agradezco especialmente a mi directora Dra. Susana Egea Ruiz por su paciencia y dedicación en la guía para el desarrollo de este proyecto. Al Dr. Àlex Garrobé, mi maestro de guitarra, por su compañía y aliento sobre todo en las conversaciones preliminares que me animaron a seguir mis inquietudes espirituales y artísticas.

A los profesores Dr. Rolf Baecker, por su guía y sus amplios conocimientos en la cuestión de la mística y espiritualidad en la guitarra; Dr. Joan Grimalt, por su ayuda en todo lo referente al análisis semiótico; Santiago Figueras por sus valiosos aportes en lo referente a Sor y el contexto romántico; Josep María Mangado Artigas por poner a mi disposición sus estudios biográficos sobre la vida de nuestro compositor, sobre todo en el tema de la Masonería y el Expediente inquisitorial de Sor. Al músico y musicólogo Sergi Casademunt por sus transcripciones de los motetes.

Al Padre Dr. Armand Puig, por brindarme los contactos necesarios para realizar las consultas pertinentes en el ámbito religioso. Al Dr. Jordi Piqué i Collado OSB, por su sabiduría y conocimientos, en todo lo referente a Montserrat y la Escolanía; sus consejos fueron esenciales en el análisis de las Sonatas del Padre Casanoves y en la elección del corpus de obras para analizar. Al Padre Daniel Codina OSB, por abrirme las puertas del monasterio para conversar con él en los comienzos de la escritura de este trabajo. También al Padre Dr. Andrés Di Ció por poner a mi disposición las herramientas filosófico-teológicas que modestamente he intentado utilizar.

Quiero agradecer también al Mgtr. Bernardo Rambeaud por brindarme sus conocimientos en el estudio de los topoi y figuras retóricas en la obra de Sor; y a Jordi Llorens Ollé i Peralta y Manel Javaloyas de Morlius, por su ayuda en la traducción al español del artículo de Ledhuy.

Finalmente a mi familia, y a todos los amigos que me han acompañado sin cuyo cariño y afecto no hubiera podido transitar este máster. Y a Anna, cuyo amor me ha iluminado y ha hecho de este camino un camino lleno de sentido.

1 - INTRODUCCIÓN

1.1 - Motivaciones

“La vida del espíritu, donde también habita el arte, y de la que el arte es, una de sus principales causas, es un movimiento complejo pero pautado [...] que conduce hacia adelante y hacia arriba.”¹

De esta manera Kandinsky sintetiza la espiritualidad en el arte como un proceso dinámico en el que nuestra relación con la obra - *alimento espiritual* - conduce a una elevación del alma.

A través de la música – la disciplina que nos ocupa - nos encontramos, según palabras de George Steiner en *Presencias Reales* , en forma más inmediata “en presencia de la energía del ser, manifiesta aunque inexpresable lógica y verbalmente” (Steiner 2017, 220) porque la música nos remite de manera directa a significados que trascienden toda capacidad de expresión verbal, en un “secreto filosofar del alma” (Pieper 2015, 37).

Motivados por esta condición *sacramental* del arte en general y de la música en particular, me propongo con este proyecto, investigar la espiritualidad en las composiciones para guitarra de Fernando Sor (1778-1839). Centraremos nuestra atención en el estudio de la producción musical durante el S.XIX porque es esta una época de profundos cambios políticos, sociales y culturales, que conducen a un quiebre con la espiritualidad imperante: el cristianismo. Creemos que es de particular interés estudiar aquí el significado de la trascendencia en el arte luego de esta ruptura con lo sagrado.

Hemos elegido la obra de Sor porque, además de ser un referente ineludible en la guitarra clásica, cuenta en su catálogo con piezas corales de música sacra, no guitarrísticas, pero de suma importancia para nuestra investigación.

1 Kandinsky, Vassily 2011, 13.

1.2 - Objetivos

Quizás un rasgo distintivo que diferenciaba a Sor del resto de sus contemporáneos consiste en que su música para guitarra es fundamentalmente contrapuntística. En la entrada SOR FERDINAND de la *Biographie Universelle des Musiciens* de François-Joseph Fétis (1784-1871) de 1844, leemos:

“Aparte de estas obras, había escrito también mucha música para la guitarra; pero había tenido poco éxito, porque su hábito de componer casi siempre a cuatro partes, la hacía demasiado difícil para los aficionados.”²

Podemos observar que, el ámbito de los intérpretes de guitarra de la época entendía la música de Sor como fuera del estilo que se solía interpretar en el instrumento, debido al gran trabajo contrapuntístico que le exigía al intérprete. Como dice en su *Méthode pour la Guitare*, en referencia a comentarios que recibía:

“Pero usted nos da música de iglesia y contrapunto; denos música de guitarra, salga de su dominio; hablemos de manera más usual”³

Esta asociación entre el contrapunto -que los aficionados consideraban como “música de iglesia”- y el mundo de lo religioso, es significativa, y nos sugiere un punto de partida para nuestro análisis.

Un hecho decisivo y de vital importancia en la formación académica de Sor, es su paso por la Escolanía de Montserrat, entre los años 1790 y 1795, donde estudió con el Padre Anselm Viola (1738-1798) y con el organista Narciso Casanoves i Beltran (1747-1799). Allí adquirió una sólida formación signada, por un lado, por el estilo de Joseph Haydn - predominante en las enseñanzas del monasterio - y, por otro lado, por la vida religiosa. Según afirma Jordi Rifé en su artículo Los Motetes de Fernando Sor para el libro *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser:

2 Fétis, François-Joseph. 1844. Entrada “«SOR (FERDINAND)»”. En *Biographie Universelle des Musiciens*, vol. 8, Bruselas: Meline, Cans et Compagnie. https://fernandosor.es/fetis-f-j-entrada-sor-en-la-biographie-universelle-1844/#JMC_trad_FAG. Luego fue publicada en *La Gaceta musical de Madrid* en 1855 con el título Noticias biográficas de D. Fernando Sor. Aquí aportamos la traducción de José Manuel Campoy Sendra, colaborador de la web www.fernandosor.es

3 Sor, Fernando 2007, 145.

“Además de su educación musical, las costumbres diarias en la participación de los actos culturales del monasterio – misas y horas canónicas – en el seno de la escolanía, le proporcionaron una importante experiencia vivencial de las festividades y momentos en los que se cantaban los motetes y su práctica interpretativa”⁴

En la música vocal de Sor, contamos con una producción musical religiosa relevante que, según afirma Rifé, es “una clara muestra del legado montserratino” (Rifé 2010, 263).

“Sor compuso cuatro o cinco Rosarios, una Salve, una Misa y tres Motetes. Son estos últimos las únicas muestras de música religiosa conocida, hasta el momento, del compositor”⁵

Con el presente trabajo, buscaremos caracterizar la espiritualidad presente en la obra para guitarra de Fernando Sor a través de su producción religiosa – la que se conserva hasta la actualidad- y de su música para guitarra. Trataremos de registrar motivos religiosos subyacentes en las piezas que no lo son de manera explícita - aquí entendemos por “motivo religioso” a toda referencia musical a ideas de lo religioso -. Esta búsqueda nos llevará a detectar si las opciones compositivas de Sor se deben a decisiones netamente estéticas o si responden a una implicación con lo espiritual y lo trascendente y, en última instancia, con la Fe.

¿Podríamos decir que el acento puesto por nuestro compositor en la polifonía sobre la guitarra, se debe a su formación en Montserrat como una influencia estilística o como una influencia religiosa? ¿Hay signos de la presencia de espiritualidad religiosa – cristiana- en sus obras? ¿Cómo se manifiestan?

De esto se sigue que: ¿Es Fernando Sor un punto de inflexión en el desarrollo de la polifonía en la guitarra?

1.3 - Metodología

Para el desarrollo de este trabajo hemos utilizado no sólo la literatura específica proveniente de distintas fuentes, sino también el análisis de textos musicales (manuscritos, primeras ediciones y ediciones urtext), la consulta a archivos en bibliotecas públicas y privadas, y también la consulta a expertos.

4 Rifé, Jordi. 2010. 263-274.

5 Rifé, Jordi 2010, 263.

Entre las fuentes más importantes tenemos el trabajo de Brian Jeffery - considerado hoy un referente en el estudio de la vida y obra de Fernando Sor - en su ineludible libro *Ferran Sors. Compositor i guitarrista* (nosotros trabajamos con la traducción catalana de 1982 publicada por la Abadía de Montserrat); también hemos utilizado su catálogo *Fernando Sor. The Complete Works* con las partituras completas de las ediciones originales, de ellas nos hemos servido para los ejemplos con que ilustramos este trabajo. Otra fuente sumamente relevante ha sido el libro *Estudios sobre Fernando Sor* editado por Luis Gásser (edición de 2010) que no sólo nos permitió acceder a mucha información relevante, sino también conocer otros investigadores especializados que abordaron la figura de nuestro compositor. Ambas lecturas -Jeffery y Gásser- nos abrieron las puertas a los trabajos de autores como (entre los más antiguos): Ledhuy y Bertini, con su artículo “Sor” publicado en la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (París, 1835); Baltasar Saldoni en la entrada “Sor” de 1868 de su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos*. Entre los contemporáneos: Josep María Mangado Artigas y Emili Olcina, con sus valiosos aportes biográficos; Jordi Rifé, con sus análisis sobre la música sacra de Sor; Stanley Yates con su abordaje sobre de las Sonatas; y Encina Cortizo con su estudio de las arietas y duetos italianos.

En el análisis musical pronto se nos hizo evidente que, dada la naturaleza de un trabajo donde se pretende buscar si existe la presencia de espiritualidad en la obra para guitarra de Sor, debíamos abordar un análisis semiótico que nos ayudara a tratar de comprender los procesos de significación, que hacen de la música un discurso portador de sentido. Para dicho análisis nos hemos apoyado en la obra *Mapping Musical Signification* (2020) del Dr. Joan Grimalt, y hemos tenido en cuenta también el estudio de mi colega Mgtr. Bernardo Rambeaud titulado *La guitarra discursiva. Topoi, figuras retóricas y narrativa musical en la obra de Fernando Sor* de 2018 (TFM en la ESMUC).

Rápidamente supimos que, para que las conclusiones de este análisis pudieran articularse de manera coherente y brindarnos más luz sobre nuestra búsqueda, sería necesario no sólo dialogar con el contexto de la época (como nos planteamos desde un primer momento), sino también estudiar la espiritualidad de Sor en su propia vida. Esto motivó un análisis de campo que implicó fundamentalmente la consulta a expertos y la visita a diferentes bibliotecas y archivos.

El diálogo con los expertos dio lugar a valiosos aportes que nos abrieron nuevas líneas de investigación. El Dr. Rolf Baecker nos propuso indagar en las asociaciones simbólicas de la guitarra a través del tiempo. El Dr. Jordi Agustí Piqué i Collado OSB, nos aportó valiosa información sobre

la Escolanía de Montserrat y nos sugirió la consulta de las sonatas para órgano del P. Casanoves. El Dr. Joan Grimalt nos aconsejó con respecto al análisis semiótico, en particular las referencias sacras. El Prof. Santiago Figueras nos brindó la llave para una caracterización de Sor en relación a su contexto romántico en las categorías de “hombre moderno” y “hombre antiguo”. El Prof. Josep María Mangado Artigas nos brindó la información en relación a la Masonería y a la Inquisición. Queremos mencionar aquí también al Padre Dr. Andrés Di Ció, con quién tuvimos acceso a gran parte de la literatura específica que nos ayudó a tratar de expresar más adecuadamente nuestras motivaciones y objetivos – nos referimos a la obra de George Stainer, y Josef Pieper, entre otros-.

Estas consultas nos impulsaron a la búsqueda de más bibliografía y documentación específica (ya sean partituras, o manuscritos). Esto nos llevó a consultar la Biblioteca Nacional de Catalunya, donde encontramos los volúmenes de *Mestres de l'Escolanía de Montserrat* con la obra del P. Casanoves. También el archivo de Montserrat, donde además pudimos dialogar con el P. Daniel Codina, monje del monasterio, quién nos brindó información sobre la Escolanía en tiempos de Sor. El Prof. Sergi Casademunt nos facilitó sus transcripciones de los Motetes de Sor, directamente de su archivo personal. Entre otras fuentes en línea, consultamos los documentos de la Biblioteca Digital Hispánica donde encontramos numerosos manuscritos no sólo de música para guitarra sola, sino también de las piezas para canto y guitarra o piano.

Hemos subtitulado este trabajo como un “estudio preliminar” ya que sentimos que cada una de las líneas que hemos abierto requieren ser transitadas en profundidad. Muchos asuntos han quedado simplemente planteados. En este sentido, sería interesante poder acceder a fuentes primarias entre ellas el material epistolar. Si bien algunas hemos consultado, en su mayoría han sido a través de otros trabajos. Las barreras lingüísticas también debieran ser superadas: la traducción de la tesis doctoral del Dr. Rolf Baecker, escrita en alemán, seguro nos aportaría mucha información relevante; también la traducción de aquella documentación que está originalmente escrita en francés. Sería importante también profundizar en un análisis de la música vocal de Sor, tanto sacra (los Motetes) como profana (las Seguidillas y las Arietas italianas). En cuanto al aspecto biográfico, si bien hemos consultado a los expertos en la materia, habría mucho más para indagar en lo relacionado a la Masonería y al expediente inquisitorial, y también a la figura de Sor en relación a su instrumento.

2 - ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1 - Música y Espiritualidad

Sin objeto de entrar en disquisiciones mayores desde el punto de vista filosófico-estético, que sin dudas merecerían un trabajo aparte, consideramos que es importante tener en cuenta las reflexiones siguientes para el desarrollo que haremos sobre la figura de Fernando Sor y su obra.

Todo lenguaje artístico existe porque existe un "otro". Aunque seamos nosotros mismos a los que nos dirigimos - como si de un continuo soliloquio se tratara-, el significado de los modos de expresión del arte son el resultado de nuestro encuentro con esa otredad.

“La empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el continuum entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y “el otro.”⁶

El crítico de arte contemporáneo George Steiner, explica que toda *poiesis* (significado hecho forma) es, en última instancia, la manifestación de una presencia real de ese absoluto que nos trasciende. Ante dicha presencia cada persona tiene su propia respuesta y su apropiación del significado es distinta e intransferible.

El anhelo de trascendencia en el arte está fundado en esta experiencia de encuentro⁷.

Una “posibilidad necesaria”: el significado del significado en el lenguaje artístico

Contrariamente al planteo nietzscheano de que lo Absoluto se aferra a nuestra cultura como un “fantasma de la gramática” (Steiner 2017, 23) a través de “gastadas figuras retóricas” (Steiner 2017, 23), George Steiner plantea que:

6 Steiner, George 2017, 229.

7 Experiencia que está más allá de cualquier discurso religioso. Un ejemplo de esto – en este caso del mundo de la ficción - podemos encontrarlo en el cuento *El perseguidor* del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), donde nos narra la historia Johnny, un saxofonista de Jazz talentosísimo y revolucionario para quien la razón de ser de su arte era la búsqueda de una realidad superior - más allá de todo tiempo-. Esa realidad se le escapa constantemente provocándole angustia y dolor, por lo que Johnny lleva una vida de adicciones y excesos. Cuando él toca, siente acercarse a Dios....pero este le cierra la puerta en la cara. Este encuentro le está vedado.

“La experiencia de significado estético – en particular el de la literatura, las artes y la forma musical – infiere la posibilidad necesaria de esta presencia real. La aparente paradoja de una posibilidad necesaria”⁸

Nuestra gramática⁹ existe y es capaz de comunicar porque existe “una apuesta a favor del significado del significado” (Steiner 2017, 24), es decir, que existe en el lenguaje una sustanciación que hace posible la *significatividad del significado*. Cuando estamos frente a frente con un *texto* es cuando encontramos, siguiendo con Steiner, “al otro en su condición de libertad [se trata de] una apuesta en favor de la trascendencia” (Steiner 2017, 24), en última instancia, de una apuesta en favor de *Dios* -hablamos aquí de Dios en un sentido “amplio”, como la máxima otredad, como “otredad abierta” al decir de Steiner-.

Ante este encuentro nunca estamos indiferentes, hay una respuesta responsable. Tal es trabajo del intérprete, a él le corresponde realizar las potencialidades de significación de una obra. Si el ejecutante se implica con todo su ser, sus lecturas son, en palabras de Steiner, “puestas en acto de significados y valores elegidos [...] en una responsabilidad que responde” (Steiner 2017, 28), - aquí el lector y el oyente también son “ejecutantes de significado” (Steiner 2017, 28) -. Por su parte, la creación estética, – sigue Steiner- es de una inteligencia suprema que va más allá de lo intelectual (o en todo caso es el intelecto superracional en su máxima expresión) donde el poeta, el pintor, el músico, relaciona su materia prima -dice de Steiner- a las “anárquicas prodigalidades de la consciencia y el subconsciente, con las latencias, a menudo inadvertidas e inexploradas ante él, de la articulación” (Steiner 2017, 31). Para esta operación se requiere un grado máximo de introspección y un control ordenado de la propia intuición de los que sólo conocen los artistas. Resta decir aquí que todos los actos creativos realmente significativos, son reinterpretaciones. “El arte se desarrolla por medio de la reflexión del arte precedente” (Steiner 2017, 36), quizás donde el arte es más innovador es donde más se alude al juicio con respecto a otro arte anterior a él.

Steiner sostiene que nuestra época es la época del predominio del discurso secundario, es decir, del triunfo de la crítica, de la crítica de la crítica, del comentario del comentario, del texto del texto. Nos acobardamos ante el resplandor de la mera presencia – del significado- y preferimos su ausencia, el aparente vacío, “donde no hay rostro de Dios hacia el que pueda volverse el marcador semántico, [y en donde, por lo tanto], no puede haber inteligibilidad trascendente o decible”

8 Steiner, George 2017, 23.

9 En adelante nos referiremos a *el texto*, haciendo referencia a la obra artística (el libro, el poema, la escultura, la pieza musical).

(Steiner 2017, 141); sin embargo, le resulta imposible al arte dejar de comunicar los “grandes temas” que forman parte ineludible de la experiencia humana.

Se propone aquí una vuelta al significado que nos permita una nueva comunión, un dar y recibir en la respuesta responsable de un verdadero encuentro.

En el encuentro, así como nosotros no somos indiferentes, tampoco lo es él hacia nosotros. Steiner plantea que, de manera análoga a la física moderna – en los principios de indeterminación y complementariedad¹⁰ de la física de partículas –, el sujeto interfiere con su objeto en el proceso de observación (el *texto*, en nuestro caso) hasta tal punto que [habrá de] “reorganizar subjetivamente la obra de arte a la que se dirige” (Steiner 2017, 91). Entonces, por mucho que esté circunscripto a algún canon establecido, cada poema, escultura, sonata, constituyen en sí mismos una singularidad irreductible (Steiner 2017, 90) y producen una respuesta infinita. Concluye Steiner: “la diversidad de posibles significados [...] es el producto exponencial de todos los mundos de sentido o de sin sentido posibles, tal como se conciben, imaginan, prueban, o residen en la interacción de dos libertades: la del texto, en movimiento en el tiempo, y la del receptor” (Steiner 2017, 96). Estamos ante el *Misterio* de la Presencia, y la santidad de su *Encarnación*.

“Un lenguaje de la esperanza”: dinamismo interno del fenómeno musical

En consonancia con el espíritu de las palabras precedentes, el filósofo alemán Josef Pieper reflexiona acerca de la música y de lo dicho acerca de ella en la historia del pensamiento occidental (de Platón y San Agustín, hasta Kierkegaard y Nietzsche). En su breve ensayo “Reflexiones sobre música” de su libro *Sólo quien ama canta*, se pregunta “¿qué es lo que percibimos cuando escuchamos música de manera adecuada?” (Pieper 2015, 38), evidentemente es algo más que sonidos organizados. Sea lo que sea, a diferencia de las demás artes, este algo es inmaterial; incluso en la unión de música y palabras, percibimos un “significado adicional” (Pieper 2015, 40) que estaría ausente en las palabras por sí solas.

Siguiendo con Pieper, decimos que somos seres en tránsito, en camino. *Somos* en tanto *llegamos a ser*. No sólo desde el punto de vista físico, sino también espiritual, estamos

10 El principio de indeterminación – o “de incertidumbre”- de Heisenberg, en lenguaje steineriano, “ha cuestionado las clásicas condiciones determinísticas de prueba, de verificación experimental” (STEINER, 1989: 85). El principio de complementariedad de Bohr “sostiene que fenómenos idénticos son susceptibles de explicaciones teóricas alternativas, así como de alternativas descripciones ligadas a la teoría” (STEINER, 1989: 85).

constantemente en movimiento, “llegando a ser” (Pieper 2015, 42). La meta de este dinamismo interno, el fin del camino, es el Bien – no entendido en su aspecto moral sino como *felicidad*-, así nuestra existencia es dinámica y se desenvuelve hacia el único objetivo que es la perfecta felicidad¹¹.

“La música no se refiere a las cosas sino que habla de la prosperidad y la adversidad” (Pieper 2015, 41), continúa Pieper, citando a Schopenhauer. Para el filósofo alemán, la prosperidad y la adversidad refieren a los vaivenes que caracterizan este tránsito del hombre hacia su máxima realización, su finalidad última. Sucede que, siguiendo con Pieper, “ni esta finalidad ni tampoco este proceso podrán ser nunca adecuadamente descritos con palabras: ni el destino ni tampoco el propio viaje [porque] el hombre es incapaz de traducir en palabras el significado central y completo del concepto de bien [– la perfecta felicidad-], su realización completa” (Pieper 2015, 43). Ante esta incapacidad nuestra única respuesta posible (ya que no podemos hablar pero tampoco quedarnos en silencio) es el canto. “A esta *exultación sin palabras* la conocemos con el nombre de ¡música!” (Pieper 2015, 43).

“Comoquiera que el bien, el objetivo, no es fácil de alcanzar, y teniendo en cuenta que el viaje puede ser arduo, siguiendo incluso el rumbo equivocado, habrá también expresiones no verbales de tristeza, de esperanza confiada, de anhelo, de aflicción o desesperación...Para expresar dichas realidades íntimas, el dinamismo de la propia existencia humana, la palabra hablada resulta completamente insuficiente. Tales realidades, por su propia naturaleza (y también por la naturaleza del espíritu), existen antes así como más allá de todo discurso.”¹².

Tal es la naturaleza del dinamismo interno del fenómeno musical que describe Pieper. Dicho dinamismo, por inmaterial que sea, al ser interpretado por los músicos dará lugar a un sin fin de expresiones musicales diversas, que impactarán sobre el oyente interpeándolo y desafiándolo también “a este nivel profundo donde acontece su auto-realización” (Pieper 2015, 47). Por esto es que Pieper -y tantos antes que él- sostiene que la música linda tan estrechamente con “los fundamentos de la existencia humana” (Pieper 2015, 38) que nos permite escuchar *la naturaleza transformada en amor* (Nietzsche en Pieper 2015, 45).

En el contexto en que vivió Sor -pleno S. XIX -, los ideales de la revolución francesa y de la Ilustración con el imperio de la razón, enmarcan un panorama donde el lenguaje musical hace su

11 Al margen de cualquier acto de la voluntad, siempre obramos “en razón de bien” (Santo Tomás).

12 Pieper, Josef 2015, 43-44.

transición del clasicismo al romanticismo, y donde el cristianismo, como religión organizada e imperante, atraviesa la crisis de “la muerte de Dios”. En este sentido, la obra de Sor se inscribe plenamente dentro de las dinámicas de estos procesos, desde las primeras piezas a las últimas se va delineando un lenguaje que se acerca cada vez más a un romanticismo – quizás beethoveniano, podríamos decir-. Tampoco es un dato menor el hecho de su formación en un ámbito tan fuertemente religioso como el de Montserrat.

Quizás sea por todo esto que “la música y lo metafísico [...] la música y el sentimiento religioso han sido virtualmente inseparables” (Steiner 2017, 220) desde sus inicios. Aún hoy, donde la religiosidad se ha retirado al espacio íntimo de la subjetividad individual, podríamos decir – junto con Steiner- que la música “ha sido desde hace mucho, continúa siendo, la teología no escrita de aquellos que no tienen o rechazan un credo formal [...] o para muchos seres humanos, la religión ha sido la música en la que han creído. En los éxtasis del pop y el rock, la superposición es estridente” (Steiner 2017, 222).

2.2 - Sobre la espiritualidad de Sor: la música religiosa

Comenzaremos nuestro estudio rastreando a los autores que han escrito acerca de la relación de Sor con la espiritualidad de su tiempo.

En primer lugar, tenemos la ineludible biografía *Ferran Sors, compositor i guitarrista* de Brian Jeffery, en cuyo primer capítulo dedica una página a mencionar someramente el paso de nuestro compositor por la escolanía de Montserrat, remitiéndonos a las memorias de Sor publicadas por Ledhuy. Con respecto al ambiente del monasterio, dice:

“[...] certament va fer una gran impressió a Sors. Les seves memòries de Montserrat, publicades verbatim per Ledhuy, son tan llargues i detallades que constitueixen una font important no solament sobre Montserrat sinó també sobre la pràctica i l’educació musicals del segle XVIII a Espanya. Descriuen, per exemple, com eren tocats la introducció i l’allegro de la simfonia de Haydn a l’ofertori de la missa, l’andante a la comunió i l’allegro final a l’evangeli[...] Parlen molt del principal mestre de Sors, el monjo P.Viola. I descriuen un contacte primerenc de Sors amb la música francesa, traspassaren clergues de Francia, refugiant-se de la Revolució francesa, traspassaren els Pirineus i anaren a Montserrat [...] Sors mira enrera amb nostàlgia cap a la infantesa que hi passà, i en parla amb més eloqüència”¹³

13 Jeffery, Brian 1982, 12-13.

En esta cita podemos observar, no sólo la importancia cultural de Montserrat sino también la profunda unión de ésta con la vida religiosa del monasterio, de la cual *els escolans* participaban activamente. Para Jeffery, el detalle de la descripción de estas memorias y la nostalgia con las que son evocadas, son una muestra del profundo impacto que tuvieron en la formación - y en la vida - de nuestro compositor. Sobre estas memorias volveremos más adelante.

Continuando con el ya citado artículo de Jordi Rifé, el autor realiza un análisis de los rasgos más significativos de los tres motetes que han sobrevivido hasta nuestros días: *Vexilla Regis (O Crux ave spes unica)*, *Exultet Coelum laudibus* y *O salutaris ostia*. – que nosotros veremos posteriormente -. Leemos:

“En general, se puede decir que el estilo musical de Sor, por lo que se refiere a los motetes, está en consonancia con lo que se hacía en dicho género en la Europa del momento. En los rasgos que aprendió de sus maestros montserratinos, también podemos observar elementos que encontramos en la música litúrgica de la Europa a caballo de los siglos XVIII y XIX: Ejemplos conocidos serían, entre otros, la Misa Nelson de Haydn, y la Misa de do m y el motete Ave Verum Corpus de Mozart”¹⁴

El autor concluye que estas piezas se encuentran plenamente insertas en el estilo compositivo de la época donde “el uso del *stile antico*¹⁵ aún era practicado, aunque simultáneamente, con estilos más propios del teatro y de la música instrumental” (Rifé 2010, 263).

Volviendo a Montserrat, Rifé señala la marcada influencia de los maestros sobre el pequeño Sor. Nos dice, con respecto al Padre Viola, que “fue [su] monaguillo y discípulo [...], el cual le proporcionó una sólida formación musical” (Rifé 2010, 264); el motete “*O salutaris ostia* se aproxima al estilo utilizado por del P. Anselm Viola (1738-1798), su maestro, en la Missa Alma Redemptoris Mater” (Rifé 2010, 274).

Otra gran influencia por aquellos tiempos fue la del Padre Narcís Casanoves, organista del monasterio en la época en que se encontraba Sor. Rifé señala, no sólo que nuestro compositor valoró mucho su música sino también que “el *Vexilla Regis* presenta un estilo próximo al del P. Narcís Casanoves (1747-1799) en sus responsorios de Semana Santa” (Rifé 2010, 274). Este último motete fue ofrecido al Papa y enviado a la Santa Sede en 1825, por lo que está escrito en un estilo más conforme a los cánones del ya citado *stile antico* – palestriniano – de la Roma Vaticana.

14 Rifé, Jordi 2010, 274.

15 Uno de los Topoi sacros que estudiaremos más adelante.

Siguiendo con Rifé, se puede afirmar también que Sor tenía un afecto especial por el himno *Ave Maris Stella*, tanto es así que el autor sostiene que quizás le haya servido de modelo compositivo. A este respecto, citamos a continuación la anécdota de un viaje que realizó durante las vacaciones que tenían los miembros de la escolanía, y que ilustra la emoción que esta pieza despertaba en nuestro compositor y a profunda conexión que sentía hacia ella:

“El objetivo de nuestro viaje era una granja llamada la Viña Nueva. A nuestra llegada nos fuimos a la Capilla donde ejecutamos una especie de gozos a la Virgen. Se cantó después el himno Ave Maris Stella, a cuatro partes solas. Esta composición tiene para mí algo tan conmovedor, que no pude retener mis lágrimas cuando la escuché algunos años más tarde en la catedral de Barcelona.”¹⁶

Otro aspecto relevante para nuestro estudio es la importancia dada por Sor a la relación texto-música¹⁷ en estos motetes. Como en toda pieza de música sacra, el texto es un elemento de peso sustancial en la composición, así, siguiendo con Rifé, vemos algunos recursos utilizados por el compositor - en particular señala el uso de la disonancia- en los ya citados motetes *Vexilla Regis* y *O salutaris hostia*.

“Así, entre otras, las disonancias se emplean para dar relieve a una palabra o a un concepto, como sucede con la primera inversión del acorde de dominante que resuelve en sol m -c.27-28- subrayando la idea de tiempo de pasión “hoc passionis”. El fragmento “auge piis justitiam” (“aumentad la justicia de los buenos”) -c.34.37- (Ej.2) se enfatiza partiendo de una disonancia – primer tiempo del c.34-

16 Citado por (Rifé 2010, 264).

Al pie de página se nos aclara que, según unas observaciones del P. Daniel Codina (monje del monasterio de Montserrat) respecto a que, a partir del siglo XVIII, los miembros de la escolanía de Montserrat podían copiar una obra musical que les agradara, para llevársela consigo. Por lo tanto, es posible que Sor la hubiera copiado.

17 El P. Jordi Agustí Piqué i Collado, sacerdote de Montserrat, en su artículo “Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del Misterio” publicado para *SCRIPTA THEOLOGICA*, Revista de la Facultad de teología de la Universidad de Navarra (vol 42 Nro 2, 2010); con respecto a la importancia de la relación texto-música, nos dice:

“Algunas voces de la filosofía son críticas a la hora de definir la música como lenguaje. Pero hay que reconocer que la relación música-Palabra ha dado ejemplos claros de una trascendencia que va más allá del hecho musical. Mucho más en la música litúrgica. Para destacar algunos ejemplos contemporáneos podemos citar algunas obras que llevan a cabo esta operación: Olivier Messiaen (*Livre du Saint Sacrement*), Arvo Pärt (*De profundis*), Christoph Penderecky (*Passio secundum Lucam*). La relación con los sentidos se concentra en la impresión sonora del oído (y de la vista en Messiaen) buscando, mediante recursos tímbricos y dinámicos, la empatía sonora. Estos compositores interpretan hermenéuticamente la Palabra llevándola a una comprensión empática y que va más allá de cualquier explicación. Con estos pocos elementos se puede captar el sentido meta-lingüístico de la música, ya que ésta lleva a una comprensión empática de la Palabra sin música que va más allá de una contemplación estética.” (Piqué i Collado 2010, 429).

Más adelante, poniendo como ejemplo el Aleluya de Händel:

“La música de Händel encierra la significación profunda y originaria del texto que interpreta. Dicho de otra forma, la música que Händel adhiere al texto aleluyático del Apocalipsis expresa el sentir del triunfo y victoria total sobre el enemigo común, la muerte, por parte de Cristo, haciendo vibrar, empáticamente, las emociones del oyente. En esa experiencia se saboreará, sapiencialmente, la contemplación del Misterio que se revela en una escena iluminada apocalípticamente.” (Piqué i Collado 2010, 432).

siguiendo con una escala ascendente con crescendo que resuelve en disminuyendo en un acorde de La M. También la textura juega un papel semántico ya que quiere manifestar claramente la imprecación “reisque dona veniam” -c.41-45-”¹⁸

De acuerdo con este análisis, podríamos afirmar, con Rifé, que Sor no le restaba importancia a esta relación música-palabra y que buscaba adecuar su música con la expresión del texto sagrado. Más adelante también señala, con respecto a *O Salutaris Hostia*, el tratamiento musical que realiza nuestro compositor sobre las posibilidades que le brinda el texto:

“[...] Sor también tiene en consideración los aspectos semánticos que el texto proporciona para tratarlos musicalmente. La exclamación “O” de la invocación inicial O salutaris...(c.29) es tratada con la disonancia de la primera inversión del acorde de séptima de dominante, y no emprende de nuevo el texto hasta después de unas pausas, lo que confiere más relieve a dicha invocación. En el hostilia...(enemigo), del tercer verso, destaca la carga semántica de la palabra mediante el acorde disonante formado por la séptima disminuida con el añadido de una novena menor y el trémolo de cuerda.”¹⁹

Otra fuente destacable para nuestro trabajo es el TFM titulado “*La guitarra discursiva*” *Topoi, figuras retóricas y narratividad musical en la obra de Fernando Sor*, de Bernardo Rambeaud – egresado de la Esmuc -. Aquí Rambeaud dedica un capítulo a los *Topoi sacros* y a la presencia de estos en la música para guitarra de Sor.

En primer lugar menciona el motete *Vexilla Regis* y nos confirma que “podemos apreciar no sólo el dominio del contrapunto por parte de Sor, sino también de las figuras retóricas musicales vinculadas estrechamente con el texto” (Rambeaud 2018, 58). Más adelante realiza un análisis riguroso del Estudio op.6 Nro 8 y del Estudio op.31 Nro 23. Con respecto al primero, leemos:

“[...] Sor crea una textura polifónica a tres voces, utilizando principalmente las principales posiciones. Aparecen pasajes homofónicos y de contrapunto imitativo, con apoyaturas, retardos y toda una serie de recursos propios de la escritura contrapuntística. De hecho, tal como sugería el guitarrista Eduardo Fernández²⁰, podríamos dotar a este estudio de algún texto en latín que forme parte de un himno e imaginar a tres cantantes interpretándolo. Evidentemente Sor recorre aquí el

18 Rifé, Jordi 2010, 267-267.

19 Rifé, Jordi 2010, 272.

20 Eduardo Fernández (1952): eminente guitarrista, compositor y docente uruguayo; discípulo de Abel Carlevaro (1916-2001).

tópico del estilo sabio o erudito bajo la forma de un estudio, sin que aparezca ninguna indicación que aluda a la música religiosa”²¹

Podemos observar aquí, que la retórica propia de la música religiosa está presente también en estas piezas didácticas del compositor, aunque no evoquen directamente lo religioso. Una situación similar ocurre en el ya citado Estudio op.31 Nro 23, pero en este caso vemos la indicación de Sor *Mouvement de priere religieuse* al comienzo de la pieza, lo que nos sugiere un estado interno de devoción y plegaria que “trasciende un mero ejercicio de conducción de voces” (Rambeaud 2018, 64). Ahora, ¿por qué evocar el mundo de la música sacra en una pequeña pieza de estudio para guitarra?, al respecto Rambeaud conjetura:

“[...] para el compositor es importante el estudio de la polifonía en la guitarra y el intérprete debe desarrollar una escucha y una ejecución consciente de la conducción de las voces; el Choral puede aparecer como tópico en otros contextos de sus obras más grandes y por eso es necesario estudiarlo por separado; el pensamiento vocal que subyace en la música de Sor nos desafía a buscar un tipo de toque y articulación que se corresponda con la idea musical. Por otra parte, vemos cómo el compositor considera los estudios no como meras ejercitaciones para adquirir ciertas habilidades técnicas y musicales”²²

Coincidimos en que se puede suponer una intención del compositor de reflejar el espíritu de recogimiento y meditación propias del género sacro – aún cuando este no se mencione explícitamente -, como concluye Rambeaud: “Sor pone de manifiesto su conocimiento y sensibilidad a la hora de crear una pieza instrumental en género sacro; en la sencillez, la sobriedad y la solemnidad propia del Choral” (Rambeaud 2018, 65).

21 Rambeaud, Bernardo 2018, 61.

22 Rambeaud, Bernardo 2018, 64-65.

3 - MARCO TEÓRICO

3.1 - Principales cuestiones semióticas

El análisis que haremos sobre las partituras requerirá de un enfoque que atienda al sentido de la música, mejor dicho, a las cualidades que hace de la música un discurso portador de sentido. Joan Grimalt en su libro, *Mapping Musical Signification*, sobre el cual nos apoyaremos para realizar este capítulo, nos dice que “estudiar el significado musical equivaldría a hablar sobre la música y su capacidad de despertar asociaciones en la mente del oyente para tratar de comprender su poder único sobre nosotros” (Grimalt 2020, 3); en este “hablar sobre la música” partimos de la premisa que la música está llena de sentido. Si esto es así, si la música es capaz de verdaderamente expresar significado, entonces existen en ella signos musicales y procesos de significación que pueden estudiarse desde la Semiótica. Nosotros tendremos que acotar nuestro estudio a un tipo signos que han sido utilizados en el repertorio desde el clasicismo en adelante: los *topoi*²³.

Los *topoi*²⁴ musicales, siguiendo con Grimalt, “se pueden definir como referencias recurrentes a unidades culturales importadas y estilizadas de un medio a otro. La correlación entre significante y significado, entre un fragmento musical y su referencia cultural, es el resultado de una convención: un acuerdo social en un momento histórico. Eso incluye cualquier actividad humana susceptible de tener un correlato musical” (Grimalt 2020, 66). Leonard Ratner, en su *Classic Music. Expression, From and Style*, introduce el concepto de *topoi* a partir de estas actividades humanas, de la siguiente manera:

“From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics - subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles. The distinction between types and styles is

23 Por razones de espacio, hemos decidido acotar de esta manera excluyendo de nuestro análisis los signos que constituyen el repertorio del S.XVI (*madrigalismos*) y del barroco (*figuras retóricas*). No es que estos signos no estén presentes a lo largo de toda la evolución del discurso musical, pero un estudio que incluya también esta perspectiva excede los objetivos y las dimensiones del presente trabajo. No descartamos incluirlo en futuros estudios. Sin embargo, como se verá, hemos de mencionar oportunamente algunos que resulten relevantes para nuestro análisis.

24 La palabra “*topoi*” etimológicamente significa: “lugar común”.

flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces.”²⁵

Vemos que, para Ratner, los *topoi* pueden ser el sustento de la pieza, en ese caso lo denomina *tipos*; o pueden manifestarse en figuras y procesos dentro de la pieza misma, es decir, *estilos*. En los *tipos*, el autor distingue las danzas: Minuetos y tipos relacionados; Polonesa; Bourré; Contradanza; Gavota; Giga; Siciliano; la Marcha. En *estilos*: Militar y de caza; Estilo cantabile, Estilo Brillante; Obertura francesa; Mussette, Pastoral; Música turca; Sturm und Drang; Estilo sensible; Estilo culto, estricto (polifonía alla Palestrina); Estilo fantasía.

Siguiendo con Grimalt, “es importante aclarar que en la música real los *topoi* suelen aparecer en mezclas, casi nunca en su estado “puro”” (Grimalt 2020, 69), así la articulación, interacciones y correlaciones entre estos “lugares comunes” permiten la producción de significados expresivos; en palabras de Rubén López Cano: “El tópico es pivote de la cognición musical toda vez que es capaz de producir correlaciones complejas; funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido, instalarnos en un estado de cosas perfectamente definido, posicionarnos psicomotoramente para la interacción corporal con la música, y determinar claramente el tema o trama desarrollado en el discurso musical [...] Cuando un tópico emerge, el analista deja de pensar exclusivamente en términos de simples progresiones armónicas o secuencias melódicas. En su lugar, comienzan a aparecer géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos, corporales, semióticos pero también sociales, culturales e históricos” (López Cano 2005, 8).

Cuando los signos refieren a cosas que tienen su correlato en el mundo real – ya sea a través de un objeto específico o de un concepto – estos pueden clasificarse dentro de lo que se denomina *campos semánticos*. Siguiendo con Grimalt, diremos que:

“In common-practice repertoire of Western art music, four of them emerged from our analyses: *Sacred*, *Martial*, *Lyrical*, and *Dance*. A genealogical analysis necessarily has to refer to the functional origins of music. The four places where music has traditionally been used correspond to our four semantic fields: the Temple; the Military; including the variant of the Hunt; the secular Word; i.e. lyrics, theatre and the rest of literature; and the Dance floor. In its turn, this division in four sections throws an image (a map) of the world that 18th-century music refers to. Surely for most current listeners the army, or the idea of a terror-inspiring God are no more part of our life

25 Ratner, Leonard 1980, 9.

experience. However, the four semantic fields and their interrelation keep much of their symbolic power for us to relate to basic human realities.”²⁶

Debido al objetivo de nuestro estudio, nosotros consideraremos aquellos topoi que constituyen el campo semántico de *lo sagrado*: las *referencias sacras*²⁷. Creemos que nos brindarán las herramientas necesarias para acceder al discurso musical de Sor e intentar dilucidar si existen referencias a una espiritualidad religiosa en su música para guitarra que remitan, o no, a una perspectiva de trascendencia.

3.2 - Los Topoi sacros

Dentro de las referencias a géneros vocales sacros, “tres topoi sobresalen , todos derivados de la liturgia: el *canto gregoriano*, el motete polifónico *-stile antico-* y el himno luterano *-Choral-*. (Grimalt 2020, 93).

El *canto gregoriano* es considerado como el origen de la música occidental *-monodia-*, en el renacimiento se constituye como la base de los comienzos de la polifonía (Grimalt 2020, 95). El Gregoriano “aparece ocasionalmente como topos en la música de conciertos fuera de su contexto litúrgico” (Grimalt 2020, 95). Grimalt cita como ejemplo un pasaje de la misa de Requiem, el Dies irae. Aquí, “la referencia al comienzo de esta secuencia se estiliza progresivamente hacia un símbolo de ‘Muerte’ en el S. XIX. Al escucharlo a menudo en los funerales, todos los oyentes reconocerían la referencia” (Grimalt 2020, 95). Este tipo de referencias son difíciles de detectar porque, salvo excepciones, no solemos tener el canto gregoriano interiorizado en nuestra memoria musical o emotiva.

El *stile antico* refiere al contrapunto imitativo típico de la escritura polifónica del motete de los S. XV y S. XVI. Cuando esta referencia aparece en un contexto “moderno”, genera significados expresivos que varían según las diferentes épocas. La tradición medieval asocia el contrapunto a la perfección divina (Grimalt 2020, 97). En el barroco, la música de J. S. Bach, “había utilizado la polifonía imitativa como símbolo de la ‘Divinidad’”. La lógica de esta asociación “positiva” podría ser que el contrapunto representa la habilidad de composición más exigente y, por lo tanto, adecuado para representar los poderes más elevados del hombre” (Grimalt 2020, 97). Por otra parte,

²⁶ Grimalt, Joan 2020, 90.

²⁷ Por supuesto que las demás referencias y topoi forman parte ineludible del discurso musical en las obras de Sor. Estas serán desarrolladas oportunamente cuando sea necesario.

Monteverdi ya distingue entre *stile antico* y *stile moderno*; el primero – la *prima pratica* - significa el contrapunto estricto que, fuera de la Iglesia, queda obsoleto; el segundo – la *seconda pratica* – prioriza el texto en la nueva escritura monódica y lírica del Madrigal.

En la música instrumental del clasicismo, puede tener un sentido irónico o más aristocrático, esto es, parodiando una referencia al antiguo régimen (lo marcial, lo religioso, etc), considerado injusto y obsoleto, o como un recurso para que el compositor despliegue sus habilidades compositivas para disfrute de los círculos más selectos de la sociedad. También en este período, el contrapunto imitativo del *stile antico* puede funcionar como símbolo del mundo espiritual. En esa época también se lo reconoce como *Estilo legato*; el *The Oxford Handbook of Topic Theory*, nos dice que ““ligado” sugiere limitación y adherencia a una ley [...] Koch vió la suspensión como el corazón del *estilo ligado*. Una nota era ligada a través de una ligadura hacia el siguiente compás. Como sea, el término tuvo una rica historia (Chapin 2006: 96-97). Para Gioseffo Zarlino, una voz imitativa puede estar “ligada” a otra, esto es, imitar la primera voz a través del pasaje, como en un canon, en lugar de cortarse antes del final” (Chapin 2016, 305). Las ligaduras más utilizadas son las de cuarta y segunda (o novena).

Ya entrado en el Romanticismo, “las referencias a *stile antico* en la música de Chopin, Schumann o Brahms aparecen como un símbolo de profundidad psicológica, como un vínculo con la antigua tradición de alto nivel, especialmente con la obra mítica de J. S. Bach, y como un esfuerzo por dejar atrás la variedad de virtuosismo contemporáneo de músicos, juzgados superficiales y vacíos” (Grimalt 2020, 100). Quizás sea este el caso de la música de Fernando Sor; en el punto 4 “Marco histórico” veremos el posicionamiento del compositor frente al virtuosismo de la época, las quejas de sus editores y también de los guitarristas amateurs, que le pedían que dejara de componer en *stile antico* – refiriéndose a su escritura a 3 y 4 partes - . Con todo, la composición de sus motetes nos da una muestra de su dominio del *stile antico* en piezas dedicadas al culto y la devoción; y la polifonía de Sor en la guitarra – como veremos más adelante - responde a una búsqueda por expresar la esencia de la música a través del instrumento.

Finalmente tenemos la referencia al Himno luterano, el *Choral*. Se trata aquí de los himnos litúrgicos surgidos a partir de la reforma protestante de Lutero en el S. XVI. Muchas veces eran adaptaciones al alemán de antiguas melodías gregorianas, aunque rápidamente comenzaron a adoptar características propias basándose en los himnos estróficos luteranos; siguiendo con Grimalt, en la forma típicamente alemana, “el uso de himnos pronto llega más allá del ámbito litúrgico y

encuentra un nuevo lugar en la práctica devocional en las casas, ayudado por su atractiva simplicidad. Cada estrofa tiende a presentar dos pequeñas extensiones y una en contrastante para terminar: aab” (Grimalt 2020, 101).

Los marcadores típicos del Himno como topos, según Grimalt son: un ritmo constante y tranquilo en negras y corcheas sobre un compás alla breve; una melodía vocal simple, diatónica, en movimiento mayoritariamente conjunto y uso ocasional de la modalidad arcaizante (modos griegos); armonía consonante, con predominio de acordes en posición fundamental; una textura homofónica; instrumentación en familias con preferencia hacia los metales; una estructura firme, con frases limpias y claras, que a menudo incluyen la relación antecedente-consecuente; en su mayoría melodías originales, en lugar de citar himnos reales.

En la música del S. XIX, se incorpora este topos al terreno de la música secular, alejándose más de la liturgia y combinándose con elementos pastorales, donde retiene parte de su significado sagrado (Grimalt 2020, 103). Inclusive fue un medio de expresión también para compositores católicos.

Antes de concluir no queremos dejar de mencionar el topos de “las campanas”, que remite al sonido del objeto que denomina y que tradicionalmente se encuentra ligado a la religión y a la muerte. En palabras de Grimalt “utilizado como topos en la música de concierto, la gran referencia de 'campana' no siempre implica un 'templo'. El topos ‘la campana’ amplía su significado simbólico en un amplio campo semántico relacionado con la trascendencia“ (Grimalt 2020, 105-106).

4 - MARCO HISTÓRICO

4.1 - Sor y el Romanticismo de su tiempo

A continuación trataremos de encuadrar a nuestro compositor en el momento histórico en que le tocó vivir. A través de distintos enfoques, veremos como Sor es, por un lado, un hombre moderno – esto es: ilustrado, progresista, etc.- y por el otro un hombre antiguo, hecho que se manifiesta, fundamentalmente en su interés por el contenido profundo de la música. Resulta interesante observar que, aparentemente, ambos aspectos de la personalidad de Sor comparten un punto en común: Montserrat; allí adquiere una formación rica basada en el razonamiento y, al mismo tiempo, incorpora este sentido profundo de la música.

Un hombre “moderno”

El P. Anselm M. Albareda, en su libro *La historia de Montserrat*, nos pone al corriente de la situación cultural del monasterio hacia finales del S. XVIII:

“La nota cultural es mantenia vibrant a la darrerria del segle XVIII i al començament del XIX. El desvetllament dels studis històrico-crítics, iniciat a França amb l'exemple magnífic dels Benedictins de Sant Maur, trobà imitadors a Montserrat, especialment l'arxiver pare Benet Ribas, membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, col·lega dels grans erudits pares Caresmar, Pasqual, Martí, etcètera. Les ciències físiques i naturals estaven ben representades pel Dr. P. Gerard Joana, autor d'una obra titulada *Estudis científics sobre la Muntanya de Montserrat*, i pel P. Ametller, inventor de màquines hidràuliques i d'un instrument musical per l'estil del clavicèmbal, que anomena Velacordi. L'escola de música, sobretot, tingué en el segle XVIII un període florentíssim amb els mestres pares Miquel López, Benet Julià, Anselm Viola i Narcís Casanoves, aquest darrer excel·lent organista i compositor exquisit.”²⁸

Vemos como, según el P. Albareda, Montserrat vibraba al corriente de lo que ocurría en la ciencias y en el arte de su tiempo. Esto parece confirmarlo Emili Olcina en su libro *Apuntes sobre Ferran Sors y la creación romántica en la España de Goya*, cuando nos habla de la infancia de nuestro compositor, nos dice:

28 Albareda, Anselm M. 2005, 89-90.

“Con la música como eje de sus intereses, Sors adquiere conocimientos de matemáticas, anatomía, fisiología y se capacita para establecer símiles entre la música y la literatura, la pintura, la poesía o la astronomía.[...] Ese modo de pensar libre y amplio, favorecido por una enseñanza rica, razonada y no represiva en la escolanía de Montserrat, había de situar a Sors en la línea progresiva de la intelectualidad catalana y española.”²⁹

Esta situación de Sor se verá potenciada por las recomendaciones y amistades de su entorno familiar que, en palabras de Olcina, estaba “impregnado de doctrinas ilustradas prevalecientes en la burocracia borbónica de la que su padre era miembro”³⁰ (Olcina 1993, 32). Estas amistades llegaron incluso a dejar a nuestro compositor, años más tarde, bajo la protección de la duquesa de Alba, de 1799 a 1802 en Madrid. Sobre este hecho, Olcina sostiene que es muy improbable “que no se estableciera una relación directa entre Goya y Sors” (Olcina 1993, 33) e incluso con las amistades de este y de los círculos intelectuales madrileños.

A su salida de Montserrat, compone su ópera *Telemaco*, que se estrena en Barcelona el 25 de agosto de 1797 con un auténtico éxito. Esto lo convierte en una verdadera celebridad. Mangado Artigas, en su libro, *La guitarra en Cataluña*, nos retrata al Sor de esta época como un joven talentoso, que se pasea por los salones en las fiestas más importantes de la sociedad con su guitarra tocando piezas solistas y, fundamentalmente, cantando boleros³¹. Para esto se vale, en su mayoría, de las publicaciones de *El Calaix de Sastre*, un dietario de la época editado por el catalán Rafael Amat (1746-1819) entre 1769 y 1816. Amat es un aristócrata, *Barón de Maldá*, que escribía esta publicación para “divertirse él, sin intentar ninguna trascendencia posterior, preocupado solamente por lo que iba ocurriendo alrededor de su vida, dejando constancia de todo tipo de noticias y rumores que corrían por Barcelona, a veces verdaderos, otras veces falsos, pero siempre rectificando cuando sabe que son falsos, o avisando cuando no está seguro de ellos.” (Mangado Artigas 2004, 4). El día del estreno del *Telemaco*, Amat dice:

“Día 25 de agosto de 1797. La ópera de esta tarde, titulada *Telemaco* en la isla de Calipso, obra musical del Sr. Fernando Sor - chico de dieciocho años, gran intérprete de guitarra y de cantar boleros y romances, punteándola con gran destreza, como también toca bien el clave y la viola, dos o tres años que dejó la escuela de Montserrat -, a movido la curiosidad del público de Barcelona, y más a los inteligentes de música y de su profesión, de ir a oírla al Teatro su habilidad, que es mucha empresa para un chico de dieciocho años, que hasta ahora no pasaba de tocar, y cantar boleros y

29 Olcina, Emili 1993, 33.

30 El Padre de Sor era oficial de la Superintendencia de Caminos, un funcionario borbónico.

31 De esta época son sus famosas “seguidillas boleras” y también sus canciones patrióticas.

romances punteando la guitarra. A éste lo considero uno de los muchos entendidos que corren por Barcelona detrás de los bailes, y juergas, cosas estas de la juventud, de un chico demasiado alegre. Mañana se sabrá si ha gustado este prodigio de música a los concurrentes al Teatro, iluminado en esta festiva tarde de celebración de los días de nuestra católica reina de España”³²

Mangado Artigas nos dice que Amat era un hombre quizás muy conservador para su tiempo, y cuando se refiere a Sor lo hace de manera despectiva porque para él “representaba todo lo que más odiaba de las nuevas tendencias de la sociedad” (Mangado Artigas 2004, 5). Sin embargo, como vemos, no deja de reconocer su talento.

Amat también define a Sor como un “currutaco”, es decir, un hombre a la moda y notablemente “afrancesado” – que en esta época es sinónimo de progresista-. En una ocasión, con motivo del estreno de la obra “Draps i Ferro Vell”, comenta:

“Día 28 de diciembre de 1801. En cuanto a la composición con todas aquellas estridencias catalanes de "quien compra fresas?", "quiere tierra?", "las once han dado", "llueve, llueve Montserrat", que cantan los chicos por las calles cuando empieza a llover, que se cantó ayer por la noche en un quinteto o sexteto en casa de Puigari, en la Riera de Sant Joan, era del famoso Fernando Sor, según me dijeron; currutaco por los cuatro costados, solfista y compositor, que se las pinta solo y la cabeza le hierve, por lo que nunca se esta quieto, caminando a pie o en silla de mano, haciendo maravillas con la guitarra, al tocarla, y despanzurrarla, si no le va bien, como ya ha sucedido.”³³

En el siguiente pasaje vemos claramente en qué consistían las “diversiones de la aristocracia” (Mangado Artigas 2004, 15) de la época en Barcelona, esta publicación corresponde a la boda de la hija de Amat:

“La música hacia gran trueno, con dos contrabajos, uno que lo tocaba el Agustí y el otro el Jeroniet; así también los demás músicos sus violines e instrumentos de viento, hasta catorce los músicos. En el salón al principio era un desbarajuste, porque todos y todas se movían, sillas al aire para arreglarlas para sentarse las señoras. En sus vestidos y cabeza había mucho que ver - según la moda currutaca -, y en la juventud militar, y de nuestros paisanos como Fernando Sor, el jefe de la danza por lo que parece en esto mas un gavacho que un catalán e hijo de Barcelona. En el intermedio de las contradanzas salió la hija de la señora Padellàs, digo la señorita doña Mundeta, a bailar un bolero con castañuelas y con una guitarra, que tocaba y cantaba el celebre militar currutaco Fernando Sor, que

32 Mangado Artigas, Josep M. 2004, 10.

33 Mangado Artigas, Josep M. 2004, 16.

en guitarra y en cantar boleros es catedrático de primera. [...] Se termino a las tres y media de la madrugada”³⁴

Aquí se menciona al “militar currutaco Fernando Sor”, porque ciertamente, en este período (que culmina con su exilio en 1813) Sor era militar de carrera. De hecho, si hubiéramos querido comenzar cronológicamente, tendríamos que haber dicho que nuestro compositor abandona el monasterio de Montserrat y comienza, a instancias de su madre, una carrera militar.

Sin ánimos de profundizar en la compleja situación que se vivía en la España de aquel momento, ya que excedería los propósitos de este trabajo, trataremos de dar algunas precisiones. En primer lugar, Sor participa en la “Guerra Gran” contra Francia – conflicto que se extendió desde 1793 a 1795- peleando como voluntario en la última campaña. Luego vuelve a la vida civil en Barcelona y, a la par de su carrera artística, estudia ingeniería en la Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona hasta el año 1800. Años más tarde, en 1808, participa de la Guerra de la Independencia que, siguiendo con Mangado Artigas, “determinará el devenir futuro de Fernando Sor a través de dos etapas claramente diferenciadas. Una primera entre los años 1808 y principios de 1810, caracterizada por una tibia colaboración con las nuevas autoridades francesas, que se transformó, después de la derrota de Bailén, en un ardor contra los franceses plasmado en la composición de canciones patrióticas. La segunda etapa, de 1810 a 1813, se caracteriza por la sumisión al invasor y la colaboración activa con el mismo, lo que le acarreará el exilio perpetuo de España” (Mangado Artigas 2010, 45).

Esta condición de militar nos aporta un nueva nueva riqueza a nuestro perfil porque, contrariamente a lo que podríamos pensar hoy en día, ser militar era sinónimo de “liberal”. Siguiendo con Mangado Artigas, leemos:

“Muchos oficiales del ejército español se habían graduado en academias militares de otros países y conocían, gracias a sus viajes, las nuevas corrientes de pensamiento. Esto explica que las ideas liberales se extendieran con mucha mayor fuerza y rapidez entre las fuerzas armadas que entre la sociedad civil”³⁵

Podríamos agregar: esto quizás explica también cómo es posible que un “currutaco” admirador de la moda, el conocimiento y las ideas ilustradas pueda albergar en sí un fervor

34 Mangado Artigas, Josep M. 2004, 12-13.

35 Mangado Artigas, Josep M. 2010, 32.

patriótico tan grande (es durante esta época que compone sus canciones patrióticas que se convirtieron en verdaderos himnos populares durante la lucha). En liberales e ilustrados como Sor y tantos otros – se daba un patriotismo que encontraba eco en las figuras de Manuel Godoy (1767 - 1851) (el príncipe de la Paz) y Fernando VII a quienes veían como un camino para ver realizadas sus ideas. La divisa unificadora era “Rey, Patria y Religión”, en palabras de Emili Olcina, “la figura del rey es una fantasmagoría que articula deseos antagónicos de oligarcas feudales, burgueses, pueblo llano, ilustrados, liberales y absolutistas” (Olcina 2010, 77). Sin embargo, Sor se rinde ante el afianzamiento del poder de José Bonaparte y ante la gran crisis interna que vivía España producto de estos antagonismos que nunca terminaron de superarse, y decide prestar juramento pasándose al bando francés. Este hecho, como dijimos anteriormente, lo llevará al exilio luego de la derrota francesa en 1813 y la restauración de la monarquía borbónica. Nunca volverá a su patria³⁶.

Durante su exilio, en palabras de M. Encina Cortizo para su artículo “Arietas y duetos italianos de Fernando Sor” editado por Gásser en *Estudios sobre Fernando Sor*, Sor irá “desarrollando un lenguaje romántico fuera de nuestro país” (Encina Cortizo 2010, 313), pero habrá que esperar a la muerte de Fernando VII para que “penetren en nuestro país las doctrinas románticas europeas” (Encina Cortizo 2010, 313). El autor observa este desarrollo en las arietas y duetos italianos para voz y piano, escritos durante la estancia de Sor en Londres (1815-1823), nos dice:

“Por su calidad y su labor de síntesis estética, estas obras contribuyen a configurar un repertorio lírico camarístico en los albores del movimiento romántico español”³⁷

Siguiendo con Encina Cortizo, desde el punto de vista estilístico, estas colecciones vocales (nueve en total) beben de la tradición del lied mozartiano:

“Sus colecciones vocales revelan el conocimiento que el guitarrista catalán había adquirido, previamente, del repertorio clásico europeo. Suponen una recreación constante del repertorio liederístico mozartiano, recurriendo en algunos ejemplos al lied dramático de composición integral – *durchkomponiert*- [...] También emplea Sor el estilo de los últimos lieder vieneses mozartianos, que participan del espíritu pre-romántico, con ese idioma de “intensidad emocional y exacerbada y arranques apasionados y violentos”, característico de la sensibilidad del “Sturm und Drang” [...] Las arietas de Sor suponen un importante avance lingüístico respecto a los ejemplos de Moretti³⁸, ya que

36 Para profundizar en este tema, recomiendo el artículo “Fernando Sor como demócrata revolucionario” de Emili Olcina editado por Luis Gasser en el ya citado *Estudios sobre Fernando Sor*.

37 Encina Cortizo, M. 2010, 313.

38 De la figura de Moretti hablaremos más adelante.

tanto su trabajo vocal como el desarrollo del acompañamiento pianístico revelan ya el cultivo de la nueva sensibilidad romántica”³⁹

Esta evolución en el estilo compositivo de Sor también es claramente observable en su música para guitarra, comenzando con las primeras obras de su período español – donde sobresalen las tres primeras sonatas – y culminando con sus últimas fantasías compuestas en la etapa final de su vida en París. Sobre esto volveremos más adelante.

Hemos visto entonces como Sor, en el aspecto social, intelectual e ideológico, es un hombre de su tiempo, ilustrado, progresista y liberal. En el aspecto musical, es un músico que, quizás por su formación y por su ubicación geográfica, suscribe a lo que podríamos llamar un “clasicismo extendido” que, a partir de su exilio, se desarrolla hacia un romanticismo que luego sentará las bases de los comienzos del romanticismo español.

Un hombre “antiguo”

A continuación veremos cómo Sor se opone a dos contenidos que son marcadores característicos de su época: por un lado la “sencillez” del discurso musical y, por otro lado, el virtuosismo⁴⁰.

Con la transición del barroco al clasicismo y luego la Revolución francesa, la cultura, a la que antes tenían acceso la aristocracia y la Iglesia, pasa a estar en manos de la burguesía. Nikolaus Harnoncourt en *El discurso sonoro*, distingue en este proceso una cuestión esencial que es la reducción de la música a “lo bello”, esto es, el abandono de la música como discurso – y por ende de la consideración del público como interlocutor – por una concepción de la música que el autor entiende como una reducción a lo meramente emocional:

“No es casual que la reducción de la música a lo bello, y con ello a lo que todo el mundo puede comprender, sucediera en la época de la Revolución francesa. [...] la música sólo puede resultar comprensible para todos si se reduce a lo primitivo o si todos aprenden su lenguaje. [...] Entonces se procuró por primera vez en el marco de un gran Estado, hacer de la música algo útil a las nuevas ideas políticas: el artificioso programa pedagógico del Conservatoire fue el primer programa

39 Encina Cortizo, M. 2010, 315.

40 Información proveniente de una conversación con Santiago Figueras (Santiago Figueras, WhatsApp, 21 de julio, 2021).

coordinado de nuestra historia. [...] se explica a los oyentes que no es necesario aprender música para comprenderla, que disfrutar simplemente de su belleza ya basta.”⁴¹

Para llegarle a ese nuevo público burgués con poca cultura musical se vuelve necesario añadirle a la música contenidos que nos son estrictamente musicales como el “espectáculo”. En palabras de Harnoncourt, “el oyente deja de ser interlocutor en un diálogo para convertirse, inundado de sonidos y embriagado por ellos, en un sibarita” (Harnoncourt 2009, 231). En este momento es donde aparece el fenómeno del “virtuosismo” en los músicos de instrumentos como el piano y la guitarra. La burguesía, alejada entonces de una concepción más espiritual de la música, comienza a reclamar intérpretes que sean capaces de brindar este espectáculo.

Con esta burguesía comienza otro fenómeno que es el de la “Hausmusik”, donde los editores comienzan a pedirles a los compositores que escriban música fácil acorde al nivel de los amateurs que constituyen este nuevo inmenso mercado burgués en el cual, por otro lado, el nivel instrumental es muy bajo⁴². Siguiendo con Harnoncourt:

“El principio teórico es el siguiente: la música ha de ser tan sencilla como para que cualquiera la pueda entender (si bien el término <entender> no es exactamente el apropiado), ha de conmover, excitar, adormecer...a cualquiera, sea una persona cultivada o no; ha de ser un <lenguaje> que todo el mundo entienda sin tener que aprenderlo. [...] si el oyente ni siquiera necesita entender algo de música, habrá que eliminar de la música todo discurso - que exige ser comprendido -; el compositor tiene que escribir una música que se dirija directamente y de la manera más sencilla e inmediata al sentimiento.”⁴³

Ante estos dos fenómenos, tenemos a un Sor que manifiesta un anacronismo hacia su propia época. No suscribe a esta idea de la sencillez e inmediatez porque de algún modo considera que la música tan simplificada pierde su esencia. En su Método nos dice, con ironía, “¡Hay que vivir!” :

“¡Hay que vivir! Cuando llegué a Francia me decían: “Escribanos aires fáciles”. Bien que lo quise, pero me di cuenta que “fácil” quería decir “incorrecto” o al menos “incompleto”. Un guitarrista muy renombrado me dijo que se había visto obligado a renunciar a escribir como yo porque los editores le habían dicho abiertamente: “Una cosa es la apreciación de las producciones como conocedor, y otra como comerciante de música: hay que escribir boberías para el público. Me gusta su obra, pero no

41 Harnoncourt, Nikolaus 2009, 10-11.

42 Información proveniente de una conversación con Santiago Figueras (Santiago Figueras, WhatsApp, 21 de julio, 2021).

43 Harnoncourt, Nikolaus 2009, 30-31.

amortizaré con ella ni mis gastos de impresión”. ¿Qué hacer? “¡Hay que vivir!”; y ha hecho obras que no me habrían dejado nunca adivinar su mérito, si no hubiera tenido ocasión de juzgarle mejor. [...] Pero esto debe terminar. Los que escriben bien demuestren que se puede ser simple y correcto al hacerlo; sus obras se convertirán en las únicas que formarán a los escolares.”⁴⁴

Este espíritu irónico llega a plasmarse incluso en su música: en la última página de su op. 56 *Souvenirs d'une Soirée à Berlin*, Sor escribe, “Cuando se quiere terminar de una manera deslumbrante, en lugar de tocar en seguida hasta el *signe* pasaremos al final siguiente”. Claramente se está refiriendo al fenómeno del virtuosismo. Si el intérprete desea acabar la pieza de manera grandilocuente puede entonces saltarse el final y tocar esa página – aunque para el compositor no sea necesario-.

Volviendo al Método, en las conclusiones finales nos da unas doce “máximas” generales, de las cuales dos refieren a este asunto:

“1º) Buscar más el efecto musical que las alabanzas obtenidas gracias al talento como ejecutante.

5º) Nunca hacer ostentación de dificultad en la ejecución, puesto que así tornaría difícil aquello que no lo es tanto”⁴⁵

Otra cuestión interesante con respecto al virtuosismo en relación a la ejecución, que también creemos que ubican a Sor fuera de su tiempo, es la producción del sonido⁴⁶. En esta época la “escuela de guitarra” predominante - si se nos permite utilizar este término, con Federico Moretti (1769-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) en España y representantes de la talla de Ferdinando Carulli (1770-1841) en Italia -, es la escuela italiana, donde se suelen utilizar guitarras cuya afinación es más aguda y la tensión de cuerdas más alta (por lo tanto serían instrumentos más sonoros) y el toque es con uñas. Al respecto Sparks en *The Guitar And Its Music*, nos dice:

“The late eighteenth-century Italian guitar was typically fitted with six single strings, the top three of gut, the lower three of metal wound on silk. There is little direct information about the precise diameters that were initially used, but the shorter string length of Italian instruments certainly allowed players to fit much thicker strings than had hitherto been possible and to tune them to a higher pitch. Writing as one of the first Italian virtuosos of the early nineteenth century, Carulli

44 Sor, Fernando 2007, 140-141.

45 Sor, Fernando 2007, 148.

46 Información proveniente de una conversación con Santiago Figueras (Santiago Figueras, WhatsApp, 21 de julio, 2021).

contrasted old guitars ('their very thin strings floated, the instrument distorted, and one drew from them a sound that was disagreeable and weak') with the new powerful Italian instruments he was playing ('they are fitted with strings of the same thickness as those of a violin, and one draws from them very agreeable sounds, strong enough to accompany the voice or the most resonant instrument'). Carulli seems to be saying that instead of using a violin first string as the second or third string of a guitar (as French and Spanish guitarists did, usually tuning it slightly below standard pitch), Italians used it as the first string and then raised it to orchestral pitch! This suggests that the string tension on late eighteenth- and early nineteenth-century Italian six-string guitars was considerably higher than on present-day classical guitars (which have much greater resonance than late eighteenth- and early nineteenth-century Italian instruments).⁴⁷

Aquí podemos ver cómo Carulli elogia el hecho de utilizar cuerdas más gruesas lo que le aporta “un sonido lo suficientemente fuerte para acompañar la voz humana o el instrumento más resonante”. Es que los italianos utilizaban guitarras con un tiro de cuerda más corto y con la prima de una primera cuerda de violín, esto les daba, además de mayor sonoridad, la posibilidad de alcanzar la afinación de la orquesta.

Volviendo a Sor, en su Método podemos ver que su opinión es totalmente contraria:

“Para juzgar la calidad de su sonido, no basta que un instrumento esté bien construido; es preciso además que las cuerdas tengan el grosor que se exige y que esté afinada en el tono que corresponde a su tamaño [cita: “Afine usted una guitarra pequeña, por excelente que sea, únicamente a la altura que utiliza la orquesta y tendrá una auténtica cacerola”]. También he visto guitarras de las que sus dueños se sentían descontentos y cuando les puse cuerdas convenientes se asombraron del cambio favorable”⁴⁸

Incluso en su capítulo sobre “El instrumento” menciona a los luthiers que él considera que más se ajustan a su estilo, dando prioridad al rendimiento por sobre “el sonido”:

“He preferido siempre una guitarra con poco sonido y el mástil colocado tal y como yo lo necesito, a una guitarra con mucho sonido y el mástil colocado de una manera diferente; porque en el primer caso puedo sacar sonido tanto como la guitarra pueda darme, y en el segundo no extraer más que la mitad, exceptuando las cuerdas al aire. [...] La calidad del cuerpo de las guitarras napolitanas en general ha sido superior durante mucho tiempo, según mi opinión, a las de Francia y Alemania; pero

47 Tyler and Sparks 2007, 258-259.

48 Sor, Fernando 2007, 33.

esto no importa hoy; y si tuviera necesidad de un instrumento, querría tenerlo del Sr. José Martínez de Málaga, o del Sr. Lacôte, constructor francés, el único que además de su talento ha mostrado que posee la cualidad de no enfrentarse en absoluto contra el razonamiento. [...] Las guitarras a las que yo he dado siempre preferencia son las de Alonzo en Madrid, las de Pagés y Benediz en Cádiz”⁴⁹

Podemos observar que Sor – aún en 1830, cuando escribe su Método, luego de recorrer toda Europa - da preferencia a los constructores españoles, lo cual nos da una idea de la firmeza de sus convicciones, y de la profundidad de sus elecciones estéticas. Con respecto al uso de las uñas, también nos dice:

“No he oído nunca un guitarrista que tocara de una manera soportable si lo hacía con uñas; sólo pueden dar muy pocos matices a la calidad del sonido; los pianos no pueden ser nunca suaves ni lo suficientemente fuertes. La manera de tocar de los guitarristas que utilizan uñas es a la mía lo que el clavecín al piano-forte: los pianos, siempre punteados y en los fuertes, se oye el ruido de las uñas contra la cuerda más que el propio sonido de la cuerda. La manera de tocar del Sr. Aguado posee tan excelentes cualidades que se le puede perdonar el empleo de las uñas”⁵⁰

Con todo lo expuesto hasta ahora, podríamos concluir que Sor es un “hombre antiguo” en el sentido que para él hay un contenido profundo en la música, que es más importante que estos dos fenómenos con los que tiene que lidiar y que constituyen el marco musical de la época - nuevamente: “la simplificación” del discurso musical y el “virtuosismo”-.

Antes de concluir, queremos mencionar una característica que también complementa esta visión de Sor como un hombre ajeno a su tiempo. Se trata de una concepción antigua del saber musical ligada al oficio y que se refiere, por un lado, a la relación maestro-alumno y por otro lado, la concepción de “músico completo”. Con respecto a esta última, Harnoncourt nos dice:

“En la Edad Media, la separación entre músico teórico, músico práctico y músico <completo> era muy clara. El *teórico* era aquel que tenía conocimientos sobre la creación musical, pero no la ejecutaba de modo práctico [...] la teoría de la música se concebía como una disciplina científica independiente para la cual la música real tocada carecía prácticamente de importancia [...] el *práctico*, por el contrario, no tenía ningún conocimiento de la teoría musical, pero tenía la capacidad de ejecutar la música. [...] También existía el <músico completo> que era tanto teórico como

49 Sor, Fernando 2007, 19-20.

50 Sor, Fernando 2007, 36.

práctico [...] Estaba mejor considerado que el teórico y que el práctico, pues dominaba todas las formas de la ejecución y del saber.”⁵¹

Nuevamente volviendo al Método de Sor vemos cómo él, en varias ocasiones, hace la distinción entre el solfista y el “armonista”, entendiendo al primero como aquel que tiene los conocimientos necesarios para interpretar y escribir música, y al segundo como aquel que domina la “ciencia de los sonidos”. A continuación citaremos tres fragmentos que, a nuestro juicio, ilustran esto:

“No he hecho más que indicar el camino que personalmente he seguido, para obtener de la guitarra los resultados que me han valido las felicitaciones de las personas más difíciles de contentar en materia de música: los armonistas. [...] La música, el razonamiento y la preferencia que doy en general a los resultados, sobre la ostentación de la dificultad, son todo mi secreto”⁵²

“Pero ¿cómo explicar la naturaleza de un fragmento melódico sin apelar a la armonía, en un tiempo en que el solfeo ya no es la ciencia de los sonidos? Mi, sol, do, si, re, fa, mi, re, do (ejemplo 62), eran antiguamente la nomenclatura exclusiva de este canto; pero hoy este mismo canto sólo tiene que cambiar de altura relativa para cambiar de nomenclatura (lo que hace que haya siete para una única cosa), y como esta nomenclatura se convierte a su vez en la expresión de un número mucho más grande de cosas diferentes, hace que al solfeo moderno le falte precisión en las ideas musicales y que sea exclusivamente la ciencia de las figuras⁵³”⁵⁴

“No cesaré de exhortar a los que quieran dedicarse al estudio de la guitarra de que intenten adquirir este conocimiento. Un guitarrista-armonista tendrá siempre una ventaja sobre el que no lo sea. [...] “¿Quiere usted, pues, se me dirá, que un guitarrista sea armonista?”. Repito una vez más que no quiero nada de eso; pero sería de desear que lo fuera, puesto que la guitarra es un instrumento de armonía”⁵⁵

Podríamos decir, desde este punto de vista también, que Sor es un “músico completo” al estilo antiguo, esto es, que domina los conocimientos de la creación musical a un nivel científico, hecho que se demuestra en el conocimiento de la antigua solmisación (a la que denomina, siguiendo a su maestro Viola, “la ciencia de los sonidos”) que le aporta una visión más profunda de la música.

51 Harnoncourt, Nikolaus 2009, 25-26.

52 Sor, Fernando 2007, 13.

53 Aquí se refiere al uso de la solmisación aprendida durante su formación en contraste con el solfeo moderno.

54 Sor, Fernando 2007, 88.

55 Sor, Fernando 2007, 137-138.

Al mismo tiempo es un consumado intérprete que sabe poner en juego sus conocimientos a la hora de interpretar, y recomienda a sus alumnos adquirir también estos conocimientos.

Podemos ver también cómo esta “ciencia de los sonidos” está presente en todo su Método, y es el punto medular sobre el que gira su concepción profunda de la música, que ha encontrado la manera y los recursos técnicos para expresarse en la guitarra. Más adelante, en este trabajo, abordaremos la educación de nuestro compositor en el monasterio de Montserrat, bajo la tutela del Maestro Anselm Viola. Siguiendo con Harnoncourt, leemos:

“En cuanto a la formación del músico, antes ésta tenía lugar de tal modo que la educación de los aprendices dependía del grado de maestría del que le enseñaba; es decir, la relación entre maestro y alumno, habitual en los oficios artesanos durante muchos siglos, también se daba en la música. Uno se dirigía a un maestro determinado para aprender de él <el oficio>, su forma de hacer música. [...] desde 1600 aproximadamente hasta las últimas décadas del siglo XVIII, se repetía que la música es un *lenguaje de sonidos*. [...] En el gran giro que esta provocó [la Revolución francesa], se puede observar cómo toda la formación musical y también la vida musical, adquirieron una función fundamentalmente nueva. La relación maestro-alumno fue sustituida por un sistema, por una institución: el conservatorio”⁵⁶

Creemos que, más avanzado este estudio, tendremos los elementos necesarios para afirmar que Sor vivió su etapa de formación bajo una relación maestro-alumno al estilo antiguo. Esta relación dejó una marca muy profunda que podemos observar en la actitud artística de nuestro compositor en su edad madura, y en un trabajo tan sistemático y abarcador como su Método para guitarra de 1830. A su debido tiempo sacaremos conclusiones con respecto a este punto.

4.2 - La figura de Sor en relación a su instrumento: mística y espiritualidad en la guitarra

En este apartado trataremos de acercarnos a la iconografía de la guitarra y a las asociaciones simbólicas y espirituales que esta ha tenido a lo largo de la historia, particularmente en España, que quizás hayan incidido en la concepción que tenía nuestro compositor acerca del instrumento.

En la época de Sor la guitarra aún está en auge, si bien va perdiendo el gusto del público en favor del piano. Al respecto dice María Mangado Artigas, haciendo referencia a los anuncios publicados en *La Gazeta de Barcelona (1748-1806)* sobre piezas para guitarra:

⁵⁶ Harnoncourt, Nikolaus 2009, 29-30.

“Los destinatarios de estas obras se encontraban en los diversos estratos sociales. Entre los estudios que se impartían en el siglo XVIII a la aristocracia catalana se encontraba la música: violín, clave, canto, etc. También la guitarra formaba parte de estos estudios. Hemos encontrado varias referencias a catalanes nobles que tocaban este instrumento durante el siglo XVIII”⁵⁷

La guitarra en esta época tiene asociaciones muy similares a las actuales y que distan mucho de ser *espirituales*⁵⁸. Sparks resalta el costado político de este hecho:

“Madrid was a thriving artistic centre in the final decades of the eighteenth century; and even though the French Revolution threw much of Europe into political turmoil during the 1790, its initial consequences for Spain were beneficial. Nationalist aspirations everywhere were given a new legitimacy by the Revolution's philosophy of liberty and equality, and the Spanish middle classes (who had previously valued only foreign music and art) began to rediscover their own national cultural identity. [...] indigenous dance forms such as the fandango and bolero were adopted by serious composers; and the guitar, for so long ignored and disdained by fashionable Spanish society, became recognized once again as a legitimate instrument of national expression.”⁵⁹

Así, la guitarra es *el instrumento español*, que se asocia a repertorios más bien tradicionales e incluso de música popular; también se lo ve como instrumento muy *corporal*, etc.

Sin embargo hay una tradición de simbología de la guitarra, que es anterior a esta época – fue vigente hasta el barroco –, y que es posible que aún se recordara en tiempos de Sor en contextos como los monasterios (Montserrat en nuestro caso), donde la guitarra es un símbolo con diferentes contenidos espirituales⁶⁰. Son ideas que vienen desde los Padres de la Iglesia – evidentemente en estos casos no se habla de guitarra sino de lira, salterio y otros instrumentos de cuerda pulsada -.

57 Mangado Artigas, Josep María. 2010. “Fernando Sor: aportaciones biográficas”. En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser, 15-61. Madrid: Ediciones del ICCMU.

También en este mismo estudio, el autor nos deja entrever que la familia de nuestro guitarrista pertenecía a un estrato social más o menos bien posicionado. Al respecto cita la importancia del padrino de su hermano, Cayetano de Gispert y Seriol (- 1803), Doctor en Derecho y Regidor del Ayuntamiento de Barcelona “quien estaba dotado de recursos económicos y conocimientos musicales, pues era respetado violinista. Entre sus muchos cargos destacaba el de censor del teatro de la ciudad, pero el que le confería mayor distinción social era el de abogado fiscal de corregidor de la ciudad” (Mangado Artigas 2010, 22) . Fue una fuerza de peso sobre la madre de Sor a la hora de decidir el futuro del pequeño.

58 Información proveniente de una charla personal con el profesor Rolf Baecker (Rolf Baecker, videoconferencia TEAMS, 11 de mayo, 2021).

59 Tyler and Sparks 2007, 230.

60 Nuevamente Baecker. Aquí recomendamos remitirse a la tesis doctoral: Baecker, Rolf. 2010. *Symbol Gitarre, Bedeutung und Wandel im Mittelalter bis zum Ende des Siglo de Oro*. Tesis Doctoral, Peter Lang GmbH.

"Conviene que tengáis un mismo sentir con vuestro obispo, que es justamente cosa que ya hacéis. En efecto, vuestro colegio de presbíteros, digno del nombre que lleva, digno de Dios, está tan armoniosamente concertado con su obispo como las cuerdas con la lira. [...] Por eso, con vuestra concordia y con vuestro amor sinfónico, cantáis a Jesucristo. Así, vosotros, cantáis a una en coro, para que en la sinfonía de la concordia, después de haber cogido el tono de Dios en la unidad, cantéis con una sola voz"⁶¹ (San Ignacio de Antioquía).

En este pasaje, el Papa Benedicto XVI cita a San Ignacio de Antioquía (35 – ca. 108-110), obispo, santo y mártir del S.II, quien compara la relación del obispo y sus presbíteros con una lira, en este caso haciendo referencia al temperamento del instrumento en relación a la armonía que debe existir entre los miembros de la comunidad cristiana.

Ronald E. Surtz en su libro *La guitarra de Dios; Género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz (1481-1534)*, cita a San Agustín (354-430) quien describe a la Pasión de Cristo en términos musicales:

“Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne las cosas humanas, es cítara. Al sonar el salterio ven los ciegos, oyen los sordos, se mueven los paralíticos, andan los cojos, curan los enfermos, resucitan los muertos; éste es el sonido del salterio. Al sonar la cítara, Jesús tiene hambre, sed, duerme, es apresado, azotado, ultrajado, crucificado y sepultado”⁶²

Aquí la misma *carne* de Jesucristo es la cítara interpretada por Dios para la salvación de la humanidad a través de su Pasión y muerte.

Surtz también nos menciona a Clemente de Alejandría (ca. 150 – ca. 215-217), padre de la Iglesia griega, que veía a Cristo como un Orfeo que cantaba “la nueva canción del cristianismo” (Surtz 1997, 94).

“La conexión entre Cristo y Orfeo fue desarrollada posteriormente por los intérpretes cristianos de los mitos paganos de la tradición del *Ovide moralisé*, quienes veían a Orfeo como Cristo, a Eurídice como el alma humana, a la serpiente como Satanás y a la lira de Orfeo como la cruz”⁶³.

61 Benedicto XVI. 2007. “AUDIENCIA GENERAL”. Librería Editrice Vaticana, 14 de marzo, 2007.
http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20070314.html

62 Surtz, Ronald E. 1997, 94.

63 Surtz Roland E. 1997, 95.

En la Edad Media, estas asociaciones se aplican ya a la guitarra desde la literatura mística, donde las imágenes musicales buscan representar un rol profético en el que Dios es el músico y el místico el instrumento del que se sirve para sus revelaciones. Así, la guitarra llega a representar *la penitencia*. En la predicación, por ejemplo, de San Vicente Ferrer (1350-1419), fraile dominico del S. XIV, podemos leer:

“[...] la guitarra es de madera seca y vacía por dentro, así la persona se vuelve seca por la penitencia y vacía por dentro porque vacía el corazón de toda malicia.”⁶⁴

Siguiendo con Surtz, en su ya citado libro, el autor describe una experiencia mística de la madre Juana de la Cruz (1481-1534), monja mística y visionaria, que para él presta “una nueva configuración a una serie de temas e imágenes tradicionales, una configuración que viene a ser la epítome de los rasgos esenciales de su experiencia de lo divino” (Surtz 1997, 105).

La visión comienza cuando Juana está conversando con su ángel custodio, san Laruel, y este de repente muda sus ropas blancas resplandecientes a las de un mendigo. Juana le pregunta el por qué de esa transformación y el ángel responde que -según cita Surtz- “él se ha vestido de esa forma para rogarles a la Virgen María y a los santos que ofrezcan sus oraciones como limosna para la monja. Para probar la paciencia de Juana ante la adversidad, Dios ha decidido romper ése órgano o trompeta⁶⁵ por el cual acostumbraba hablar y reducirlo al estado de enfermedad y dolor” (Surtz 1997, 86). Luego de esto, a los pocos días el cuerpo de Juana se paraliza por completo y se retuercen sus articulaciones con un dolor extremo que le impide todo movimiento. Entonces la madre es invitada por el mismo Cristo a participar de su Pasión. Al recuperar el sentido, dice Surtz que “le parece que sus miembros, venas y articulaciones se han convertido en cuerdas y clavijas como en una guitarra y que Cristo está tocando ese instrumento y produciendo una música maravillosa” (Surtz 1997, 88). Citamos a continuación un fragmento:

“Parézeme veo todos los miembros e benas e coyunturas de mi cuerpo hechas como manera de cuerdas e teclas o clavijas de vihuela e a Nuestro Señor tocarlas con sus sacratísimas manos, atañer con ellas a manera de instrumento o vihuela a azer muy dulce e suave son de armonía”⁶⁶

64 Esponera Cerdán, Alfonso (III). 2007, 96.

65 Explica Surtz que la trompeta es un símbolo tradicional de la predicación. “La madre Juana es trompeta en tanto que predica” (SURTZ 1997, 85).

66 Surtz, Roland E. 1997, 88.

La guitarra llega a representar la madera de la cruz y las cuerdas representan la carne sobre ella. Continuando con Surtz: “Así, en la visión de la guitarra, cuando Juana acepta la invitación de probar la fruta de la Pasión, su carne se convierte en la carne doliente de Cristo y su cuerpo se convierte en la cruz” (Surtz 1997, 92). El instrumento en el que se ha convertido es muy distinto al de la trompeta – asociada a la predicación de los profetas -, Juana se ha convertido en la guitarra de la Pasión.

Todos estos contenidos y asociaciones religiosas que hemos intentado describir, si se conservaron, lo más probable es que se conservaran en los monasterios y en las escuelas catedralicias (se trata de una parte de la Teología)⁶⁷. Si hubiera sido posible tener acceso a estos, es muy fácil que Sor hubiera podido conocer estas interpretaciones en Montserrat. Fuera de este ámbito probablemente no, porque la guitarra durante el barroco empieza a transformarse en ése *instrumento español* que citamos anteriormente. Estos contenidos, como es sabido, fuera del ámbito religioso se pierden.

La lucha por los instrumentos en la Iglesia es algo tan antiguo como la simbología misma. Hemos visto cómo los primeros padres de la Iglesia los utilizan como símbolos pero, al mismo tiempo, a algunos se los ha omitido de la celebración litúrgica:

“El 19 de febrero de 1749 el Papa Benedicto XIV publicó la Encíclica *Annus qui*, en la que se quería regular el uso de los nuevos instrumentos y del nuevo estilo en el culto. Un fragmento de la misma es el siguiente: (...) os rogamos que, si hay costumbre en vuestras iglesias de usar instrumentos no permitáis añadir al órgano ningún otro instrumento fuera de los violines, violoncelos, fagotes, violas y violines (sic), ya que éstos refuerzan y sostienen las voces de los cantores. Pero prohibirás absolutamente los tímpanos, las trompas de caza, las trompas, oboes, flautas, flautines, salterios modernos, mandolinas y otros semejantes que sólo sirven para convertir la Iglesia en Teatro.”⁶⁸

Fenómenos contrastantes como estos también pueden tener un origen común en el caso de la guitarra⁶⁹: la carne simboliza la penitencia – como hemos leído – pero también es *la carne* que remite a los excesos y a la concupiscencia. Este campo de tensión es el mismo que llega hasta nuestros días .

67 Información proveniente de una charla personal con el profesor Rolf Baecker (Rolf Baecker, videoconferencia TEAMS, 11 de mayo, 2021)

68 Citado por Rifé 2010, 274.

69 (Rolf Baecker, videoconferencia TEAMS, 11 de mayo, 2021)

Quizás heredero del canto de los Salmos, el instrumento de cuerda en la liturgia debe acompañar a la voz. Sin embargo, esta simbología es muy inflexible en cuanto al instrumento concreto. Intentamos mostrar cómo, hasta el barroco, en la literatura espiritual encontramos liras, cítaras, vihuelas, etc. bajo un mismo significado. Si la guitarra luego es protagonista de esto, seguramente se deba a su popularidad – y a partir del S. XVI, es un instrumento popular -. Es posible que se utilizara incluso en contextos catequéticos. Esto no está documentado en España⁷⁰ pero sí en América gracias a las misiones jesuíticas. Los Jesuitas cultivaron el uso de diferentes instrumentos en sus reducciones, entre ellos la guitarra – inclusive es posible pensar a los jesuitas utilizando la guitarra en la evangelización a los pueblos de América del sur-.

Un ejemplo de esta popularidad lo encontramos hoy en día en la fiesta del Misteri d'Elx, un auto sacramental, es decir un drama litúrgico, donde se representan personajes bíblicos y contenidos de Fe, en este caso, el misterio de la dormición y ascunción de la Virgen María. Se trata de una fiesta muy importante, de origen medieval, que incluye cantos monódicos y polifónicos abarcando estilos desde el medioevo hasta el barroco⁷¹. La representación en sí, se realiza dentro de la Basílica de Santa María de Elche, en el mes de agosto, para la fiesta de Virgen de la Asunción. Actualmente los cantos del misterio son a cappella “con la salvedad del “Araceli” que se acompaña con guitarra y arpa” (3 de julio de 2021, misteridelx página oficial); en esta escena – que forma parte de la primera jornada denominada “La Vespra”- “un aparato aéreo, ocupado por tres adultos y dos niños figurando ángeles, desciende lentamente para recoger el alma de la Virgen [luego de su dormición], que está representada por una pequeña imagen. Con la llegada de este coro llamado Araceli al cielo concluye el primer acto de la representación” (3 de julio de 2021, misteridelx página oficial). Tal es el alcance y la popularidad de esta fiesta que en 2001 fue incluida en la primera “Proclamación de las Obras Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” por la UNESCO.

El Método para guitarra de Sor

En el Método de Sor, encontramos indicios con los que podríamos acercarnos a su concepción del instrumento y su relación con él. Además del hecho de dedicarle un capítulo a la construcción de la guitarra, donde la adapta a la evolución de su pensamiento musical; observamos también numerosas referencias de un enfoque sistemático, riguroso y racional sobre la guitarra, la enseñanza y la teoría. Olcina sostiene que el cultivo de la razón como base para la autoridad de sus

⁷⁰ Ibídem..

⁷¹ Recomendamos visitar la página oficial www.misteridelx.com para tener una idea de la magnitud y la belleza de la festividad.

postulados es signo de un pensamiento ilustrado que privilegia “el libre examen” y “la independencia de criterios”, leemos:

“En el *Método de guitarra*, en contra de una especialización profesional exclusivista, Sors elogia al aficionado, al *amateur* en música, porque como tal <ha aprendido otras cosas, ha tenido que razonar; [...] debe amar el razonamiento y preferirlo a la autoridad; debe, pues, comprenderme mejor que aquél que haya dedicado todo su tiempo al estudio de la música>”⁷²

En las conclusiones de su Método, Sor eleva esta premisa a la categoría de *máxima*; la doceava y última dice “Tener el razonamiento por todo y la rutina por nada” (Sor 2007, 149). En efecto, se invita siempre a sus lectores a reflexionar y a nunca dejarse llevar por “máximas sin examinar el fondo” (Sor 2007, 13). Encontramos una síntesis de este pensamiento en la siguiente expresión:

“La música, el razonamiento y la preferencia que doy en general a los resultados sobre la ostentación de la dificultad, son todo mi secreto”⁷³

Aquí podemos ver, sin embargo, que nuestro autor enriquece este concepto de supremacía de la razón otorgándole un ordenamiento: teniendo a la música como eje, la razón debe orientarse hacia la obtención de resultados que van más allá del virtuosismo y la dificultad. Esta sería una perspectiva que contempla la esencia de la música como un hecho profundo y, por lo tanto, de índole espiritual⁷⁴ que, ciertamente, necesita de la razón para tomar forma. En la siguiente cita vemos que esta noción más elevada del estudio de la música nace del amor por esta, y se vale del estudio de la armonía y el contrapunto para poder expresarse:

“Hay personas que no me han escuchado nunca y dicen que no es posible que toque lo que escribo; pero en el fondo, estoy lejos de ser una maravilla. Amo la música, la siento; el estudio de la armonía y el contrapunto me han familiarizado con la marcha y la naturaleza de los acordes y sus inversiones, con la manera de pasar la melodía al bajo o a alguna de las partes intermedias, de aumentar el número de las figuras a uno o dos partes, mientras que las demás conserven su marcha lenta”⁷⁵

72 Olcina, Emili 1993, 33.

73 Sor, Fernando 2007, 13.

74 Ver “Un hombre antiguo” en el punto 4.1 del Marco histórico.

75 Sor, Fernando 2007, 14.

Por todo esto, podríamos decir que existe en Sor una apuesta en favor de la guitarra como instrumento realmente armónico, esto es, como un instrumento realmente capaz de expresar lo profundo de la esencia de la música. En otras palabras, Sor está convencido que la guitarra es capaz de interpretar la armonía y el contrapunto en este sentido que decíamos anteriormente. Por eso nos dice: “He exigido al instrumento cosas de este género y he encontrado que se presta mejor a esto que a la sucesión continua de semicorcheas y fusas en escalas diatónicas y cromáticas” (Sor 2007, 14). A este conocimiento él lo denomina, usando las palabras de su maestro, el P. Viola, “la ciencia de los sonidos” (Sor 2007, 41).

Por otro lado, y quizás en contraste con esta concepción, encontramos en sus seguidillas boleras – obras publicadas durante su vida en España - una referencia a la guitarra como un instrumento “corporal” y sensual. En *Las mujeres y cuerdas*, un joven Sor utiliza la comparación entre las cuerdas de la guitarra y las mujeres. En la opinión de Olcina, Sor expresa aquí una sentimentalidad estereotipada que reduce el amor a una picardía erótica, donde “su gusto por las mujeres, como su amor por la música, podían remitirse a cuestiones de pericia musical y amatoria” (Olcina 1993, 59-60). Leemos:

“La mujeres y cuerdas
De la guitarra,
Es menester talento
Para temprarlas.
Flojas no suenan,
y suelen saltar muchas
Si las aprietan.”

Quizás ambas concepciones de la guitarra hayan convivido en nuestro compositor, o quizás esta última haya precedido a la primera por el simple hecho del paso del tiempo – Sor es un hombre maduro, al momento de redactar su Método, en 1830 -; cierto es que no necesariamente son excluyentes. Si bien no parece haber indicios que manifiesten en nuestro compositor una concepción mística sobre la guitarra, mostramos que sí hay indicios de cierta espiritualidad en su consideración del instrumento, que se cristaliza a través de la idea de este como un verdadero vehículo para la expresión de su vivencia profunda y esencial – y por lo tanto espiritual - de la música. Es posible que el campo de tensión que mencionamos anteriormente entre lo místico y lo corporal, se manifieste en nuestro compositor a través de estas connotaciones sensuales y, al mismo

tiempo, espirituales hacia la guitarra. Podríamos decir, con Olcina, que Sor, en su Método, aplica sobre el instrumento “el propio cuerpo y el intelecto” (Olcina 1993, 70).

5- ANÁLISIS “La espiritualidad de Fernando Sor”

5.1 - La figura de Sor: su educación en Montserrat

Ya hemos mencionado en la formación de Sor su paso por la escolanía de Montserrat – 1790 a 1795- y el impacto decisivo que tuvo en su desarrollo posterior. En este apartado intentaremos adentrarnos en esta etapa de su vida y conocer un poco más acerca de las características que pudo haber tenido dicha formación.

La Escolanía

Bernabé Dalmau, sacerdote de Montserrat, en su libro *Cercar Déu a Montserrat* del año 2012, se refiere a la Escolanía de la siguiente manera:

“[...] la Escolanía de Montserrat, mencionada ya en 1307 como una institución antigua en el monasterio. Ha tenido una historia gloriosa y muy pronto, en 1851, fue restaurada después de la destrucción del cenobio y la desamortización. Está compuesta por una cincuentena larga de chicos de nueve a catorce años que reciben, junto a una formación humana, intelectual y espiritual, una fuerte educación musical. La finalidad principal de la Escolanía actual, como ya lo era antaño, es la de participar con sus cantos en las celebraciones litúrgicas y en la oración de la basílica. Si bien el cuerpo docente está integrado mayoritariamente por seculares, la institución es apreciada como una actividad del monasterio, en contacto con otras escuelas benedictinas del mundo y con el afán de transmitir los valores típicamente de La Regla, no solo a los niños y al profesorado, sino también a las familias de los chicos. Dos principios pedagógicos son considerados fundamentales: “Cada edad y cada inteligencia debe tratarse de un modo apropiado” (30,I) y “La naturaleza humana se incline por sí a la compasión” hacia los niños (37, I).”⁷⁶

En este texto del Padre Dalmau, y a modo introductorio, queremos señalar tres cosas que, a nuestro juicio, son importantes para nuestro estudio: en primer lugar nos menciona una fecha histórica desde donde se tienen registros de la existencia de la Escolanía y luego menciona además la restauración en 1851. Creemos que resulta relevante saber que el monasterio, como lo conocemos hoy, no es el mismo que el que asistió Sor, ya que fue destruido durante la invasión napoleónica y la inmensa mayoría de los valiosos documentos que se atesoraban en la biblioteca fueron perdidos. Quizás este hecho haya influido de alguna manera sobre nuestro compositor.

⁷⁶ Dalmau, Bernabé 2012, 99.

En segundo lugar, el P. Dalmau nos señala la fuerte educación musical que se impartía en la Escolanía cuya finalidad principal siempre fue la participación en las celebraciones y en la oración. Finalmente nos dice que el afán de la institución es el de “transmitir los valores de la *Regla de San Benito*”, a los niños y a sus familias.

Fernando Sor en la Escolanía de Montserrat

A continuación hablaremos de la experiencia de Sor como alumno de la Escolanía haciendo referencia al artículo⁷⁸ “Sor” publicado en la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (París, 1835) por A. Ledhuy (1803-1866) y H. Bertini. Aquí se “describe en primera persona la estancia de Fernando Sor en el monasterio y los estudios que se impartían en él, como si fuese el propio Sor quien narrase los hechos”⁷⁹ (Mangado Artigas 2010, 25).

Aparentemente nuestro compositor manifestaba cualidades e inclinación hacia la música desde muy temprana edad, antes de entrar en Montserrat:

“Aproximadamente a la edad de 5 años él ya tataba piezas de la ópera italiana, e imitaba el estilo y los gestos de un cantante. Dejó voluntariamente sus estudios elementales para dedicarse exclusivamente a la música; su juguete fue un violín con el cual él ensayaba las arias que cantaba; o bien, de pie, delante del sofá donde se encontraba la guitarra de su padre, buscaba los acordes a tres partes para hacer los acompañamientos. [...] consigue tocar varios acompañamientos que su padre estaba haciendo para las arias que cantaba”⁸⁰

Ledhuy nos menciona aquí la afición de nuestro compositor por las arias de ópera italiana ya desde temprana edad y cómo utilizaba la guitarra para acompañarse. Otro episodio interesante alude a su notable capacidad de escucha y memorización:

77 San Benito de Nursia (480-547): monje cristiano considerado como el iniciador de la vida monástica en occidente. A él se le atribuye la *Regula* o *Santa Regula* – escrita entre el 530 y el 560- que rige la vida, costumbres y estilo en los monasterios llamados “beneditinos”. “Entre los siglos IV y VI en Occidente se escribieron una treintena de Reglas monásticas [...] Entre ellas destaca la obra que se autodenomina *Regula* o *Sancta Regula*, conocida también como *Regula monachorum* o *Regula monasteriorum* y que [...] ha mantenido su vigencia hasta hoy. [...] presenta en las vertientes espiritual y jurídica una manera de organizar la vida cenobítica, frente a formas decadentes del monaquismo. Los rasgos característicos son, básicamente, el margen de libertad que deja al abad, que es el guía de una previsible comunidad numerosa; comunidad que lo ha elegido, que puede acoger huéspedes y que no es necesariamente laica [...] la síntesis cenobítica, discreta, precisa y flexible que ofrece explica que desde el siglo VIII se vaya imponiendo y que en la centuria siguiente se convierta en exclusiva para los monjes del imperio carolingio.” (Dalmau 2012, 102-103).

78 El artículo se encuentra como apéndice en el ya citado libro *Ferran Sors, compositor i guitarrista* de Brian Jeffery. Aportamos nuestra propia traducción.

79 De hecho, se cree que fue el mismo Sor el que redactó el artículo completo en 1835.

80 Ledhuy y Bertini 1835, 1.

“La memoria de Ferdinand Sor no solo se compone de fragmentos de Arias, él retiene con suma facilidad los fragmentos más complicados de las composiciones. Después de haber oído una sola vez la opera de Giulio Sabino, anota un trío, toma una parte de su madre y el resto a su padre que se reserva un tercera parte, encuentra en la guitarra un acompañamiento que concuerda bastante con el de la orquesta. Este trío hizo hablar mucho de él; los profesores quieren conocerlo y lo llenan de elogios.”⁸¹

Estas aptitudes del joven Sor aparentemente lo llevan a hacerse de un cierto reconocimiento, que aún a expensas de su propio padre, le va abriendo posibilidades en el ámbito musical de la Barcelona de la época.

“El primer violín de la catedral⁸² remarca al joven Sor; y comunica a su padre el gran talento de su hijo al que predice un gran futuro, ofreciéndose a instruirlo, el padre de inicio lo rehúsa, pero a instancias de los músicos, al final consiente.”⁸³

Luego de la muerte de su padre – acaecida en 1790 y teniendo Sor 12 años de edad -, la viuda decide enviar a su hijo Fernando a Montserrat, aparentemente a instancias del monje Josep Arredondo -nuevo abad del monasterio-, quien en palabras de Ledhuy, le “ofrece a la viuda de acoger a su hijo con él hasta la edad de poder entrar en una oficina, la madre acepta con agradecimiento y acompaña a Ferdinand al colegio gratuito del monasterio, en la cual la música es la parte principal de la enseñanza.” (Ledhuy y Bertini 1835, 168).

Siguiendo con Ledhuy, a partir de aquí comienzan los relatos de Sor en primera persona. Podemos entrever que esta decisión del nuevo abad fue bienvenida por el pequeño aparentemente por el atractivo que ejercía sobre él el estudio de la música y el aprendizaje de la misma en este lugar:

“A su llegada a Montserrat, Sor testifico su deseo de ir a la iglesia, donde cantaban sus compañeros [...] Y bien dice el padre Viola, nos dirigiremos al coro, el ordena a todos los alumnos de darme un abrazo de bienvenida, que se hizo de buen agrado. El resto del día yo lo aprovecho del servicio de la iglesia en la cual había la música. Recuerdo aún con qué delicada atención uno se habitúa a recibir y

81 Ledhuy y Bertin 1835, 2.

82 Al respecto nos dice Mangado Artigas que “el maestro de música de Fernando hasta la muerte de su padre fue el primer violín de la Catedral de Barcelona, que en aquella época era el sacerdote Josep Prats [quien] era una persona conocida en los círculos musicales de la ciudad y realizaba en su casa conciertos a los que entonces se llamaban Academias de Música” (Mangado Artigas 2010, 22).

83 Ledhuy y Bertini 1835, 2.

despedir a mi madre, con el fin de ahorrarnos los dolores de la despedida, tan pronto se fue ella, sin que mi dolor fuera muy agudo.”⁸⁴

Luego se relatan escenas de la cotidianidad de Montserrat en las que se pueden observar varios aspectos interesantes en relación a nuestro compositor. En primer lugar, la aparente fascinación que ejercían las interpretaciones de los alumnos de la Escolanía y que estaban estrechamente relacionadas al culto (formaban parte del mismo).

“En el ofertorio tocábamos la introducción y allegro de una de las sinfonías de Haydn en RE, en la comunión, el andante y en el último evangelio el allegro [...] Poco después, la repetición de la orquesta comienza, los pupitres fueron ocupados y las partes fueron distribuidas. En Navidades todo es música en el monasterio de Montserrat. La solemnidad de las maitines era remarcable, cada responsorio era una hermosa composición y acompañada por la orquesta con los instrumentos adecuados. Al fin de cada nocturno se cantaban diferentes cantatas en español, puesto que el objetivo era con algunas escenas que representan los pastores que van a Belén a adorar al nacido [...] Hacíamos varias repeticiones, no solamente para asegurar la ejecución de las diferentes partes unidas, sino para empujar a los alumnos a perfeccionarlas.”⁸⁵

Aquí es interesante observar, sin embargo, que la interpretación de piezas no religiosas, como pueden ser fragmentos de una sinfonía de Haydn, también formaban parte del repertorio de la Escolanía; por lo demás, Sor se expresa con propiedad ya desde un comienzo cuando menciona los diferentes oficios y celebraciones.

Ledhuy -siempre en palabras de Sor- describe luego la impresión y el impacto que le causaron dos interpretaciones concretas. Nuestro compositor destaca la economía de los recursos compositivos utilizados como un valor a ser estudiado:

“Se empieza la repetición con un responsorio del padre Marti, cuyo estilo no había excluido nuevas melodías que te hacían estremecer. Yo no pude controlar mi emoción y lo demostré con tanto entusiasmo que el padre Viola me dijo, dejando escapar una lagrima “ el padre Marti mi sólo maestro y era aquí, en esta habitación, que me acogió entre sus escolares, como yo os acojo hoy”[...] Empezamos el Kyrie, no tardé nada en que me gustara este género de música, de la que no tenía ni idea. En Montserrat hay una colección de misas de este género que convendría a mas de un

84 Ledhuy y Bertini 1835, 2.

85 Ledhuy y Bertini 1835, 3.

compositor de nuestros días de estudiarlas, el saber hacer se muestra sin ostentación y usan sus recursos para producir unos efectos maravillosos.”⁸⁶

Aparentemente lo que cautiva a Sor es la actividad musical que se realiza en el monasterio (estrechamente ligada al culto), tanto es así que al poco tiempo de haber arribado, según Ledhuy, nuestro joven compositor comienza a destacarse. Como refiere en su primera Navidad después de un concierto donde se interpretó un responsorio del Padre Viola, en el que tuvo un rol de solista:

“Contento de cantar con acompañamiento de orquesta, me propuse como el método de teatro italiano, puesto que me proporcionaba ventajas y empecé. Parece que lo hice tan bien, puesto que el Padre Viola me llenó de elogios que parecía que no era solo para animarme [...] Algunos días después el Padre Viola no quiso dejarme en el rango de veterano que yo ocupaba después de mi llegada, ni seguir la regla de situarme en el último, puesto que yo ya estaba instruido, me situó en el centro.”⁸⁷

Luego de este episodio, el Padre le asigna la tarea de dar las lecciones de lectura y escritura a los más jóvenes, y además lo nombra primer lector para el refectorio. Incluso más tarde lo investirá con la dignidad de “censor” - el encargado de observar que la conducta de los alumnos no se desvíe de las reglas conventuales-, ampliándolo a la vigilancia de la ejecución musical en la iglesia. Podríamos decir que Sor se ha convertido en uno de los alumnos predilectos del Padre Viola.

La “ciencia de los sonidos”

Según leemos en el ya citado artículo de la *Encyclopédie Pittoresque de le Musique*, la instrucción musical de nuestro joven compositor estuvo a cargo del Padre Anselm Viola, quien la presentaba como “la ciencia de los sonidos” (Ledhuy y Bertini 1835, 172). Esta instrucción estaba basada en la *solmisación* por hexacordios⁸⁸ utilizada desde la época medieval (S. XI) y hasta

86 Ledhuy y Bertini 1835, 5.

87 Ledhuy y Bertini 1835, 5-6.

88 “Para la enseñanza de la lectura, el monje del siglo XI, Guido d’Arezzo propuso un grupo de sílabas: tu, re, mi, fa, sol, la, como medio que ayudase a los cantantes a recordar el diseño de tonos y semitonos entre los seis grados, comenzando por Sol o Do. En este esquema, de igual forma que en Do-Re-Mi-Fa-Sol-La, hay un semitono entre el tercer y cuarto grados, mientras que todos los demás intervalos son tonos enteros. Las sílabas se derivaron del texto de un himno (que data, por lo menos, del año 800) al que Guido, posiblemente, pusiera música para ilustrar este esquema: *Ut queant laxis*. [...] Estas sílabas de solmisación (llamadas así ya que proceden de sol-mi) todavía se utilizan en la enseñanza, con la excepción (aparte de los músicos franceses que aún emplean el Ut) de que preferimos Do en lugar de Ut y añadimos Si (ti en inglés) después de La. La ventaja del esquema de seis notas es que en él sólo hay un semitono, siempre entre Mi y Fa. Después de Guido, el esquema de solmisación de seis grados dio pie a un sistema de hexacordios. El hexacordo, o patrón interválico de seis notas de Ut a La, puede hallarse en diferentes lugares de la escala: a partir de Do, de Sol o

aproximadamente el S. XVIII -donde cae en desuso⁸⁹-. Sor destaca la diferencia entre este sistema y el que había aprendido con el Padre Josep Prats antes de su entrada al monasterio: “[...] los principios de la música que me había enseñado el violinista de la catedral de Barcelona, utilizaba un si y números fijos” (Ledhuy y Bertini 1835, 170). Partiendo de esta concepción, se enseñaban el contrapunto y la armonía -llegando a estudiar hasta obras de Haydn-.

Para el estudio de “las medidas” (Ledhuy y Bertini 1835, 172), se utilizaba la notación que conocemos actualmente y para la escritura del “solfeo”: el pentagrama. A lo largo de las páginas del artículo de Ledhuy, Sor describe el sistema de aprendizaje de este solfeo por hexacordios⁹⁰, al que encuentra “luminoso” y necesario para cualquier músico, que en caso de no conocerlo, termina “en la oscuridad” y repitiendo “el aburrido catecismo matinal” de las “fórmulas secas” (Ledhuy y Bertini 1835, 175).

Contrariamente a lo que podríamos imaginar en un compositor de comienzos del S. XIX que estudia la música con este método, para nuestro compositor, esta *ciencia de los sonidos* que le ofrece el Padre Viola pareciera ser la puerta de acceso a una verdadera y profunda comprensión del contrapunto y de la armonía. Leemos:

“El padre Viola no los consideraba de la misma manera que a día de hoy [refiriéndose a los acordes de séptima], mas alguna obscuridad que pueda parecer su método a los que no son notistas, es luminosa para todos los músicos. Puesto que todos estos diferentes acordes hablan al oído e indican

bien (tras bemolizar el Si) de Fa. En el I hexacordo formado sobre el Sol se utilizaba el Si natural, para lo cual se empleaba el signo de <b cuadrada> (b quadrum); en el hexacordo formado sobre el Fa, se utilizaba el Si bemol, cuyo signo era <b redonda> (b rotundum). [...] Según su forma cuadrada o redondeada, el Si se llamaba <duro> o <blando>, los hexacordos formados sobre el Sol y el Fa recibían el nombre de <duro> (durum) y <blando> (molle) respectivamente; el hexacordo formado sobre el Do se denomina <natural>. El espacio musical completo dentro del cual trabajaron los compositores medievales y del que se ocuparon los teóricos de la misma época se extendía desde el Sol (que se escribía como la letra griega Γ y se denominaba gamma) hasta el Mi; dentro de esta extensión, a cada nota se la denominaba no sólo por su letra, sino también según la posición que ocupaba dentro del o de los hexacordos a los que perteneciera. Así, la gamma, que era la primera nota de su hexacordo, se la denominaba gamma ut (de donde surge la palabra inglesa gamut, gamma, escala); el Mi, en cuanto nota superior de su hexacordo, era el La. El Do central, que pertenecía a tres hexacordos diferentes, era c Sol Fa Ut. Los teóricos conservaron tanto los nombres griegos como los medievales de las notas hasta bien entrado el siglo XVI, aunque sólo los nombres medievales se emplearon en la práctica.

Para aprender cualquier melodía que excediese de una extensión de seis notas era necesario cambiar de un hexacordo a otro. Esto se efectuaba por medio de un proceso llamado mutación, en el que una nota comenzaba como si estuviese en un hexacordo y terminaba como si estuviese en otro, del mismo modo en que se usa un acorde modulante en la armonía moderna.” (Grout y Palisca 2003, 89-91).

89 En la Escolanía se sigue utilizando hoy en día.

90 Recomendamos la lectura completa de este citado artículo, disponible en el idioma original en el también ya citado libro de Brian Jeffery Ferran Sors, *compositor i guitarrista*, para una correcta comprensión del sistema de enseñanza de la música utilizado en Montserrat.

por consecuencia, su origen, su empleo y su resolución, sin estar obligado a enseñarlo con fórmulas secas”⁹¹

Más adelante, refiriéndose a sus lecciones de órgano, nos dice:

“Nos dieron como objeto de estudio secciones de la *gamma* considerada bajo todas sus caras. Con ejercicios me hicieron conocer las riquezas encerradas en la vieja nomenclatura y el sistema de mutaciones.”⁹²

Sor también nos transmite algunas frases del P. Viola durante sus primeras lecciones de solfeo que, según creemos, nos ayudan a entender el enfoque y el tenor de las enseñanzas del maestro. Leemos:

“Hay gente que se cree músico cuando ellos deben en una audición tocar una tecla del teclado, ellos se engañan, su forma de designar los sonidos destruye toda idea musical, porque lo aplican solo al mecanismo del instrumento. En el buen solfeo no hay sonidos absolutos, sólo hay relativos, y los sonidos no indican qué tecla pulsar, pero sí las verdaderas entonaciones de la *gamma* de modo.”⁹³

La solmisación, según este texto, enseña que los sonidos deben estar siempre en función de las ideas musicales independientemente del instrumento y de la técnica instrumental con la que se exprese. Viola entiende que un sistema de denominaciones “absolutas” no permite una comprensión honda del hecho musical. Más adelante, siguiendo el relato de Sor, y ya entrando en el estudio del contrapunto, nos dice:

“Veréis, dijo el padre Viola, que el solfeo os ha inculcado los preceptos de la armonía [...] Empezáis a escribir con un idioma, hay que ir de lo conocido a lo desconocido.”⁹⁴

Junto con todo esta *instrucción musical* y vocal – ya citamos como Sor participaba además como solista en la Escolanía- también recibió instrucción instrumental en órgano, violín y clave. En sus propias palabras:

“La música escrita sólo se entregaba a los alumnos cuando se consideraba que estaban suficientemente instruidos en el conocimiento de la entonación y el intervalo. Envuelto en estos

91 Ledhuy y Bertini 1835, 9.

92 *Ibidem*.

93 Ledhuy y Bertini 1835, 8.

94 *Ibidem*.

buenos ejemplos, yo no tardé en progresar y aprendí mejor a escribir lo que yo cantaba y a cantar lo que estaba escrito. Todos los instrumentos estaban a mi disposición, pero el estudio del órgano era de rigor, aunque me dejan ensayar mis ideas en el clavicordio o con el violín.”⁹⁵

Con respecto a la guitarra, Ledhuy nos dice que no la tuvo durante todo su tiempo en Montserrat – el joven llegó a expresarle al P. Viola su pesar por habérsela olvidado⁹⁶-. Sin embargo, esta afirmación es cuestionada por Baltasar Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos* – entrada Sor de 1868- donde nos dice:

“Estando ya en dicho colegio, hacía con la guitarra cosas tan prodigiosas, que admiraban a su condiscípulos y a cuantos le oían, lo cual nos ha referido a nosotros varias veces el presbítero Martí, que le tuvo de condiscípulo en Montserrat.”⁹⁷

La estancia de nuestro compositor en Montserrat culmina cuando en 1795, su madre lo retira habiéndole conseguido un puesto para comenzar su carrera militar –que años más tarde abandonaría para dedicarse de lleno a la música -.

Algunos alcances de su formación

Luego del regreso de Sor a Barcelona, Brian Jeffery sitúa el estreno de su primera ópera *Telemaco*, el 25 de agosto de 1797, es decir, a sólo dos años de su salida del monasterio. Quizás esto nos ayude a tener una idea de los primeros alcances de la formación recibida en la Escolanía, que le dio las herramientas para realizar tal labor de manera exitosa (fue representada durante todo ese año). Mangado Artigas nos dice que “La ópera de Sor fue un auténtico éxito, siendo representada 17 veces (16 en la temporada 1797-1798, y una sola vez la temporada siguiente) y no 15 como normalmente se menciona hasta ahora en diferentes medios.” (Mangado Artigas 2004,11).

También durante esta época, siguiendo con Ledhuy, nuestro compositor tomó contacto con la música italiana de la mano de “un excelente grupo italiano [con lo que] Comprendió el mérito de ciertos efectos de la instrumentación” (Ledhuy y Bertini 1835, 177). Jeffery menciona también que

95 Ledhuy y Bertini 1835, 7.

96 Aquí queremos mencionar una anécdota muy interesante. Durante la época de vacaciones, Sor describe su pesar por haber olvidado su guitarra: “Saliendo del monasterio pasamos cerca del alojamiento que yo había ocupado con mi madre y me recordé de mi guitarra que me había olvidado. Expresé mi pesar, que no afectó al padre Viola, pues me habló de este instrumento con una mediocre estima” (Ledhuy y Bertini 1835, 7). Podríamos suponer que la guitarra no era considerada en la Escolanía.

97 Citado por Jeffery, Brian 1982, 14.

aquí retoma la guitarra con seriedad haciendo adaptaciones de piezas de Moretti, lo que le proporcionó – en palabras de Ledhuy - “un nuevo camino, y con algo de trabajo y con la aplicación de sus conocimientos en armonía, consiguió escribir y ejecutar la música en varias partes. Los guitarristas le solicitaron sus composiciones, en las que cambiaron los valores de las notas para escribir, según decían, en el verdadero género de la guitarra” (Ledhuy y Bertini 1835, 177).

En todos sus viajes⁹⁸, dice Ledhuy, “su reputación de guitarrista le había precedido, y por todas partes recibió una acogida halagadora” (Ledhuy y Bertini 1835, 177). Sabemos también por Ledhuy que a instancias del duque de Medinaceli y luego de la muerte de la duquesa de Alba (quien fue su protectora en Madrid), Sor retorna a Catalunya y compone durante esta época “dos sinfonías, tres cuartetos, una Salve, cinco o seis rosarios y muchas arias españolas” (Ledhuy y Bertini 1835, 178) , estas últimas con una marcada influencia de la música italiana. Luego de esto obtiene un permiso del duque para volver a Madrid donde continúa su actividad compositiva con el melodrama *Elvira la portuguesa*, un motete a cuatro voces con orquesta para la iglesia de La Merced y numerosos boleros.

Tras haber prestado juramento a José Bonaparte, según Ledhuy, “ Sor siguió el ejemplo de tantos otros; porque creyó que el poder de José estaba establecido” (Ledhuy y Bertini 1835, 178), debió luego abandonar España e instalarse en París, donde fue “acogido con afán”. Luego de haberlo escuchado, destacan la facilidad con la que podía plasmar sus conocimientos armónicos en la guitarra.

Después de la llegada de los aliados a Francia, nuestro compositor viaja a Londres. Ludhuy cita una anécdota luego de una velada con el duque de Sussex donde dice “Si la forma de tocar Sor la guitarra anuncia un gran compositor, su manera de imitar a Crescentini anuncia un gran maestro del canto” (Ledhuy y Bertini 1835, 178). Así es que Sor comienza a dar lecciones de canto y hasta llega a escribir un método. Durante esta época también compone una gran cantidad de piezas para diversas formaciones y estilos (ballets, sonatas para piano, arietas italianas) y los doce primeros estudios de guitarra.

98 Sor desarrolla una extensa carrera que lo llevará a París (1813-1815), Londres (1815-1823), Alemania y Europa del este (1823-1826/7) y nuevamente a París (1826/7-1839).

Siempre con la guitarra como una puerta de entrada a las sociedades distinguidas, Sor parte a Rusia donde también continúa su tarea pedagógica y compositiva – escribió, entre otras piezas, una marcha fúnebre que fue escogida por el emperador Nicolás-.

Al regresar a Francia, Ledhuy cita una anécdota donde, pensando en escribir una ópera bufa, los que explotaban el teatro le dijeron: “Usted esta habituado a las formas severas de Rusia y Alemania, y con un gran conocimiento de la armonía, se inclinará por el *estilo erudito*: es necesario ser gracioso ante todo” (Ledhuy y Bertini 1835, 179).

Concluimos citando las últimas palabras de Ledhuy, con las que cierra su artículo, que creemos muy oportunas para dimensionar el aporte Fernando Sor a la guitarra:

“Así, con una reputación consumada de músico que había ejercido en casi todos los géneros, Sor sufrió dificultades insuperables para que le aceptarán una ópera en la escena francesa; y, sin embargo, cuando uno de nuestros poetas líricos buscara un digno intérprete entre las celebridades musicales de la época, Sor podrá ofrecer el apoyo de un talento original, que nunca perdió oportunidades de ser mejor apreciado. Si nosotros dejamos de considerar a Sor desde un punto de vista tan elevado, debemos apresurarnos a decir que es el que ha hecho salir a la guitarra de las huellas (roderas) donde la había sumergido el género de música adoptado antes de él. Sor es el único que ha creado un lenguaje para expresar las ideas musicales, las más eruditas y las más graciosas sobre este instrumento. Y todo guitarrista que desee componer deberá seguir la ruta que él ha trazado, bajo pena de hacerlo mal si no es así. Sus estudios sobrevivirán como los de Cramer. [...] El catálogo de obras de Sor es muy numeroso, sobre todo para guitarra y canto; y el talento de este artista se demuestra en todas con una gran superioridad. Su método de guitarra es un tratado concienzudo que se asienta en principios incontestables; es una guía sobre todo para profesores y alumnos que quieren sacar provecho de una gran parte de recursos del instrumento.”⁹⁹

5.2 - La música religiosa de Fernando Sor y sus piezas para guitarra.

A continuación comenzaremos un abordaje de la música sacra de Sor en paralelo con su música para guitarra. De acuerdo a la posible datación de estas piezas vocales religiosas, consultaremos el catálogo de obras guitarrísticas que sean contemporáneas para establecer el punto de partida de nuestro análisis semiótico. Con esta metodología trataremos de observar si hay elementos que nos permitan establecer paralelismos entre su música para guitarra y su música sacra.

99 Ledhuy y Bertini 1835, 13-14.

En primer lugar tenemos el motete *Ave Maris Stella*¹⁰⁰, que sabemos que no fue compuesto por Sor, pero que, en palabras de Rifé, “el compositor le tenía un afecto especial y muy posiblemente le sirvió de modelo compositivo” (Rifé 2010, 264) durante sus años en Montserrat de 1790 a 1795. Luego tenemos el *Vexilla Regis (O Crux ave spes unica)* que, como mencionamos anteriormente, fue enviado a la Santa Sede en 1825, sin embargo la datación de este motete es anterior a esta fecha. Como indica Jeffery en el apartado “MÚSICA SAGRADA VOCAL” su “Catálogo de las obras de Sor”:

“Probablement és el mateix que *un motet à quatre voix, avec orchestre*, compost, segons *l’Encyclopédie* de Ledhuy, per Sors a Madrid, c. 1804, per a l’església de La Merced, encara que Ledhuy no dóna les parts de l’orquestra.”¹⁰¹

Podríamos tomar entonces como fecha de composición de este motete la de 1804 que propone Jeffery – el autor considera que es el mismo que Sor compone en Madrid para la iglesia de La Merced-. Sin embargo, Pompeyo Pérez Díaz en su artículo “Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor”, sostiene que esta fecha coincidiría con la del envío de la pieza al Vaticano y que no se trata de la misma pieza, sino de dos motetes distintos:

“Estimamos que *O Crux* es precisamente el motete que Sor utilizó en esta ocasión tanto por su título como por el estilo en que está escrito, considerando la utilización de cromatismos y el tratamiento que hace de las disonancias, y que nos parece más propio del Sor de 1825 que del de 1804. En su libro, Jeffery contempla de pasada esta posibilidad concluyendo que de cualquier manera debe tratarse de la misma obra en todos los casos, mostrando un incomprensible empeño en no aceptar que Sor pudiera escribir partituras religiosas diferentes.”¹⁰²

Sabemos por una carta que Sor escribiera al rey Fernando VII en 1828, luego de su estancia en Rusia, – donde le pide permiso para volver a España y acabar con su exilio- que, aparentemente, recibió esta condecoración vaticana¹⁰³:

100 Ver el punto 2.2 de nuestro ESTADO DE LA CUESTIÓN.

101 Jeffery, Brian 1982, 265.

102 Pérez Díaz, Pompeyo. 1997. “Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor”. *Revista de Musicología* (IV congreso), volumen 20, N°1, Madrid: Sociedad española de musicología (SEDEM).

103 Hecho que confirma Mangado Artigas y se trata de la orden de la Espuela de Oro, que fue concedida a figuras de la talla de W.A. Mozart. En palabras del autor: “...el Vaticano concedió la condecoración de la orden de la Espuela de Oro, a Fernando Sor. Esta Orden, de origen incierto, era una de las más importantes condecoraciones pontificias con las que se honraba a personalidades que se distinguieran especialmente a favor del catolicismo y daba derecho al título de Caballero” (Mangado Artigas, Josep M. 2018, 202).

“Señor, La aceptación de mis producciones han merecido y el modo lisonjero con que los Soberanos de los países en donde he estado han honrado mi débil talento me han hecho siempre echar de menos el honor de obtener la misma aceptación de la nación a que pertenezco, y la que debo los primeros elementos de la Ciencia Harmónica. El Jefe Supremo de la Iglesia Cathólica, a cuyos pies fue presentado un Himno de mi composición a la Santa Cruz, acaba de condecorarme con la de su Orden, y lo que más me lisonjea en este acto es la idea de honrar en cuanto depende de mí el nombre Español[...]”¹⁰⁴

Lamentablemente a Sor no se le concede el retorno a su país, motivo por el cual residirá en París hasta su muerte en 1839. Tomaremos entonces como fechas posibles para la composición de este motete la de 1804 y la de 1825.

Luego está el *Motete del Himno Exultet Coelum laudibus* que en su portada tiene la siguiente información: “El autor a su amigo / Valdemososa / Inno Breve / per la festa de’ Santi Apotoli / á quatro voci ripieni / Composto / dal Cavaliere Ferdinando Sor” (Rifé 2010, 267). Con respecto a este texto de la portada, Rifé conjetura que:

“...la denominación de *Cavaliere* a Fernando Sor, hace suponer que había recibido la condecoración papal del Toisón de Oro. También nos hace conjeturar que si la condecoración la recibió en 1825, que tal como hemos comentado sería por el motete *Vexilla Regis* (O Crux ave spes unica), el motete *Exultet Coelum laudibus* debería haber estado compuesto en el mismo año o en fecha posterior”¹⁰⁵

Aquí, siguiendo a Rifé, situaremos la composición de este motete en la misma fecha que el *Vexilla Regis*.

Finalmente el *Motete del Himno O Salutaris hostia*, cuyo manuscrito se conserva en la catedral de Málaga y su datación es cercana al período de estancia de nuestro compositor en esa ciudad – de 1804 a 1808-. Rifé señala que “Fruto de su estancia fue el motete que nos ocupa” (Rifé 2010, 270).

Según podemos leer en el catálogo realizado por Jeffery, la mayor parte de sus composiciones religiosas se concentran en los primeros años de su carrera musical. Podemos leer en

104 Fragmento de la carta citada por Jeffery, Brian 1982, 157.

105 Rifé, Jordi 2010, 267-268.

el ya citado artículo de Ledhuy que compuso cuatro o cinco Rosarios y una Salve durante su estancia en Barcelona – 1802 a 1804-. De estos no se conservan partituras.

Existe una pieza que es “una obra religiosa olvidada de Sor” (Pérez Díaz 1997, 6), se trata de unas *Lamentaciones*. En la portada del manuscrito se puede leer *Het, De lamentatione Jeremiae Prophetae/Lamentación 1.º del jueves a 4 y a 8 con violines, trompas y Acompañamiento* con la firma autografiada de Sor y debajo el año 800 (que se lee con dificultad). Esta partitura fue encontrada en el Archivo de la catedral de Málaga junto con el ya mencionado himno *O Salutaris Hostia*, y dado que esta fecha no coincide con la estadía del compositor en Málaga, Pérez Díaz propone la hipótesis de que “[...] Sor escribió la obra en Madrid en 1800 y conservó la partitura entre sus papeles, y en alguna de sus dos estancias en Málaga la ofreció a la catedral debido a su amistad con el organista de la misma Joaquín Mugía” (Pérez Díaz 1997, 7).

Recientemente se ha encontrado un nuevo motete a cuatro voces con acompañamiento de órgano en el archivo de la Abadía del Sacromonte de Granada. La responsable del hallazgo es la investigadora María Julieta Vega García-Ferrer en el trabajo publicado en 2012 como *Música inédita en la Abadía del Sacromonte de Granada*¹⁰⁶. La obra se presenta bajo el título de *Alabado* y - en el manuscrito - se ha consignado a su compositor como “Teniente de Infantería ligera Dn. Fernando Sor”. Al respecto, conjetura Briso de Montiano en su artículo de 2014 “Una nueva obra religiosa de Fernando Sor en la Abadía del Sacromonte de Granada”¹⁰⁷, que seguramente la fecha de composición de esta obra haya sido durante la época de Sor como militar en España. Más concretamente el autor da tres posibilidades de datación: en 1795, inmediatamente a su salida de Montserrat; en 1800, siendo alumno de la Academia de matemáticas de Barcelona; o entre 1803 y 1804, durante su estancia en Málaga. De esta obra aún no hay partituras disponibles.

De acuerdo a la información precedente y, tomando como válidas las fechas propuestas por los autores que hemos mencionado, podríamos concluir que la mayoría de las composiciones religiosas que se conocen de Sor están comprendidas desde sus estudios en Montserrat – de 1790 a 1795 – hasta, aproximadamente, el final de su estancia en Málaga en 1808-9. Las únicas excepciones que conocemos son: una Misa, mencionada por Jeffery, compuesta con motivo de la

¹⁰⁶ Vega García-Ferrer, María Julieta. 2012. Entrada “1957 SOR [MONTADAS], Fernando” en *Autores de Música inédita en la Abadía del Sacromonte de Granada*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/visualizador.html?publicacion=/publicaciones/2012/musica-inedita-abadia-sacromonte-granada.html&p=34>

¹⁰⁷ Briso de Montiano, Luis. 2014. “Una nueva obra religiosa de Fernando Sor en la Abadía del Sacromonte de Granada”. Última actualización 24 de junio de 2014. <https://fernandosor.es/una-nueva-obra-religiosa-de-fernando-sor-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada/#fn-2790-1>

muerte de su hija en 1837 - volveremos sobre esto más adelante – y la citada propuesta de Pérez Díaz para el motete O Crux cuya fecha de composición sería en 1825.

En todos los casos, estos motetes dan cuenta de la sólida formación de Sor en materia de contrapunto y polifonía. Particularmente en *Vexilla Regis* podemos observar su dominio del *stile antico*, según Rifé, “este himno presenta un estilo próximo al del P. Narcís de Casanoves en sus responsorios de Semana Santa” (Rifé 2010, 274) mientras que el *O Salutaris hostia* “representa un claro exponente de las innovaciones propias del estilo teatral, en cuanto a estructura, textura y utilización de los recursos vocales e instrumentales [...] se aproxima al estilo utilizado por el P. Anselm Viola, su maestro, en la *Missa Alma Redemptoris Mater*” (ibidem).

Podríamos concluir junto con Pérez Díaz que “[...] Sor escribió su música religiosa básicamente en su primera juventud y antes de exiliarse de España, siendo las dos creaciones posteriores fruto de situaciones muy concretas, como la solicitud de una condecoración vaticana o la muerte de su hija. En el caso del *Ave Maris Stella*, publicada en 1835, no existen datos acerca de la fecha de su escritura, pero en cualquier caso parece que se trata de un intento de recrear la música de su adolescencia en Montserrat.” (Pérez Díaz 1997, 8). Por lo tanto, para acercarnos al corpus de obra para guitarra de esta época que mencionamos - previa a su exilio-, podemos recurrir a lo que Jeffery llama en su catálogo como “El período español” (Jeffery 1982, 46) y consta de las siguientes piezas:

Minuet [una versió de l'op. 1, núm 5]

Minuet i Allegro [=op. 23, núms. 4 i 12]

Quatre minuets [el segon = op. 1, núm 6]

Air Varié [op. 3 i 12 són versions tardanes d'aquesta obra]

Sonata prima [= *Grand Solo* op. 14]

Sonata Seconda [= Sonata, op. 15]

Thema varié [op. 20 té mateix tema]

Fantasia [més tard anomenada op. 4]

Six Petites Pièces [més tard anomenat op. 5]

Fantaisie [més tard anomenada op. 7]

Sonata, op. 22

Minuet, op. 11 núm 3; i possiblement la resta de l'op. 11.

Possiblement *Folies d'Espagne*¹⁰⁸

108 Jeffery, Brian 1982, 44.

De todas estas piezas, Jeffery señala que sin dudas las más importantes son las sonatas: *Gand Solo* op.14, *Sonata Segonda* op. 15 y *Sonata* op. 22. Comenzaremos nuestro estudio con estas piezas para guitarra. Incluiremos también aquí la primera de sus dos series de doce estudios op. 6 compuestos ca. 1815 durante su estancia en Londres. En estos Sor recorre los recursos técnicos y expresivos que – hasta ese momento- considera necesarios para abordar la interpretación de la guitarra.

En relación a la *Missa* que mencionamos anteriormente, se trata de una obra quasi póstuma. Fue compuesta en París en 1837 con motivo de los funerales de Carolina, la hija de nuestro compositor, dos años más tarde será la muerte del mismo Sor motivo de un cáncer. Haciendo centro en este trágico suceso, también creemos relevante incluir en nuestro análisis otras piezas de este último período compositivo - según Jeffery va de 1826/7 hasta su muerte en 1839 -. Así, entraremos en dos de sus Fantasías: la Fantasía Nro10, op. 52 “*Villageoise*” y la Fantasía Nro13 op. 59 “*Elegíaca*”, *pour Guitare seule à la mort de Madame Beslay*, siendo esta última la más cercana la *Missa*. También de este período parisino, analizaremos su serie de 24 estudios op. 31 compuestos en 1828.

5.3 - La religiosidad de Fernando Sor

Llegados a este punto de nuestro análisis, y antes de entrar en las partituras, queremos hacer mención a algunos hechos de la vida de Sor que creemos que son significativos para un estudio sobre la espiritualidad en su obra. Con ellos trataremos de indagar en su religiosidad, más concretamente, y tratándose de un hombre que vivió los profundos cambios políticos, sociales y culturales de la Europa de finales del S. XVIII, estudiaremos su situación ante la religión cristiana.

En primer lugar, por supuesto, su educación en Montserrat.¹⁰⁹ Ya hemos tratado en el punto 5.1 lo referente a la importancia de su formación y a los alcances de la misma. Al respecto, Olcina nos dice que, para Sor, el recuerdo de esta época resulta grato a tal punto que es evocado con suma nostalgia por el compositor en los últimos años de su vida:

“Su paso por Montserrat le dejó un recuerdo de tanta carga emotiva que cuarenta años más tarde dedicó a esos cinco años de su adolescencia las dos terceras partes del texto de su artículo biográfico

¹⁰⁹ Recordamos que en los primeros años -hasta la muerte de su padre - el profesor de música de Sor fue el primer violinista de la catedral de Barcelona, Josep Prats (ver punto 5.1). Su educación formal comienza, por lo tanto, en Montserrat.

en la *Encyclopédie* de Ledhuy. La nostalgia de la tierra natal se polariza, pues, en Sors, en Barcelona y Montserrat: la ciudad capital y el templo central de la tierra en que se hablaba el idioma catalán que él cuidaba de conservar en uso en el exilio.”¹¹⁰

Olcina se refiere, naturalmente, al exilio al que tuvo que someterse Sor en 1813 luego de la expulsión de los franceses, y del cual su condición de afrancesado le impidió retornar - Sor va a morir en París en 1839 luego de un largo padecimiento por cáncer de lengua -. En el ya citado artículo de Ledhuy, nuestro compositor expresa su admiración al escuchar las composiciones de los maestros de la Escolanía, en particular las del P. Juan Cererols (1618-1680)¹¹¹. Leemos:

“En la audición del primer verso del salmo *Cum invocarem*, me quedé asombrado, esta sublime composición era del padre Cererols, el cantor solo canto la primer estrofa de este verso, el órgano dio un sólo acorde perfecto, los bajos del coro siguen con entonaciones más largas, en pleno canto entraña un canon con todas las voces; los bajos (los últimos) introducen una frase de reposo en la mitad del verso; en la otra mitad, los contraltos continúan a pleno canto, sobre el cual se establece un juego entre las otras tres partes del primer coro, y las tres partes del segundo coro expresan con un efecto graduado el pasaje “*in tribulatione*”; el resto es cantado por los demás y los acordes adheridos apoyan la armonía.[...] Saliendo de la Iglesia, no dejé de pensar en la grandiosidad de esta música religiosa. Yo cogí una guitarra y cantando gregoriano con mi voz, busqué débilmente la forma de el contrapunto de Cererols...no lo conseguí”¹¹²

Vemos aquí que Sor recuerda con mucha precisión los detalles de esta composición religiosa de Cererols a la que encuentra “grandiosa”. La impresión es tal que intenta luego emularla en su guitarra sin éxito. Más adelante , y con respecto a una Misa del mismo compositor, Sor toma nota de la importancia del texto dentro del canto y el impacto de este:

“Si se entiende et incarnatus est du Credo (primer modo gregoriano) uno se apodera del respeto y se entiende la admiración que causa la composición del padre Cererols”¹¹³

A continuación describe también, y con gran detalle, la iglesia; en este caso nuestro compositor manifiesta una sensibilidad que parece percibir la consonancia entre la armonía de su construcción y su “propósito” (el culto, claro está), leemos:

110 Colina, Emili 1993, 26-27.

111 Ya hemos visto también en el punto 5.1 , la profunda admiración de Sor por el P. Viola y también menciona los responsorios del P. Martí y las “hermosas composiciones” que son los maitines en época de Navidad.

112 Ledhuy y Bertini 1835, 2-3.

113 Ledhuy y Bertini 1835, 5.

“La iglesia a vista general me causó gran admiración, el pavimento de mosaico, los muros sin ornamentos ni cuadros que rompan la armonía ni las proporciones del edificio; su fondo blanco, que parece bordado de oro con matices mates y brillantes, relevado por algunos contornos negros; todo junto, que recuerda el destino del edificio, produce un efecto que yo no olvidaré jamás”¹¹⁴

Podemos ver que Sor tiene una sensibilidad natural para con esta música religiosa a la que califica de “grandiosa”, “hermosa”, etc.; también se puede observar una sensibilidad y una comprensión de lo sagrado tanto en los textos como en los signos que rodean el ámbito religioso en el que se ve inmerso. Recordamos aquí las palabras de Rifé cuando dice, con respecto a los motetes, que son una “clara muestra del legado montserratino” (Rifé 2010, 263), creemos que ese legado estaba vivo en nuestro compositor y, como ya tratamos en el punto 2.2 con respecto a la relación texto-música en estos motetes, nuestro compositor tenía los elementos para saber lo que hacía a la hora de poner música a un texto sagrado.

En este sentido, otro hecho relevante es la ya mencionada condecoración papal del Toisón de Oro que recibe aproximadamente en 1825 por su *O Crux* que, según nos dice Perez Díaz, “en un principio dicha condecoración fue denegada por dictamen de un funcionario del Vaticano, padre Giuseppe Bainsi, fanático de la música de Palestrina y que consideraba todos los estilos posteriores como desviaciones artísticas. Así, se decretó que Sor no merecía la condecoración por la modernidad de su música aunque sí por su moralidad, si bien parece que posteriormente sí le fue concedida.” (Perez Diaz 1997, 3). Olcina confirma esta condecoración, nos dice: “Por dictamen de un funcionario del Vaticano, el padre Giuseppe Bainsi, fanático de la música de Palestrina hasta el punto de cerrarse a las innovaciones musicales no ya de sus tiempos, sino de los siglos posteriores a Palestrina, la condecoración, inicialmente, fue denegada a Sors por su música, mientras que se le consideraba merecedor de ella por su moralidad” (Olcina 1993, 24). Finalmente, Mangado Artigas nos aporta documentación más concluyente sobre este asunto a través de cuatro cartas que obran en el Archivo Secreto Vaticano. Podemos leer en la tercera de ellas, el juicio del padre Bainsi con respecto al *O Crux*:

“Yo digo ingenuamente que la música del Cav. Sor se aleja a menudo demasiado de las leyes armónicas vigentes en Italia ; y si los oídos de todos los hombres que distinguen , más o menos las impresiones dulces de la armonía del choque de los ruidos, yo dudo, de que no va a encontrar quien haga aplauso al O crux. Me jacto, que las prerrogativas de nacimiento y moralidad le hacen digno de

114 Idídem.

ser condecorado por el Santo Padre, cuánto a la prueba de su conocimiento musical, él no merece la mención [...]”¹¹⁵

El autor nos muestra que, aparentemente, la condecoración le fue otorgada a Sor más por sus contactos políticos que por su talento, ya que el pedido fue hecho a través de sus influencias en la corte durante su estancia en Rusia – la primera carta, donde se efectúa dicho pedido, está firmada por el Príncipe Nikita Volkonsky (1781-1844) y avalado por Muravyov-Apóstol y Stroganov, antiguos embajadores rusos en España, “lo que nos hace suponer que los conoció en Madrid” (Mangado Artigas 2018, 196) -.

Volviendo a donde nos encontrábamos, luego de su salida de Montserrat, y durante el tiempo que permaneció en España, Mangado Artigas nos dice que, aparentemente, la vinculación de Sor a los ámbitos eclesiásticos no se redujo a su formación en el monasterio. De hecho, nos transcribe una noticia del ya citado dietario de Amat donde dice:

“Día 27 de agosto: Fernando Sor es un personaje bien conocido en Barcelona por sus travesuras en su forma de vivir, y también en la guitarra, en sus punteados y arpegios de suma habilidad, y en cantar boleros, en tocar bien el clave y en la composición de obras de música y de la del Telémaco. Ahora por divina inspiración aparta de sí todo lo que le había divertido demasiado y lo mucho que había corrido el mundo, para vestir el hábito y la casulla de monje benedictino en Montserrat...”¹¹⁶

Mangado Artigas nos recuerda que debemos de tomar esta nota con reservas porquesabemos que el autor apuntaba noticias reales y rumores (es decir, lo que le entretenía). Sin embargo, cuando los rumores no eran ciertos él los corregía (como en una ocasión que publicó la muerte temprana de Sor y luego desmintió tal información¹¹⁷). Sea como fuere, las publicaciones de partituras de Sor en La Gazeta de Barcelona comienzan un año después de esta supuesta “toma de hábitos”, leemos: “al año siguiente del supuesto deseo de Sor de tomar lo hábitos – es decir 1806- aparecen en La Gazeta de Barcelona los primeros anuncios de sus obras para guitarra” (Mangado Artigas 2010, 43).

¹¹⁵ Giuseppe Baini, citado por Mangado Artigas, Josep M. 2018, 199.

¹¹⁶ Mangado Artigas, Josep M. 2010, 42-43.

¹¹⁷ Día 6 de setiembre de 1803. Según noticias de Madrid, a muerto en los floridos años de su juventud, esta de lo más gastada, el músico nato Fernando Sor, que, así como se puede decir que ha vivido siempre al límite, también se ha ido a la eternidad rápidamente, por no ir él arreglado como un reloj y que, al desarreglarse el reloj de carne, o se acaba el espíritu, que es lo mismo que la respiración, que ningún médico puede hacerla funcionar, como sí los relojes de péndulo; o, a no acabar su espíritu, cuesta mucho de volverlo a arreglar. Y como dicho Fernando Sor está muerto ya, no puede hacer correr mas la vivacidad y la destreza de sus dedos en su guitarra, que la punteaba al derecho y al revés, con gran elegancia, cantando boleros, y sobre las teclas de órganos y claves, puesto que todo a acabado y sus pretensiones con el señor Príncipe de la Paz u otros señores muy principales de la corte. Dios le haya salvado su alma. Amen.” “Día 18 de octubre de 1803. Fueron noticias erróneas la muerte tiempo atrás en Madrid del famoso músico currutaco, guitarrista y de clave, Fernando Sor, sino que vive en Málaga, con no se que empleo allí.” (Mangado Artigas 2004, 18)

Otra noticia que nos refiere Amat, esta vez relacionada a la divulgación de las obras de Sor, se trata de una de sus canciones patrióticas, *Vivir en cadenas*; que llegó a ser muy popular alrededor del año 1810, al punto de ser cantada por los escolans en Montserrat:

“Cantábamos aquellas coplas patrióticas de Fernando Sor, que los escolanos de Montserrat cantaron una mañana en la Escolanía, en la celda de su maestro el padre Martín Suñer, con sus instrumentos – contrabajo, violines y trompas – las cuales acababan con “Vivir en cadenas, qué triste vivir. Morir por la patria, qué dulce morir etc.” [Entrada del día 22 de mayo de 1810]¹¹⁸.

Dentro de sus canciones patrióticas, hay una que creemos relevante mencionar, se trata de *Adónde vas Fernando incauto*, una pieza que Sor compone luego de su paso al bando francés en donde describe los hechos políticos que ocurrieron hasta el final de 1811¹¹⁹. En palabras de Jeffery, “este es el canto más personal de Sors; no solamente es el único del cual sabemos que escribió la letra, sino que, además, explica su posición política, sus razones para aceptar el dominio francés en España” (Jeffery 1982, 33). Olcina nos dice también que “en esa canción, Sor se expresa como “afrancesado” que conserva intacta su adscripción a la causa patriótica independentista española” (Olcina 2010, 75), pero se rinde “en vista de que España, vencida en los campos de batalla y desgarrada por disensiones internas, no ha mostrado las energías suficientes para constituirse en la nación autoforjada en la que, pese a su cambio de bando, Sors sigue soñando” (Olcina 1993, 39-40). Aquí la última estrofa número 12:

“Oh, Dios inmenso, que leyendo
en el humano corazón
ves cuales son mis sentimientos
y mis deseos cuáles son,
une los votos españoles,
cese la fiera disensión;
vivamos todos como hermanos,
que así prospera una nación”¹²⁰

En esta última estrofa de este largo himno, vemos que Sor hace una invocación a Dios para la unión de su nación. Quizás esta invocación esté relacionada a la “divisa unificadora” del fervor patriótico “rey, patria y religión” compartida por los patriotas españoles (Olcina 2010, 77); sin

118 Mangado Artigas, Josep M. 2010, 44.

119 Hemos hecho una breve mención al contexto político en el punto 4.1 del Marco histórico.

120 Olcina, Emili 1993, 55.

embargo, Olcina sostiene que se trata de una sincera profesión de Fe en el marco de una realidad en donde ya no es posible que los hechos den sustento a este anhelo de unión y hermandad, leemos:

“Los buenos deseos de Sors no pueden basarse ya en los hechos, sino siquiera en expectativas razonables y, para dar alguna consistencia a su fórmula de construcción nacional, ha de remitirse a Dios, es decir, a una providencia ajena a las posibilidades humanas. El propio Sors ha combatido sucesivamente en dos bandos antagónicos *sin necesidad de cambiar de opinión*, ya que sigue defendiendo la opción patriótica independentista al mismo tiempo que milita en el ejército napoleónico; en cierto modo hace suya la respuesta patriótica a las derrotas: <No importa>; no importa el bando en medio de un caos: la misma guerra que ha desvelado la fuerza popular para construir una nación ha ahondado las disensiones que traban esa construcción; tan sólo Dios puede remediar las desuniones insalvables, y Dios no lo hace: eso depende de Sors, que arroja la toalla...”¹²¹

En contraste con esta súplica, tenemos el texto de *Los canónigos, madre*, donde aquí Sor, que también es autor de estos versos, realiza con la música, una parodia la entonación de una misa de Réquiem:

“Los canónigos, madre,
No tienen hijos;
Los que tienen en casa
Son sobrinitos

Ay, madre mía,
Un canónigo quiero
Para ser tía.”¹²²

Se trata de una de sus Seguidillas boleras compuestas en España. Aparentemente hay dos textos para la misma música: Jeffery, en su artículo “Fernando Sor and the seguidillas boleras” para el libro *Estudios sobre Fernando Sor* editado por Gásser, cita varias fuentes en las cuales el texto es *No tocarán campanas*; en una de ellas, publicada en Londres en 1819, en versión para dos voces y piano, se lee como subtítulo: “Impromptu en el género de bolero, hecho sobre el tema del gran sonido que hacen las campanas en la tarde del Día de todos los Santos en España...Málaga, 1809. Como fue cantado por la Señorita Ashe. Propiamente dada por el compositor al Sr. Ashe” (Jeffery

121 Olcina, Emili 1993, 55-56.

122 Sor, Fernando 1990, 15.

2010, 347). En ambos textos podemos ver que se trata de textos satíricos, y críticos también, hacia la Iglesia católica. De *No tocarán campanas* hay dos versiones:

“No tocarán campanas cuando yo muera

Quando yo muera,

Que la muerte de un triste

Muy poco suena.

Y en tal entierro

Sólo mi desengaño

Irá de duelo.”

/

“No tocarán campanas cuando yo muera

Quando yo muera,

Que la muerte de un triste

Muy poco suena.

Y en las parroquias

En interés tan solo

Mueve las bolsas.”¹²³

El hecho de que Sor utilice esta ironía es muy significativo, recordemos que se trata de un género sumamente popular que nuestro compositor interpretaba en los salones y fiestas de la sociedad en Barcelona de su juventud (ver punto 4.1); continuando con Jeffery, leemos:

“[...] it is clear that the song is a wonderful and humorous combination of the extremely secular bolero form with the very sacred subject of the office for the dead on All Saints’ Day (November 1st). The music uses an ecclesiastic intonation but with Spanish words”¹²⁴

Esta combinación potencia la sátira y, sumado a la cita del “Día de todos los muertos en Málaga”, nos permite suponer que quizás se trate de una crítica a la Iglesia católica en España propiamente.

123 *Ibidem*.

124 Jeffery, Brian 2010, 347.

Sea como fuere, el contraste entre estas dos canciones y las distintas circunstancias en que se originan – por una lado una invocación a Dios en un momento difícil en la vida política y personal de Sor, y por otro lado una sátira irónica de la fiesta del Día de todos los muertos en forma de bolero - nos permite suponer que quizás haya existido un campo de tensión – interna - entre la Fe y la vivencia religiosa de nuestro compositor.

Para terminar este apartado, queremos mencionar las circunstancias que rodearon a la composición de su Misa de difuntos (que mencionamos en el punto 5.2). Nos dice Olcina que, después de la publicación de su Método “hay un cambio profundo en las actividades y actitudes de Sors” (Olcina 1993, 75), leemos:

“[...] desde febrero de 1832, pasan casi cuatro años seguidos sin ningún concierto, y desde finales de 1835 hasta su muerte en 1839 sólo intervendrá en tres. [...] Y es también después de 1832 y 1833 cuando se inicia en descenso en picado del número de sus publicaciones, cuya media anual baja de ser del orden de media docena a serlo de una sola”¹²⁵

Es a partir de la muerte de su hija Caroline en 1837 que Sor termina de recluírse casi por completo. En su artículo *Una visita a Sors en los últimos días de su vida*, citado por Jeffery, Eusebio Font y Moresco describe la visita que realizó a nuestro compositor junto con el pintor Jaime Batlle, leemos:

“El malogrado Sors, cuando le hicimos la visita, bien no de muy avanzada edad, estaba ya acometido de la enfermedad funesta que debía conducirle a la huesa. [...] Con efecto aquel mismo día cumplía un año que la muerte le había arrebatado a su idolatrada y única hija [...] no halló Sors consuelo de la pérdida de su adorada hija; y no cabe duda que el dolor profundo que le causó aquel acontecimiento abrevió el curso de sus días.[...]”¹²⁶

En este punto, Font y Moresco nos cuenta dos hechos que creemos relevantes para nuestro estudio: en primer lugar, Sor mantenía en su aposento (además de el arpa que tocaba su hija y algunos cuadros al óleo que ella pintaba), una réplica en miniatura de un pequeño jardín a modo de cementerio donde reposaban los restos de Caroline; dice el autor que “Él lo cuidaba, él lo regaba, y sin dudas las lágrimas lo inundaban con más frecuencia que el agua que caía del cielo” (Jeffery 1982, 161).

125 Olcina, Emili 1993, 75.

126 Jeffery 1982, 161.

En segundo lugar, nos dice que en esa oportunidad Sor tocó al piano, para ellos, fragmentos de la misa que compuso para el funeral de su hija¹²⁷:

“Por último Sors, a cada momento más acongojado, abriendo un armario, tomó dos o tres cuadernos de música manuscrita, y sentándose al piano, dijo que iba a tocarnos algunos trozos de la misa que compuso para los funerales de su hija. [...] Jamás se borrará de nuestras memorias aquella escena patética que profundamente conmovidos, presenciábamos sintiendo las lágrimas correr a cada momento por nuestras mejillas. [...] evocando en lúgubres armonías la memoria de su hija, parecía asumir en sí solo el dolor de todos los corazones, que lloran sobre el sepulcro el perdido objeto de amor. Eran sus ojos dos raudales de lágrimas que no hacía ningún esfuerzo por contener. De cuando en cuando asomaba a sus labios una como ligera sonrisa, cual si viese a su hija que desde el cielo abría los brazos para recibirle. Así debe ser la sonrisa del mártir que manifiesta tranquilidad y gozo al momento de morir. [...] Sors, inmóvil, ni siquiera movió la cabeza, y prosiguió bañado en llanto su triste y magnífica composición”¹²⁸

Olcina nos dice que “tras la muerte de Caroline, donde quiere ir Sors es a la tumba de Caroline” (Olcina 1993, 111), esa es la razón de mantener un pequeño cementerio en su alcoba. Olcina también sostiene que en esta dolorosa etapa de la vida de Sor, hay una añoranza del pasado y de su tierra natal, hecho que se expresa en el regalo que el compositor le encarga al “señor Batlle”: una Procesión de Semana Santa en papel. En palabras de Font y Moresco:

“hay veces en la vida de un hombre esclarecido una circunstancia, al parecer insignificante, que es la piedra de toque para conocer su corazón [...] al recibir de manos del señor Batlle la arrollada tira de papel, estrechábala con infantil alborozo entre las suyas, y descogiéndola sobre una mesa, contemplaba con lágrimas en los ojos las figuras y diferentes objetos que en ella había estampados”¹²⁹

En esta larga escena que describe Font y Moresco, vemos a un hombre que entiende la piedad religiosa – la composición de una misa- como un vehículo para expresar el inmenso dolor de la pérdida de su hija. Quizás aquí están en juego también sus recuerdos del pasado, al que evoca con inocencia y ternura. O quizás también, dentro de este campo de tensión que mencionamos anteriormente, la religiosidad signifique para Sor, en esta última etapa de su vida, no sólo un vínculo con su infancia, sino también un canal de apertura hacia algo más allá de la muerte, una

127 Lamentablemente las partituras de esta Misa están extraviadas.

128 Jeffery, Brian 1982, 162.

129 Jeffery, Brian 1982, 160.

puerta hacia la trascendencia abierta por el dolor y que nuestro compositor elige atravesar utilizando aquello que fue siempre para él un hecho profundo y espiritual: la música.

Fernando Sor y la Inquisición de Toledo

Abordaremos a continuación, un hecho de gran relevancia para nuestro estudio: el caso del Expediente inquisitorial que fue labrado con motivo de unas acusaciones que fueron hechas contra nuestro compositor mientras este se encontraba con el cargo de “Inspector real” de la Real Fábrica de Naipes de Macharaviaya, localidad cercana a Málaga. Aparentemente se trata de un proceso que tuvo lugar en el tribunal del Santo oficio de Toledo al que Sor tuvo que someterse entre 1804 y 1806. En dicho expediente¹³⁰ – que fue rescatado y dado a conocer por Brian Jeffery -, leemos que fue procesado por expresiones entendidas como blasfemias y burlas hacia la doctrina católica. La delación fue llevada a cabo por el médico Vicente Álvarez, médico titular de Casarrubios del Monte en Toledo, cuya residencia aparentemente era visitada regularmente por nuestro compositor. Álvarez lo atendió durante una grave enfermedad que tuvo en 1803 y que casi le ocasiona la muerte:

“[...] con motivo de una grave enfermedad se constituyó el reo en casa del delator en el año anterior de 1803 , y en una de las conversaciones que tuvieron le oyó las expresiones siguientes: que no podía asegura ser cierto que había [?] ángeles, ni demonios; que confesaba había un ser supremo pero que Moisés y Jesús Cristo habían sido unos politicones y que todo esto era invento de Frailes”¹³¹

Sin dudas que son fuertes palabras, sin embargo el propio “delator” dice que “no hizo caso de esto viendo que se hallaba en sus aumentos del mal le oía clamar “Jesús mío” y encomendarse a la Virgen con mucho fervor, ir a misa los días de precepto y aún enardecerse con algunos sacerdotes que le parecía no celebraban con la devoción que requiere el sacrificio: que todas estas circunstancias hacían ver claramente al delator que el reo hablaba fuera de sí cuando dijo sus expresiones y que quería hacerse el erudito sin saber qué hablaba pero que habiendo consultado con su confesor le había mandado hacer esta delación y lo hacía en prueba de su obediencia” (Sor 1806, 1). También agrega más adelante que “además bebía bastante vino, y las conversaciones eran regularmente después de cenar, y en una ocasión después de comer, y aunque no podía decir si

130 Haremos una lectura del manuscrito tratando de extraer los datos más relevantes, seguramente habrá errores producto de la lectura sobre la grafía de la época, que merecería un análisis más exhaustivo que el que está a nuestro alcance en este momento.

131 Expediente inquisitorial de Sor, Fernando 1806, 1.

estaba completamente embriagado, pero sí le contemplaba acalorado y chispeado” (Sor, 1806, 2); dice también que “asistió con él a la misa mayor en que se tocó el órgano y un violín, y después se quedó a otra misa rezada dando a entender que en aquella no había estado con la atención debida y que debía oír la segunda para no quebrantar el precepto” (Sor 1806, 2).

La esposa, la cuñada y la hija del médico confirman estos dichos, y esta última agrega que “oyó al reo que no había cielo, infierno, ángeles ni demonios, y que la misa no era más que el juego de los cubiletes y una invención de los Frailes para hacer intereses” (Sor 1806, 4).

Luego declara Don Agustín Esteve, pintor de la cámara de Su Majestad, quién dice recordar algunas de estas expresiones y también afirma “no tenía motivo ni dato seguro para formar mal concepto de él, y si sólo le parecía un joven alegre y divertido (Sor 1806, 5).

Le fueron requeridos informes a los sacerdotes allegados. Entre ellos, el cura párroco de Casarrubios quien dijo que “sólo habló por un ligero momento y no nota en él cosa alguna contra su buena fama, conducta moral ni opinión, ni después ni antes oyó ni le llegó noticia cosa opuesta a una buena conducta moral de su persona” (Sor 1806, 7); también se le pidió informe de la conducta religiosa al cura párroco de Macharaviaya (donde se encontraba la fábrica de naipes) y este dijo que lo había tratado muy poco por lo que “sólo podía decir que no le había oído palabra , ni [?] que fuera directamente contra nuestra religión, y sólo sí le notaba alguna ligereza en la Iglesia: que esto mismo decían del reo los demás vecinos que aquella villa, y formaban juicio por lo que habían oído que el reo era propiamente un libertino: que además le decía al informante [vecino], una persona de sana conciencia, que había oído al reo proposiciones heréticas y dudas sobre la existencia corporal de Jesús Cristo en el Sacramento y pureza de María [...] no había hecho alto por parecerle sería broma y chanza” (Sor 1806, 7). Esta “persona de sana conciencia” era una tal María Prada, viuda de Don Carlos Solesio de 22 años y ahora casada con el médico de la Villa, fue examinada luego y dijo que “con motivo de preguntarle si venía de confesarse [dijo] que había tomado el torrezno , entendiéndose por la Sagrada Eucaristía y que el día siguiente ver si lo echaba por el culo” (Sor 1806, 8). Luego los testigos Braulio Fernández (director de la Fábrica de Naipes) y su esposa, declararon que no habían oído nada de todo esto. El sacerdote Pedro Aguirre, que había estado en Macharaviaya, dijo que “aunque le trató y habló [?] veces, nunca le oyó hablar cosa que le llamase la atención en punto además, y antes por el contrario si se hablaba de los misterios y ceremonias de la Santa Iglesia respondía y manifestaba los mejores sentimientos trayendo para ello las sanas doctrinas que en su colegio de Montserrat había aprendido de aquellos padres sus directores en cuya

casa se había criado desde niño [...] el reo tenía unos sentimientos muy hermosos [...] le había visto lastimarse a las miserias del prójimo y aún socorrerle en alguna tal cual necesidad” (Sor 1806, 13); además de esto parece que el P. Aguirre fue su confesor en una ocasión, de la cual declaró también lo siguiente: “sólo podía decir que una sola vez había confesado con él [...] le examinó de doctrina cristiana y satisfizo a todas las preguntas tan católicamente que en nada pudo conocer [?] de un buen católico [...] sin faltar a él [al secreto de confesión] diría, que nada encontró en el que no fuese de un buen cristiano, católico, apostólico, romano: y últimamente acababa con decir que si el reo había delinquido no lo había advertido, y únicamente se encontraba en [?] máximo acto haberle oído decir que [?] había leído la obra de Voltaire, y que en una ocasión defendió con ardor a los filósofos modernos” (Sor 1806, 14).

En medio de todas estas declaraciones convulsionadas, el propio Fernando Sor se presenta ante el tribunal inquisidor en 1806. En su declaración dice que “supo bien la doctrina cristiana: dijo que era cristiano y como tal oía misa, y confesaba y comulgaba como así lo había acreditado en Macharaviaya donde había hecho su última confesión: que no había estudiado más que música , y geometría en un convento de Montserrat, y que desde ahí partió al [septimo?] regimiento de voluntarios de cataluña en el cual sirvió durante la guerra de Francia, y concluida volvió a su pueblo donde estudió matemáticas, y después se vino a Madrid hasta que logró el destino que tenía al cual llegó por agosto de 1804 [...] Preguntado por la causa de su comparecencia respondió que no hacía memoria por más que la recorriera de no haber dado causa ni motivo con conocimiento suyo para semejante procedimiento contra su persona” (Sor 1806, 10). Luego de esto se hizo un reconocimiento de sus libros y papeles personales en Málaga (su otra residencia) y en Macharaviaya y le encontraron “varios libros de poesía, matemáticas y de santificación, el segundo tomo de las Cartas de Abelardo y Eloísa, La vida de Federico, Barón de Trent, la muerte de Abel tragedia; otro titulado Contes de Moreaux por Jean- François de Marmotel, pero también es de advertir que se halla entre ellos el Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesus Cristo en francés y otro librito titulado Guía de pecadores” (Sor 1806, 11).

Finalmente el proceso concluye tomando como base las declaraciones de los sacerdotes que han satisfecho “en gran parte a la malignidad de sus profesiones” (Sor 1806, 14) y diciendo que el reo debe abjurar de sus dichos.

Podemos ver, por la declaración del mismo Sor, que ya había estado en el ámbito castrense e incluso había estudiado en la Escuela de Matemáticas – lo cual seguramente lo puso en contacto

con las ideas más liberales y progresistas de la época-. Quizás estas declaraciones con las que se acusa a nuestro compositor, a pesar de haber sido negadas ante el Santo oficio, se deban a otro factor más que, como veremos más adelante, podría sumarse al campo de tensión interna ente Fe y vivencia religiosa que hemos mencionado anteriormente: la masonería.

La Masonería

Aparentemente siempre hubo sospechas de la posible filiación de Sor a la masonería de su tiempo. Según Mangado Artigas, esta sería la razón principal por la que nuestro compositor pudo moverse con total libertad y ser recibido en los círculos más altos de la sociedad y la nobleza de los países en los que vivió. En palabras del propio autor:

“[...] siempre ha existido la sospecha de que Fernando Sor podía haber sido masón, aunque nunca se ha encontrado documento que acredite dicha hipótesis. De todas maneras, revisando viejas teorías sobre el tema, queda claro que el propio Sor nos había dejado algunas señales o advertencias que veladamente nos indicaban su más que probable pertenencia a la masonería”¹³²

Según el autor, es posible que Sor haya tenido los primeros contactos con la masonería durante sus estudios en la *Real Academia Militar de Matemáticas* de Barcelona. Ya hemos visto cómo en aquella época, ser militar era sinónimo de “liberal”¹³³. A partir de la invasión francesa se dió una expansión de la masonería en España que, antes de 1808 era casi inexistente (Mangado Artigas 2018, 236). Mangado artigas nos muestra que la mayoría de los contactos más influyentes de Fernando Sor dentro y fuera de España fueron masones, entre ellos: Louis Grabiél Suchet, “famoso masón del imperio francés [...] gracias a Suchet, Sor y su familia consiguieron un privilegiado salvoconducto que les abrió los caminos y fronteras en su viaje sin retorno hacia su exilio en París” (Mangado Artigas 2018, 238); el compositor Ignace Pleyel (1757-1831) “iniciado en 1784 en la Logia austríaca *Goldenen Rad* [...] Sor tendrá una estrecha relación con él, lo que nos hace sospechar que Pleyel lo ayudara en estos tiempos revueltos” (Mangado Artigas 218, 238); los compositores Luigi Cherubini (1760-1842), Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) y Henri-Montan Berton (1787-1844); el duque de Sussex (1773-1843) a quién le dedicó el segundo conjunto de sus tres arias italianas, de hecho “Según Jeffery, Sor fue elegido asociado de la *Philharmonic Society* casi inmediatamente después de su llegada a Londres, y según Jacinto Torres Mulas, esta sociedad

132 Mangado Artigas, Josep M. 2018, 233.

133 Ver punto 4.1 del Marco histórico.

de conciertos fundada en 1813 era de origen masónico” (Mangado Artigas 2018, 243); la lista continúa incluso hasta Rusia.

Con todo, para el autor la evidencia más contundente la encontramos en la propia firma de Sor. Leemos:

“Después de examinar todas las firmas de Sor que he tenido a mi alcance, queda evidente que en tres de ellas Sor dejó patente su pertenencia a la masonería. En estas firmas, Sor incluye una señal consistente en tres puntos en forma de triángulo equilátero, prueba irrefutable y en esta ocasión no casual, de que Sor fue un masón”¹³⁴

Las obras en cuestión, citadas por Mangado Artigas, son: su op. 5, publicada en 1814 y el op. 6, segunda serie de *Estudios 7 al 12* publicada entre 1815 y 1817. Podemos observar a continuación la firma (ver figura):

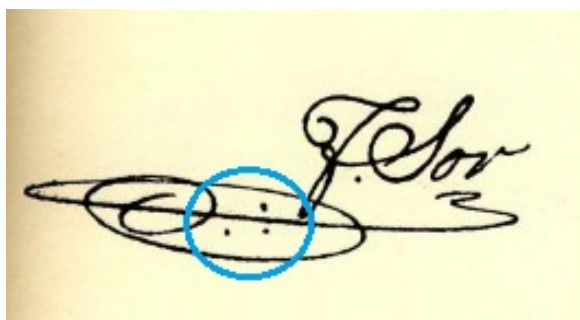


Fig. Sor, Portada de *Six Petites Pièces* op.5.

El autor nos dice, citando a Juan Carlos Daza autor del *Diccionario de la Francmasonería*, que los tres puntos son una especie de síntesis de tres aspectos de la cosmovisión masónica presentes, por un lado en el Ser Supremo – el “Gran Arquitecto” – y por otro en la condición humana:

“Los tres puntos que cierran la firma del masón representan los aspectos de la condición humana: son sus expresiones en el tiempo (acción) y en el espacio (resultado visible), las cuales derivan del tercero (causa o principio permanente). Para el Maestro masón, los tres puntos también representan los tres aspectos del Ser o Esencia Suprema: el Ser o realidad en sí (existencia absoluta); el Ser

134 Mangado Artigas, Josep M. 2018, 247.

como conciencia (existencia subjetiva) ; y el principio de beatitud como atributo del Ser (existencia objetiva).”¹³⁵

Esta supuesta pertenencia de Sor a la masonería nos ayudaría a comprender mejor su personalidad, por lo menos en lo que se refiere a su visión de la divinidad y la trascendencia, en este sentido, reñida con la cosmovisión católica. De hecho el ser masón conduce a la excomunión , si es descubierta la filiación; aunque es cierto también que una condición necesaria para iniciarse en la masonería es creer en un “ser superior”.

Siguiendo con Mangado Artigas, nos dice que “Siendo la masonería una sociedad secreta y habiendo padecido continuas persecuciones a lo largo de la historia en España, gran parte de su documentación ha sido destruida. Muchas de las informaciones que conocemos sobre los masones antes de la llegada de los franceses a España se localizan en los expedientes incoados por el tribunal de la Santa Inquisición” (Mangado Artigas 2018, 234). Como hemos visto anteriormente en este capítulo, las denuncias que con las que acusaban a Sor en su expediente inquisitorial son las mismas que, según el autor, “constan en los expedientes contra los masones: burla del ritual de la Santa Misa, de los sacerdotes, etc.” (Mangado Artigas 2018, 234).

Sin embargo sabemos, que aún con pena de excomunión, muchas figuras del ámbito intelectual y artístico no veían como incompatible la pertenencia a la masonería con la profesión de Fe católica. El P. Fernando Ortega en su libro *El Dios de Mozart*, sostiene que la iniciación del propio Mozart en la masonería no necesariamente supuso el abandono de su Fe¹³⁶:

“[...] el año 1784 señala el comienzo de un nuevo acto que será central en varios aspectos. Un dato nos ubica en el clima propio de este segundo acto, a saber, el de la ausencia casi total —salvo en 1788, año de las últimas sinfonías— de composiciones religiosas. Este hecho, que podría justificarse a partir del cambio de vida elegido por Mozart —su desvinculación del arzobispo de Salzburgo— adquiere una significación especial cuando se considera que, hacia finales de 1784, Wolfgang ingresará de manera oficial en la masonería. Aunque resulte tentador vincular ambos datos, nos distanciamos de las interpretaciones que ven en la afiliación masónica del músico un abandono de su fe católica. Como se irá mostrando, a la etapa «religiosa» (1779-1783) le sucede ahora una de carácter «antropológico» (1784-1790), en la que se acentuará, de manera notable, la reflexión de Mozart en pos de respuestas a los interrogantes que se habían despertado en su corazón, en especial en torno a la cuestión de la muerte. De este modo, se fue obrando una apertura de su

135 Mangado Artigas, Josep M. 2018, 247.

136 Mozart fue educado en la Fe cristiana de la Iglesia Católica.

pensamiento hacia un nuevo campo experiencial e intelectual sin que eso haya significado una opción contraria a sus creencias fundamentales. Todo sugiere que Mozart buscó, en esta etapa de su vida, una aproximación profunda entre su fe católica y el humanismo masónico, al que se adhirió con sinceridad y convicción.”¹³⁷

Más adelante, el P. Ortega nos dice que:

“Hasta el momento del gran viaje, sabemos que sus convicciones cristianas acerca de la muerte se concentraban en dos ideas fundamentales: la necesidad de someterse a la voluntad divina y que la muerte conduce a un estado de felicidad. Como se desprende de sus cartas, «de la doctrina religiosa no retiene el aspecto temible del juicio; solo considera el aspecto consolador, basado en la confianza en la Misericordia divina» [...] En los círculos masónicos y sin abandonar su fe católica ni su esperanza en la bienaventuranza eterna, el músico tuvo la oportunidad de profundizar en su reflexión acerca de la muerte y, en especial, en su preparación para su encuentro. Estas dos vertientes de su convicción, la creyente y la masónica, parecían vincularse en el alma de Mozart con la figura de Cristo. Lo cual concordaba con la nueva atmósfera intelectual y espiritual que había comenzado a frecuentar, la del iluminismo católico vienés, que, en un reducido grupo, se daba cita en la logia Zur Wohltätigkeit («La Beneficencia»). En este sentido, es importante subrayar que Mozart optó por esta logia, de clara orientación católica, y no por la conocida como Zur wahren Eintracht («La verdadera Concordia»), mucho más importante, de tendencia científica y secular, dirigida por Ignaz von Born, eminente mineralogista. Si bien asistió con frecuencia a esa logia como visitante, no caben dudas, según Nicholas Till, de que Mozart, al optar por la primera, estaba eligiendo ser «austríaco y católico» y no «materialista y ateo». Y no fue menos importante, para su evolución espiritual, la posibilidad de cultivar en los círculos masónicos otros temas predilectos de su aspiración a la vida feliz: la amistad social y la fraternidad.”¹³⁸

No podremos saber si algo similar sería el caso de nuestro compositor, pero sí podemos aventurarnos a decir que siendo Sor, como hemos visto en el punto 4.1 de nuestro Marco histórico, un hombre “moderno” y “antiguo” al mismo tiempo; teniendo -como hemos visto también- un muy grato recuerdo de sus años de formación en Montserrat, formación que tuvo una profunda influencia en su carrera; y habiendo compuesto música sacra, incluso una Misa para la muerte de su hija, sería posible pensar que Sor hubiera abrazado el ideal masónico sin abandonar sus convicciones religiosas profundas, aún estando estas sujetas a serias críticas y tensiones en el fuero íntimo (y no

137 Ortega, Fernando 2019, 67-68.

138 Ortega, Fernando 2019, 75-77.

tan íntimo) de nuestro compositor. Una cosa es segura: la posibilidad de que haya sido católico y/o masón, es una prueba de la creencia de Sor en un “Ser superior”.

5.4 - Análisis de sus piezas para guitarra. Topoi sacros en su obra.

Ya hemos mencionado en el apartado 5.2 los criterios que hemos seguido para la selección del corpus que analizaremos a continuación. Comenzaremos, en primer lugar, con las tres Sonatas para guitarra de su “período español” (Jeffery 1982, 46), se trata de la op. 14, op. 15b y op. 22. Luego continuaremos con sus estudios op. 6 y op. 31 y finalmente sus Fantasías op. 52 y op. 59.

Trataremos de ver si existen referencias y/o influencias religiosas en sus piezas para guitarra que nos permitan detectar si hay, en las opciones compositivas de Sor, una implicación con lo espiritual y lo trascendente. Buscaremos también articular nuestro análisis con la historia personal de nuestro compositor y con el contexto en que se produjeron estas composiciones.

5.4.1 - Las Sonatas op. 14, op. 15b y op. 22

Hemos decidido comenzar nuestro análisis por estas tres piezas porque, siguiendo con Jeffery, su fecha de composición coincide con el período en el cual suponemos que Sor estaría escribiendo sus motetes. Aunque si bien no hemos encontrado referencias religiosas en estas piezas, nos parece relevante comenzar por aquí en primer lugar porque, como hemos dicho anteriormente, estas sonatas son, según Jeffery las obras “más importantes de este período” (Jeffery 1982, 46), leemos:

“Totes quatre sonates, o obres per l’estil d’una sonata, són d’una llargada no comuna en la música per a guitarra. En tota l’Europa d’aquell temps, sembla que Sors va ser l’únic compositor que intentà una cosa així: fins a Giuliani no apareix cap obra per a guitarra que s’hi pugui comparar. És estrany que aquestes peces ambiciosos i llargues no vagin tenir seguidors fins molt més tard. Són completament úniques en la seva època.”¹³⁹

Y en segundo lugar, creemos que este análisis nos permitirá aproximarnos de modo genérico al estilo compositivo de las primeras piezas para guitarra de Sor y nos ayudará a contrastarlo con su producción vocal religiosa.

139 Jeffery, Brian 1982, 48.

Para comenzar, en el libro *The Sonata in the Classic Era*, de William S. Newman – citado por Jeffery- leemos lo siguiente acerca de las Sonatas de Sor:

“El treball creatiu de les sonates per a guitarra de Sors és alt. Les idees, que brollen de l’instrument, i amb tot se’n mostren força independents, són fresques i distinguides. L’harmonia és tota plena d’habilitat i sorprenentment variada, amb canvis de clau intrèpids, i amb modulacions riques en el desenvolupament de les seccions. La textura és, naturalment, també interessant, amb la melodia canviant de dalt a baix i al mig, amb la inclusió de fragments de contrapunt. Entre les formes extenses els primers moviments d’allegro mostren encara una considerable flexibilitat en l’aplicació de la “forma de sonata”, especialment en el gran nombre d’idees introduïdes i repetides. Per això, l’estil retrocedeix fins al de Haydn i Boccherini, especialment en l’op.22/I, que té tota l’elegància de sintaxi i d’acompanyament que trobem en la simfonia clàssica; i l’op. 22/III i IV, que podria molt ben passar per un minuet i un rondó de Haydn[...] recorden els problemes que se suposava que els editors havien tingut per a vendre la música per a guitarra de Sors als aficionats, la majoria de la qual estava escrita en les difícils textures de quatre parts.”¹⁴⁰

Aquí, Newman resalta algunos elementos relevantes en la factura de estas sonatas: una armonía plena y variada, el interés de las texturas por la presencia “fragmentos de contrapunto”, diferentes recursos a la hora de presentar las melodías y una marcada influencia de Haydn y Boccherini. El autor también resalta el uso de texturas “a cuatro partes”, hecho que hemos señalado en varias ocasiones, y que dificultaba a los editores la venta de esta música entre los aficionados. Ciertamente, hay un esfuerzo de nuestro compositor por enriquecer la textura de sus obras para guitarra. En el capítulo “Acompañamientos” de su *Método para guitarra*, nos dice:

“La armonía y el contrapunto han sido mis guías [...] Todo acompañamiento supone primeramente un bajo y al menos dos partes armónicas; representa pues, como mínimo tres instrumentos; por consiguiente, los diferentes intervalos de las notas que componen lo que se llama generalmente arpeggio no deben ser considerados como la expresión del toque de uno solo. Para que pueda dar al acompañamiento la expresión de lo que representa, debo darme cuenta del objeto que quiero representar.”¹⁴¹

“Un acompañamiento de piano-forte, si está bien hecho, debe ser construido como un cuarteto o un trío en la orquesta: así, tomando este acompañamiento como modelo, puedo establecer el de la

140 Citado por Jeffery, Brian 1982, 48.

141 Sor, Fernando 2007, 105.

guitarra [...] si la guitarra no hace las mismas notas que la orquesta, ni en calidad ni en altura, no por eso el acompañamiento será diferente.”¹⁴²

Podemos ver en estas citas una concepción polifónica del instrumento dentro del pensamiento de Sor que busca “representar” a la orquesta sinfónica y sus distintos instrumentos, inclusive en la elaboración de sus acompañamientos donde cada nota que integra un arpegio es un “instrumento”. Sigue diciendo Sor: en un arpegio “si no representa algo diferente de sí mismo, me ha producido siempre el efecto de un rodamiento continuo, cuya monotonía es insoportable. Incluso cuando el arpegio fuera ejecutado con una verdadera expresión musical [...] sólo llegaría a ofrecerme algo que no dice nada por sí mismo: un acompañamiento” (Sor 2007, 53). Observamos esta escritura a tres y cuatro partes a lo largo de las tres Sonatas.

Es interesante observar también que en esta concepción polifónica, también se busca imitar instrumentos concretos. En su Método, Sor no sólo da indicaciones para realizar esta imitación, sino que también la considera un recurso fundamental para la producción del sonido:

“La imitación de otros instrumentos no es nunca un efecto exclusivo de la calidad de sonido; es preciso además que el pasaje esté dispuesto como lo estaría en una partitura para los instrumentos que quiero imitar. [...] He dado ya una dirección a la ilusión de los que me escuchan; aumento esta ilusión hasta añadir todo lo que falta en la realidad mediante la aproximación, hasta donde sea posible, al timbre del instrumento mediante la calidad del sonido.”¹⁴³

Paul Sparks señala que fue el mismo Sor quién “perfeccionó el arte de escritura en partes” (Tyler and Sparks 2007, 235), inclusive llegando a escribir una de sus primeras composiciones, la op. 7 *Fantasie pour la guitarre*, en dos pentagramas lo cual le permitía una mayor rigurosidad en la duración de cada nota y también la posibilidad de ubicarla en la octava que le corresponde. Leemos:

“His approach to part-writing on the guitar was, therefore, far more rigorous than might have been the case had he been a 'mere' guitarist. [...] also his Op. 7, published by Ignaz Pleyel (to whom it was dedicated) as *Fantasie pour la guitarre* (Paris, 1814). This work represents Sor's most rigorous attempt to notate guitar music with complete accuracy, first by using two staves, and secondly by writing each note at its correct octave. In the foreword to this piece he attacked the deficiencies of standard notation, saying that 'I only employ the G clef when the instrument has to play the notes that lie within its range', and the entire *Fantasie* was printed on two staves, mostly using the bass and alto

142 Sor, Fernando 2007, 106.

143 Sor, Fernando 2007, 34.

clefs. But although the result was admirably clear and musicianly, guitarists who had learned to read only from a single treble clef (with octave transposition) would have found it extremely difficult to sight read, and later editions of the same piece appeared in conventional guitar notation, a system that (despite its cramped appearance, excessive use of leger lines, and other manifest imperfections) has survived more or less unaltered into our own day.¹⁴⁴

Podemos ver aquí que, a pesar de la claridad y musicalidad del resultado obtenido por esta escritura a dos pentagramas, una vez más fue la dificultad en la lectura para los guitarristas aficionados lo que hizo que la obra finalmente apareciera en la notación convencional. (Figura 1)



Fig. 1. a) Sor, *Fantasia pour la guitare* op. 7, l'Editeur et Auteur, C1-9.



Fig. 1. b) Sor, *Fantasia pour la guitarra* op. 7, C1-10.

144 Tyler and Sparks 2007, 236.

Otra influencia ineludible en esta “escritura en partes” de Sor en la guitarra, es la de Federico Moretti, militar, compositor y músico de origen napolitano. Fue alumno del Padre Basilio¹⁴⁵ – al igual que figuras como Dionisio Aguado – y con él pudo visualizar el potencial de la guitarra como instrumento solista y polifónico, además de aprender el toque punteado con uñas. Alrededor de 1795, Moretti se traslada a Madrid donde publica una versión en español y ampliada de sus tratados: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* y *Elementos generales de la música* (ambos en Madrid 1799). En estos el autor insta a sus lectores españoles a utilizar la guitarra de *seis órdenes sencillos* – cuerdas simples – en vez de los seis órdenes que aún eran usuales en España.¹⁴⁶ Esto facilita mucho más la técnica de la guitarra y le permite al intérprete hacer polifonía más cómodamente, al contrario de las cuerdas dobles que son más apropiadas para los rasgueos.

Antes de Moretti “la música para guitarra había sido escrita en tablatura o en pentagrama sin ninguna intención de separar las diferentes partes y sin indicar con precisión la duración de cada nota. Muchos años más tarde ambos, Aguado y Sor, rendirán homenaje a Moretti como el primer guitarrista compositor en distinguir entre varias voces en sus composiciones” (Tyler and Sparks 2007, 233-34). Sor dirá en su método:

“En esta época no había oído hablar del Sr. Federico Moretti. Escuché uno de sus acompañamientos ejecutado por uno de sus amigos; y la marcha del bajo, así como las armonías que distinguí, me dieron una elevada idea de su mérito; le consideré como la llama que debía servir para iluminar el extraviado camino de los guitarristas”¹⁴⁷

Podemos ver cómo Sor encuentra en el trabajo de Moretti, no sólo la inspiración, sino también los elementos necesarios para aplicar sus amplios conocimientos de armonía y contrapunto a su escritura para guitarra.

Volviendo con las Sonatas, Stanley Yates, en su artículo *Sor’s guitar sonatas: Form and style* publicado en el ya citado libro *Estudios sobre Fernando Sor* editado por Luis Gásser, sostiene

145 Monje y sacerdote cisterciense, organista del monasterio cisterciense de Madrid. Fue además profesor de guitarra.

“However, Basilio undoubtedly helped to make the instrument fashionable again in the capital, by emphasizing its potential as a solo, polyphonic instrument; and he can legitimately be seen as the founder of an important school of playing that continued into the midnineteenth century.” (Tyler and Sparks 2007, 231).

146 Sparks, citando a Moretti, nos expone sus razones:” The French and Italians use single strings on their guitars, and by this means are able to tune more quickly, and the strings last longer before becoming false, because it is very difficult to find equal strings that have exactly the same pitch. I follow this system, and I give the same counsel to those who wish to apply themselves to this instrument, having known its great usefulness.” (Tyler and Sparks 2007, 233).

147 Sor, Fernando 2007, 14.

que Sor comienza a componer música para guitarra en el estilo de Moretti durante su primera estancia en Barcelona y, además, ve como altamente significativo el hecho de que el *Grand Solo* op.14 – conocido primero como *Sonata prima* – sea “uno de los pocos trabajos de Sor en contener ejemplos de pasajes de *estilo brillante a la manera italiana*” (Yates 2010, 452). (Figura 2)



Fig. 2. a) Sor, *Grand Solo* op. 14, C48-53.



Fig. 2. b) Sor, *Grand Solo* op. 14, C60-71.

Más adelante, Yates contradice la opinión de Newman (que vimos anteriormente) con respecto a las influencias de Haydn y Boccherini. Leemos:

“...the *Sonata prima* relies heavily on the Italian overture style. If Sor composed the *Sonata prima* after or around his study of Haydn an Pleyel¹⁴⁸ string quartets, the work shows no signs of it. Many details of forma and style, however, link Sor’s early sonata style with the single-movement Italian opera overture, especially as represented by Cimarosa (the most widely performed arranged and published Italian opera composer of the time)”¹⁴⁹

Ciertamente la Sonata op. 14 está escrita en el estilo de obertura italiana en un sólo movimiento. Se trata de un Allegro de sonata precedido por una introducción lenta, en el modo menor de la tonalidad principal (RE). Desde el punto de vista semiótico, podemos observar (Figura 3), a lo largo de toda la pieza, referencias al *estilo galante* y sus derivados (*estilo sensible, brillante y allegro cantabile*) muy ornamentado; también tenemos referencias al campo semántico de *lo marcial* (ritmo de marcha en el C1¹⁵⁰, ritmo apuntillado del C29-33, entre otros ejemplos); *referencias instrumentales*, sobre todo de *tutti orquestal* (como podemos observar en la sección C25-28); y estilo *Sturm und Drang* (el uso del color de la sexta aumentada en el C7 y C9-12 de la introducción y en el C123 del Desarrollo). En la sección de Desarrollo, Sor escribe en “un típico estilo de obertura, [que] progresa a través de una serie frases de dos y cuatro compases altamente rítmicas y fáciles de seguir” (Yates 2010, 463) . Se trata de un desarrollo no temático.



Fig. 3. a) Sor, *Grand Solo* op. 14, C1-2.

148 En Ledhuy leemos: que durante la composición de *Telemaco* en 1797: “El padre Viola lo había instruido en el contexto, la búsqueda y la dirección de piezas clásicas de música vocal, no podía proporcionar el mismo espíritu analítico de las composiciones instrumentales; las que encontró en Montserrat no tenían partituras. Las obras únicas del sabio monje podrían haber servido de modelo, pero su extrema modestia le previno de proponerlas como objetos de estudio. Sor no se atrevió a proponer hacer un “allegro” en el estilo de Haydn; prefirió otro camino, y, mal que bien, escribió su obertura” (Ledhuy y Bertini 1835, 11).

149 Yates, Stanley 2010, 453.

150 En adelante Cx = Compás x.



Fig. 3. b) Sor, *Grand Solo* op. 14, C29-33.



Fig. 3. c) Sor, *Grand Solo* op. 14, C25-28.



Fig. 3. d) Sor, *Grand Solo* op. 14, C116-125.

En el “nuevo Estilo Galante-Sensible” (Harnoncourt 2009, 207) que surge en el clasicismo post-revolucionario, este contraste entre lo que se consideraba topoi antiguos – aquí *lo marcial* - y topoi contemporáneos - *estilo galante*, *estilo sensible*, *Sturm und Drang*- es la clave para comprender el estilo de Sor, Haydn, Beethoven¹⁵¹. Podemos observar a lo largo de toda la pieza que, efectivamente, el discurso musical de Sor se articula a partir de contrastes entre estas referencias citadas anteriormente

¹⁵¹ Información proveniente de una conversación con Joan Grimalt (Joan Grimalt, Correo electrónico con el profesor, 8 de Julio, 2021).

Joan Grimalt, entiende el *estilo galante* como una reacción al *estilo erudito* dentro de lo que denomina *Estilo mixto*. Grimalt considera que “la música instrumental de este período [clásico] se vuelve comprensible a través de referencias y topicos” (Grimalt 2020, 74). Leemos:

“What the *mixed* style mixes is above all ‘learned’ and ‘galant’ style, i.e. the richness of counterpoint with the communicative efficiency of modern, monodic writing. More specifically, the main references in the Classic style are: ‘Dances’; the ‘Singing Allegro’ (Lyricism); Theatrical references, whether comic or tragic; ‘Savant style and a spontaneous, ‘Improvisatory’ tone. [...] ‘Learned’ style is part of the ‘Sacred’ references. The ‘Singing Allegro’ belongs to ‘Lyricism and Pastoral’[...] Historically, Haydn’s, Mozart’ and Beethoven’s mixed style can be retracted in four characteristic styles in new instrumental music of the 18th century: the so-called Galant style, the ‘Sensitive’ style, the Sturm und Drang and the ‘Pathetic’ style.”¹⁵²

Podemos ver entonces cómo el discurso musical de Sor en estas Sonatas se mueve en un estilo mixto acorde a su tiempo aunque, como hemos dicho, en estas piezas tempranas no hay aún referencias sacras (*estilo erudito*). Conviene que recordemos en este momento – como mostramos en el punto 4.1- que estamos ante un Sor muy joven, que no sólo ha cosechado reconocimiento del público de la Barcelona de finales del S.XVIII con su Telémaco, sino que él mismo es un hombre de éxito que, deslumbrando a todos con su guitarra y sus boleros, se va insertando poco a poco en los círculos más altos de la sociedad del momento mientras sigue componiendo música para las más diversas formaciones. Amat lo describe como “currutaco por los cuatro costados, solfista y compositor” (Mangado Artigas 2010, 38).

Siguiendo con Grimalt, una descripción del *estilo galante*, alude al concepto francés de *Galant homme*, es decir, un hombre que se ha liberado de las estructuras del antiguo régimen. Leemos:

“A worldly cosmopolitan, an elegant polyglot able to aptly use silverware at table, tell jokes timely, play some instrument and sing to his own verses, and also manifest his ideas about a load of topics, including politics and religion. It is the Enlightened renewal of the ideal courtier of the 16th century. By extension, in the first half of the 18th century galant means 'nice, light and refined' as opposed to pedantic and heavy. It also bears some erotic connotations. [...] In musical terms, 'galant' style meant first and foremost giving up the intricacies of the 'learned' style. In positive terms, it implies: (represented) 'Artlessness'; Monody or homophony, clear short melodic lines; Repeated notes,

152 Grimalt, Joan 2020, 75.

motives, phrases and sections; Improvised ornamentation; Simple harmony, a more liberal treatment of dissonance and voice leading; Reference to current dance rhythms”¹⁵³

Ciertamente, por lo que hemos estudiado hasta ahora, el “currutaco” Sor es también un *Galant homme*. Sin embargo, según la opinión -ciertamente injusta- de sus contemporáneos guitarristas y aficionados a la guitarra, debido a la riqueza de su “escritura en partes” y a la presencia de “fragmentos de contrapunto”, aún no logra liberarse de las “complejidades del estilo erudito”.¹⁵⁴ Esta riqueza y “erudición” creemos que responden a un intento deliberado de Sor de volcar sus vastos conocimientos de armonía y contrapunto sobre la guitarra.

La Sonata op. 15b – conocida primero como *Sonata seconda* -, es otra pieza en un solo movimiento pero esta vez de características y extensión más modestas. Siguiendo con Yates, “aunque la gracia general de esta obra contrasta con la brillante exuberancia de la primera sonata, el modelo vuelve a ser la obertura de ópera italiana. Con una casi idéntica estructura interna, y similitud en pocos signos de estilo austro-francés, la *Sonata seconda* fue muy probablemente escrita alrededor de la misma época” (Yates 2010, 435). En esta obra (figura 4), como era esperable, estamos también ante un estilo mixto con referencias al *estilo galante* y sus derivados (*estilo sensible* y *allegro cantabile*) en contraste con más referencias *marciales* (se destaca el ritmo del C26 y C28 que luego aparece con más preponderancia en la recapitulación), teatrales a la *opera seria* (el *unísono amenazador* como topoi en la sección de Puente hacia el tema B, C22-25) y también referencias *instrumentales*, en este caso al *cuarteto de cuerdas* (tanto en el tema A, C5-8 y C13-15; como en B, C39-40). En el Desarrollo vemos también armonías que presentan acordes disminuidos y de 6ta aumentada, en referencia al estilo *Sturm und Drang* (C85-97).



Fig. 4. a) Sor, *Sonata op. 15b*, C26-29.

153 Grimalt, Joan 2020, 75.

154 Ver nota punto 1.2.



Fig. 4. b) Sor, *Sonata op. 15b*, C22-25.

Allegro moderato.

SONATE.

Fig. 4. c) Sor, *Sonata op. 15b*, C1-16.

Fig. 4. d) Sor, *Sonata op. 15b*, C84-98

Finalmente la Sonata op. 22 – *Grande Sonata* – ya es una pieza en “ el esquema de cuatro movimientos [Allegro – Adagio – Minuetto Allegro – Rondo Allegretto] del clásico cuarteto de cuerdas o de la sinfonía austro-francesa” (Yates 2010, 453). Para Yates, aún en este caso, una vez más las semejanzas con el estilo de Haydn son superficiales – no se encuentran los desarrollos propios del estilo de las sonatas del compositor vienés -, por lo que la considera más cerca al estilo

de Pleyel quién, en palabras del autor, “sumado al hecho de haber sido estudiante y editor de Haydn, tuvo una temprana amistad con los italianos Cimarosa y Paisiello, y parece haber absorbido ciertos elementos de su estilo también” (Yates 2010, 253).

En la dedicatoria se lee *Grand Sonate de SOR, qui fut dédiée au Prince de la Pax*¹⁵⁵, por esta razón Yates sitúa su composición antes de 1808, donde ocurren dos hechos relevantes en la vida política de España y de Sor, en palabras del autor: “el tiempo pasado de la dedicatoria patriótica [...] sugiere que fue escrita antes de 1808, desde ése año el hombre de estado Manuel Godoy, el “Príncipe de la Paz”, se encuentra exiliado y Sor acepta un puesto en la administración francesa” (Yates 2010, 454).

Aunque en el Allegro del primer movimiento de esta obra se pueden observar elementos del estilo de obertura italiana, toda la obra supone un avance en las técnicas compositivas de Sor hasta el momento. Siguiendo con Yates, leemos:

“With persisting elements of overture style, but also significant compositional advances over the first two sonatas, and with little justification for a patriotic dedication after 1808, op. 22 must have been composed during the period 1800-08. [...] The period of sinecure in Barcelona, around 1802-3, seems quite likely¹⁵⁶. Here, according to Ledhuy, Sor worked on an opera, orchestrated oratorios for the chapel of Santa Maria del Mar, and composed Spanish vocal works, sacred vocal works and, more significantly, three string quartets and two symphonies”¹⁵⁷

Más allá de los avances compositivos que se manifiestan en esta pieza, podemos observar que aunque Sor se hallaba trabajando intensamente en la composición de obras en los más variados estilos musicales de la época (entre ellos oratorios y piezas vocales sacras), no parece haber en nuestro compositor la intención de reflejar religiosidad en su obra para guitarra.

Desde el punto de vista semiótico, a lo largo de toda la obra encontramos que abunda el *estilo galante* y sus derivados (Figura 5), como anteriormente, también referencias *marciales* e instrumentales (de *tutti orquestal* en este caso). Sin embargo en esta obra en particular observamos una mayor presencia de referencias teatrales a la *opera seria*, como el topoi del *unisono*

155 Gran Sonata de Sor que fue dedicada al Príncipe de la Paz.

156 No queremos dejar de mencionar que estas piezas tempranas, debido a diversas cuestiones de editoriales, fueron publicadas con posterioridad a su fecha de composición. La Sonata op. 14 estuvo a la venta en Madrid en 1806; la op. 15B fue publicada en París por Castro; y la op.22 recién fue publicada por Meissonnier en 1816.

157 Yates, Stanley 2010, 454.

amenazador (en el comienzo del Desarrollo del primer movimiento, C90-93); y el topoi de la *Tempestad* en el (en la Exposición C31-35), donde el diseño de rasgueo con nota repetida sobre el acorde de Mib en primer inversión – napolitano - de ReM - dominante de la nueva tonalidad- acelera el pasaje y culmina en un acorde de 6ta aumentada como punto de máxima tensión dramática. Este mismo topoi lo volvemos a encontrar, con variantes, en el Epílogo de la exposición y en el Desarrollo – aquí contrasta con el motivo de obertura deudor del estilo de Pleyel (Yates 2010, 473) - (C79-89 y C102-113 respectivamente).



Fig. 5. Sor, *Grand Sonate op. 22, I Movimiento, C29-35.*

También encontramos referencias a la Danza (Figura 6). Por ejemplo, en el segundo movimiento (en este caso se trata de una *siciliana menor*, lenta y en textura homófona , C1-8) y en el tercer movimiento; en este último caso, vemos los marcadores del *Minuetto* como referencia a la danza: compás de $\frac{3}{4}$, escritura mayormente en negras con levare de negra -anacrusa-, armonía sencilla de tónica y dominante -en este caso con inflexiones al relativo menor, estructura bipartita – Allegro-trío- con frases regulares de ocho compases.



Fig. 6. Sor, *Grand Sonate* op. 22, II Movimiento, C1-9.

Las Sonatas para órgano de P. Narcís Casanoves

Continuado con Yates, el autor menciona los diferentes estilos de sonatas que estaban vigentes en España durante esta época, incluido el estilo compositivo de las Sonatas Sor, tratando de hacer una valoración de la posición de nuestro compositor entre sus colegas contemporáneos:

“[...] we find surprisingly broad range of sonata styles in use there [in Spain]. The older keyboard sonata in the style of Soler was still very much in evidence during the 1790’s, and was practiced by such figures in Sor’s general environment as Narciso Casanovas at Montserrat and José Gallés in Barcelona. Sor, in fact, refers to both Soler and Casanovas in the Ledhuy article (though his style bears no relationship to them). We also find a unique symphonic style that appears to combine elements of the early sinfonia and the Iberian sonata. The resulting works of such Madrid symphonists as Pablo de Moral, Francisco Javier Moreno, Felipe de Mayo and José Nonó commonly employ the highly-rhythmic triple meters and sharp ornamentation of the Iberian sonata, but show few signs of the standardized formal procedures, key schemes or movement forms of the high-classical Austro-French symphony. Finally, a fully contemporary imported style is found in the keyboard and symphony sonata-style of Matteo Ferrer, the symphony style of Carlos Bague, the Italian overture style of Juan Balado and, of course, the three guitar sonatas of Sor discussed so far. Sor, then, was one of the more progressive of the early nineteenth-century Spanish composers of sonatas. His musical language received further contemporary impetus with his exile to Paris in 1813, followed by his move equally cosmopolitan London in 1815 and later travels in Eastern Europe.”¹⁵⁸

Según estas palabras de Yates, podríamos situar a Sor en una posición preponderante entre los compositores de su época incluso dentro de los más avanzados compositores de sonatas en España. De esto se sigue que, el hecho de que el vehículo de expresión haya sido la guitarra, sitúa también al instrumento a otro nivel muy por encima de la concepción de instrumento popular para

158 Yates, Stanley 2010, 455.

ejecutar acompañamientos¹⁵⁹. Ciertamente que, como veremos más adelante, el lenguaje [de Sor] recibirá un mayor ímpetu contemporáneo con su exilio en 1813.

Dentro del estilo de sonatas que era practicado en los ambientes cercanos a nuestro compositor, Yates menciona el “antiguo estilo de las sonatas de Soler” que aún era practicado por figuras como el P. Narcís de Casanoves en Montserrat. Hemos visto anteriormente¹⁶⁰ la influencia que tuvo la figura del el P. Anselm Viola en la formación de Sor durante sus años en el monasterio y también la admiración que sentía por la obra de Cererols¹⁶¹. En palabras del propio Sor en Ledhuy, podemos ver también su admiración por Casanoves: “No puedo ignorar el delicioso gusto con el que Casanoves acompaña con el órgano, la base que él emplea no es la del mismo canto, pero es una excelente base puesta sobre el canto” (Ledhuy y Bertini 1835, 4). Más adelante nos dice que “Todos los instrumentos estaban a mi disposición, pero el estudio del órgano era de rigor, aunque me dejan ensayar mis ideas en el clavicordio o con el violín” (Ledhuy y Bertini 1835, 7).

Por lo dicho anteriormente, creemos que resulta relevante contrastar las sonatas de Sor con las sonatas para órgano de Casanoves; apoyamos esta elección en dos premisas: en primer lugar, sabemos que en la época, estas sonatas para órgano eran de estudio obligatorio para todos los escolans¹⁶², por lo tanto, es altamente probable que Sor las haya estudiado y, aunque “su estilo no guarde relación” (Yates 2010, 455) con el estilo de sus sonatas para guitarra, quizás hayan similitudes en el tratamiento del material musical que debemos considerar; en segundo lugar, en el mismo artículo de Ledhuy, Sor nos dice que el “espíritu analítico” forjado en Montserrat estuvo presente en él cuando se dispuso a escribir la obertura para su exitosa primera ópera *Telémaco* (ya hemos dicho que las sonatas de guitarra son contemporáneas a esta juvenil etapa en la vida de nuestro compositor).

Para comenzar, el P. Codina nos da una aproximación al aspecto formal de las sonatas para órgano:

159 Según Sparks, el mismísimo Moretti llegó a recomendar a sus alumnos que se concentraran en aprender “el arte del acompañamiento”, en su opinión la guitarra se ajustaba mejor a este rol que al de instrumento solista. Cita Sparks: “la dificultad de tocar una línea de bajo satisfactoria al mismo tiempo que la ejecución de secuencias rápidas de notas en posiciones altas, conduce a un sonido demasiado seco; y aconsejó a los intérpretes que siguieran el ejemplo de los guitarristas franceses e italianos, que (según él) dieron las líneas melódicas a violines, violas y flautas, y usaban sus instrumentos para tocar el bajo y la armonía.” (Tyler and Sparks 2007, 234).

160 Ver punto 5.1.

161 Ver punto 5.3.

162 Información proveniente de una conversación con el P. Jordi Piqué i Collado (Jordi Piqué i Collado, videoconferencia ZOOM, 24 de junio, 2021).

“[...] aquestes [les Sonates], sempre monotemàtiques bipartides, seguint la tradició ibèrica i italiana dels grans mestres D. Scarlatti i A. Soler; algunes d’aquestes sonates estan escrites per ser tocades amb el registre de clarins”¹⁶³

Efectivamente podemos confirmar, con el P. Codina, que estas sonatas responden a un estilo preclásico heredero de Scarlatti donde, en líneas generales, vemos una estructura binaria: en la primera parte tenemos la presentación de un tema principal y su modulación a la dominante, y luego un posterior retorno a la tonalidad original en la segunda parte. Desde el punto de vista de nuestro análisis, queremos mencionar tres cuestiones que, en principio, han surgido del contraste entre ambos estilos – de Casanoves y de Sor – con respecto al tratamiento del material musical. Se trata de características que observamos en las tres sonatas para guitarra.

En primer lugar, es muy recurrente en Sor, el uso de notas pedal - fundamentalmente de tónica y dominante - ya sea en el bajo o en la voz superior también (Figura 7):

Fig. 7 a). Sor, *Grand Solo* op. 14, C172-187.

163 Texto del interior del CD “Obres per orgue del P. Narcís Casanoves” de Modest Moreno i Morera.



Fig. 7 b). Sor, *Grand Sonate* op. 22, II Movimiento, C24-34.



Fig. 7 c). Sor, *Grand Sonate* op. 22, II Movimiento, C63-78.

El uso de esta textura es observable también en Casanoves. Por ejemplo, en la presentación del tema principal de la Sonata 25 sobre *l'himne Pangue Lingua* (Figura 8); también en el tema principal de la Sonata 32 (versió A)¹⁶⁴ (Figura 9); y en la Sonata II, tanto en el bajo como en la voz superior (Figura 10).

¹⁶⁴ Podemos observar aquí que el compositor indica "Aire de contradanza". Se trata de una clara referencia a las Danzas. Según Grimalt, la contradanza era la nueva danza que se bailaba en los salones e incluía una coreografía que implicaba la unión y el encuentro de diferentes clases sociales del S. XVIII. En palabras de Grimalt, la contradanza junto con la Allemanda, "son resultado y emblema de los profundos cambios sociales que tuvieron lugar a comienzos del siglo diecinueve, y eran muy frecuentemente bailadas en el mismo estilo colectivo y coreográfico" (Grimalt 2020, 217).

Andante allegro

5

9

Fig. 8. Casanoves, 25. Sonata [sobre l'himne Pange Lingua], C1-12.

Aire de contradansa

6

Fig. 9. Casanoves, 32. Sonata (versió A), C1-11.

Allegro

Fig. 10 a). Casanoves, *Sonata II*, C1-11.

Fig. 10 b). Casanoves, *Sonata II*, C21-32.

Fig. 10 c). Casanoves, *Sonata II*, C49-66.

Otro recurso que utiliza Sor en las Sonatas op.14 y op.15b consiste en que, al culminar del desarrollo, utiliza la cabeza del tema A (Figura 11) para entrar en la Recapitulación (Yates 2010, 464).

138

CABEZA DE "A"

142

Smorz. poco a poco .

146 RECAPITULACIÓN

Fig. 11 a). Sor, *Grand Solo* op. 14, C138-147.

107

CABEZA DE "A"

111 RECAPITULACIÓN

Fig. 11 b) Sor, *Sonata* op. 15b, C107-117.

Podemos observar también este recurso nuevamente en la Sonata 25 sobre *l'himne Panguè Lingua* (Figura 12) y en la Sonata 32 (versió A).

Fig. 12 a) Casanoves, 25. Sonata [sobre l'himne Pange Lingua], C29-40.

Fig. 12 b) Casanoves, 32. Sonata (versió A), C98-109.

Finalmente, una de las características más interesantes que hemos observado en las tres Sonatas de Sor es que, en todos los casos, la exposición del tema A consiste, siguiendo con Yates, en “un motivo de apertura, seguido de de un pasaje de “cuerdas” en terceras sobre un bajo con nota repetida y luego una textura del tipo diálogo” (Yates 2010, 473). Incluso el autor sostiene que el tema A de la op. 22 podría ser un desarrollo ampliado de su equivalente en la op. 15B (Figura 13).

ALLEGRO .

MOTIVO DE APERTURA

TERCERAS + BAJO CON NOTA REPETIDA

TEXTURA "TIPO DIÁLOGO"

Fig. 13 a). Sor, *Grand Solo* op. 14, C1-11.

Allegro moderato.

M.A.

SONATE.

TERCERAS + BAJO NOTA REP.

TEXT. "TIPO DIÁLOGO"

Fig. 13 b) Sor, *Sonata* op. 15b, C1-11.

Fig. 13 c) Sor, *Grand Sonate op. 22*, I Movimiento, C1-22.

Podemos observar que en el *Grand Solo* op. 14, el motivo de apertura es un ritmo de marcha, una clara referencia *marcial*; la *Sonata* op. 15b comienza con un arpeggio descendente de tónica que culmina con un acorde de dominante que resuelve nuevamente en la tónica, se trata de una *llamada*, nuevamente estamos en el campo semántico de *lo marcial*; la op.22, en cambio, abre con unos acordes rasgueados en tónica-dominante-tónica que culminan en una escala descendente con ligados, aquí se trata de una referencia al *estilo instrumental* en forma de "tutti" orquestal. En las tres sonatas, la "textura de diálogo" se construye con una parte superior dialogando con el bajo, que toma un carácter más contrapuntístico (en la op 15b esta sección contiene, además, una referencia *instrumental*).

Esta manera de presentar el tema A la observamos expresada casi de manera análoga en la *Sonata 25 sobre l'himne Pange Lingua*. Aquí, para la textura de diálogo, Casanoves utiliza en el bajo el *Pange Lingua More Hispano* (Figura 14), un himno para la fiesta de Corpus Christi compuesto por Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) en el S. XVI, y muy utilizado en aquella época por compositores anteriores a Casanoves, como el organista Pablo Bruna¹⁶⁵ (1611-1679).

165 Célebre organista y compositor del S. XVII, Maestro de capilla de la Colegiata de Santa María la Mayor y de los corporales de Daroca.

XXXII
De Corpore Christi:
(More Hispano.)
(Ex editione anni 1581, B.)

Pan . ge lin . gua glo . ri . o . si Cor . po . ris my . ste . ri . um
San . gui . nis . que pre . ti . o . si, Quem in mun . di pre . ti . um
Fru . ctus ven . tris ge . ne . ro . si Rex ef . fu . dit gen . ti . um.

Fig. 14 a) Victoria, *Pange Lingua* (More Hispano).

XVI. Pange lingua

PABLO BRUNA
(1611 - 1679)

Fig. 14 b) Victoria, *Pange Lingua* (More Hispano), variaciones de Pablo Bruna, C1-14.

En esta Sonata de Casanoves, los primeros cuatro compases, que corresponden al motivo de apertura, son acordes plaqué en relación tónica-dominante donde se establece claramente la tonalidad de la pieza, luego le sigue la sección en terceras con pedal de tónica y, después, aparece el bajo del citado himno con una línea superior de escalas ascendentes y descendentes y breves pasajes en terceras (Figura 15). Toda la pieza da la sensación de majestuosidad y júbilo, en una alabanza al misterio de Corpus.

The image displays a musical score for Casanoves' Sonata, measures 1 through 20. The score is written for piano in G major and 3/4 time, with the tempo marking 'Andante allegro'. The score is divided into five systems, each with a blue header label:

- MOTIVO DE APERTURA** (Measures 1-4): Shows a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand.
- TERCERAS + BAJO CON NOTA REPETIDA** (Measures 5-8): Features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note bass line.
- TEXTURA "TIPO DIÁLOGO"** (Measures 9-12): Shows a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note bass line.
- PANGE LINGUA (MORE HISPANO)** (Measures 13-20): Features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a steady eighth-note bass line.

Fig. 15. Casanoves, 25. Sonata [sobre l'himne Pange Lingua], C1-20.

Hemos visto que Sor es un compositor romántico que, quizás, adopta la estética de un “clasicismo extendido”. En Montserrat se estudiaba en ese momento hasta la música de Haydn y aún no había llegado nada de Mozart - recién en Londres Sor tendrá acceso a su música y quedará

fascinado-, de alguna manera, vemos como esta estética clásica también se expresa a través de elementos que son deudores del estilo que se practicaba en Montserrat. Ahora estaríamos en condiciones de afirmar, al menos parcialmente, que la influencia de este ámbito religioso en la formación de nuestro compositor fue determinante en su estilo compositivo, no sólo por los elementos intrínsecos de la pura formación, sino también desde un punto de vista más trascendente y espiritual ya que en el monasterio no se daban conciertos abiertos al público, y por la tanto la música que se escribía cumplía dos funciones esenciales: la de sostener el culto y las diferentes celebraciones litúrgicas; y también la formación de los alumnos de la Escolanía¹⁶⁶.

5.4.2 - Los Estudios

En el final del artículo de Ledhuy, con el que hemos trabajado en el punto 5.1, encontramos una referencia a la relevancia de la obra pedagógica de Fernando Sor, lo transcribimos nuevamente:

“Sor es el único que ha creado un lenguaje para expresar las ideas musicales, las más eruditas y las más graciosas sobre este instrumento. Y todo guitarrista que desee componer deberá seguir la ruta que él ha trazado, bajo pena de hacerlo mal si no es así. Sus estudios sobrevivirán como los de Cramer. [...] El catálogo de obras de Sor es muy numeroso, sobre todo para guitarra y canto; y el talento de este artista se demuestra en todas con una gran superioridad.”¹⁶⁷

Ciertamente que los estudios han sobrevivido, y hoy son totalmente esenciales para un abordaje serio de la técnica y el lenguaje de la guitarra. Sor escribió un gran número de piezas didácticas, en primer lugar, dos series de doce estudios, numerados de uno a veinticuatro, que fueron publicados de manera separada: la primera serie, op. 6, en Londres alrededor de 1816 y la segunda serie, op. 29, en París en 1827. Luego tenemos otras dos series de veinticuatro estudios que fueron publicados al año siguiente, son la op. 31 y la op. 35. A estos le siguió el Método para guitarra que también incluye una serie de ejercicios¹⁶⁸.

De estos estudios haremos mención a dos de ellos en los cuales Sor recorre los topoi de *Stile antico* y del *Himno luterano*: se trata del Estudio op. 6 Nro 8, y del Estudio Op. 31 Nro 23 respectivamente. Con respecto a la primera serie de Estudios op. 6, Jeffery nos dice:

¹⁶⁶ Información proveniente de una conversación con el P. Jordi Piqué i Collado (Jordi Piqué i Collado, videoconferencia ZOOM, 24 de junio, 2021).

¹⁶⁷ Ledhuy y Bertini 1835, 14.

¹⁶⁸ Sor también tiene dos series de piezas compuestas con un carácter pedagógico: las *Veinticuatro piezas progresivas*, op. 44, publicadas en París en 1831, y la *Introducción al estudio de la guitarra*, op. 60, también publicada en París pero en 1837.

“S’hi exerceixen algunes tècniques bàsiques: control separat de les diverses combinacions del dit gros de la mà dreta, lligats arpegis, octaves, etc. Dos dels més famosos són el núm. 6, per l’agilitat de moure amunt i avall el bateador[...] i el núm. 8, per la claredat de tocar música en molts parts, on algunes parts són prolongades i d’altres no [...]”¹⁶⁹

Ciertamente, se trata de un estudio escrito en una textura homófona (Figura 16) a tres partes con retardos de cuarta (por ejemplo en C1-4) y de segunda (sección final, C32-39); también pasajes de contrapunto imitativo entre el bajo y la voz superior (motivo de dos corcheas y negra del C4-8) y entre la voz superior y la voz intermedia (C13-16).

Andantino.

The image shows a musical score for Sor's Etude No. 8, Op. 6. It is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the treble clef, and the other three are the bass clef. The music is homophonic and features imitative counterpoint between the upper and lower voices. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes measures 8, 18, and 30, with various rhythmic patterns and chordal textures.

Fig. 16. Sor, *Estudios* op. 6 Nro 8.

Podemos ver claramente que Sor recorre en este estudio los marcadores del *Stile antico* que, también se lo conoce como *Estilo legato*, y se manifiesta en este período, como hemos dicho en el punto 3.2 de nuestro “Marco teórico”, a través de la inclusión de contrapunto imitativo en la música instrumental. Rambeaud sostiene que la razón por la cual nuestro compositor evoca el mundo de la música sacra en sus estudios se debe a que “puede aparecer como tópico en otros contextos de sus obras más grandes y por eso es necesario estudiarlo por separado” (Rambeaud 2018, 64). Podemos ver un antecedente de esto el Nro 4 de su temprana serie de *Seis Divertimentos* op.2 (Figura 17) :

¹⁶⁹ Jeffery, Brian 1982, 142-143.



Fig. 17. Sor, *Six Divertissements* op. 2 Nro4.

En la serie de Estudios op. 31, que según Jeffery tienen “un nivel de dificultad más bajo que el op. 6” (Jeffery 1982, 143), encontramos el topoi de *Choral* – también conocido por nosotros como *Himno Luterano*-. Rambeaud nos dice que “ahora de manera explícita el compositor realiza un *Choral* para guitarra” (Rambeaud 2018, 64). Llama la atención que aquí tenemos la indicación expresa de *Mouvement de preire religieuse* que nos sugiere un estado de piedad y oración. Ciertamente vemos que hay una intención, no sólo de ejercitarnos en el uso de la técnica para interpretar el coral en guitarra, sino la de permitir al estudiante “iniciarse en el mundo musical y estilístico de la época” (Rambeaud 2018, 65). Podemos ver en la partitura que estamos ante un *Choral* en su estructura estrófica característica (Figura 18):

7/

Mouvement de prière religieuse.

23.

The musical score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo/mood is indicated as 'Mouvement de prière religieuse.' The piece is numbered '23.' in the upper left. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some articulation marks like slurs and accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fig. 18. Sor, *Estudio* op. 31 Nro 23.

Vemos también en este caso que Sor recorre los marcadores del *Himno Luterano*, en particular encontramos aquí: el ritmo pausado y constante de negras y blancas, melodía sencilla, por grado conjuntos, armonía consonante con predominancia de acorde fundamentales, textura homófona y estructura firme con frases claras y relación de antecedente/consecuente. Rambeaud

concluye, “Sor pone de manifiesto su conocimiento y sensibilidad a la hora de crear una pieza instrumental en el género sacro; en la sencillez, la sobriedad y la solemnidad propias del *Choral*” (Rambeaud 2018, 65)¹⁷⁰.

5.4.3 - *Fantasías para guitarra op.52 y op. 59*

Para concluir nuestro análisis, veremos dos de las fantasías del último grupo de piezas para guitarra que escribe Sor luego de su establecimiento definitivo en París. Hemos mencionado el contexto que enmarca a este período, que incluye la temprana muerte de Caroline (hija de nuestro compositor) en 1837, la posterior composición de una Misa en su honor y, finalmente, la enfermedad y muerte del mismo Sor en 1839. En ambas piezas se observa claramente la presencia de referencias religiosas como el *Choral*, el topoi de las *Campanas* e incluso un *himno religioso*. - Como nota, no queremos dejar de mencionar que nuestra principal fuente para la elaboración de esta sección es el ya citado TFM de Rambeaud -.

Comencemos por una breve introducción. Grimalt nos dice que la Fantasía forma parte de lo que se denomina “*Estilo mixto*” (que tratamos en el punto 5.4.1 “Las Sonatas”), donde lo esencial para comprender el discurso musical es el contraste entre topoi antiguos – *sacro*, *marcial*, *etc.* - y topoi contemporáneos - *estilo galante*, *estilo sensible*, *Sturm und Drang* -. En efecto, en palabras del autor, “Aunque el género instrumental predominante en el S. XVIII sea la Sonata, la Fantasía llega lo más próximo a la esencia de los estilos ‘*sensible*’, ‘*patético*’ y *Sturm und Drang*.” (Grimalt 2020, 82). Es significativo que, luego de la composición de su última Sonata, la op. 25, Sor abandone el género sonata y se vuelque a la composición de fantasías. Sobre este asunto, Yates sostiene que quizás este abandono se deba a cuestiones de editores y de su llegada al público del momento, leemos:

“By the time Sor established a relationship with his principal French publisher, Antoine Meissonnier, around 1816, the guitar sonata was no longer the popular recreational piece it had been a decade earlier. The sonata was now regarded as a serious composition, written more for the benefit of fellow musicians than for amateurs.”¹⁷¹

170 Recomendamos consultar el ya citado TFM de Rambeaud donde realiza un muy interesante análisis retórico sobre este estudio.

171 Yates, Stanley 2010, 454.

Una vez más podemos ver la dificultad que tuvo siempre nuestro compositor para editar sus obras más ambiciosas¹⁷². Con todo, creemos que Sor encuentra en el carácter de “improvisación escrita” (Grimalt 2018, 82) propio de la Fantasía, un medio para expresar sus más profundas emociones y estados de ánimo a través de un lenguaje que, en sus últimas obras, se volverá netamente romántico. Una de las notas que Grimalt describe como propias de la Fantasía en el romanticismo temprano es la búsqueda de “realismo”, esto es, de un discurso que exprese con naturalidad y espontaneidad el sentir del compositor sin atarse a estructuras formales o esquemas armónicos claramente establecidos. Thomas Schuttenhelm lo expresa de la siguiente manera:

“The fantasia is a genre in which the composer is free to manipulate thematic material without regard for organic development, to explore harmonic regions without a long range harmonic plan, and to build whole sections on textural contrast”¹⁷³

En estas composiciones estamos ante un compositor maduro que ya abraza el romanticismo y que lo expresa cabalmente a través de las Fantasías. Hay en ellas una gran riqueza de referencias y topoi, contrastes y reelaboraciones; nosotros nos centraremos en aquellos que remitan a lo sacro, que es el motivo de nuestro estudio. Dejamos pendiente para un estudio posterior – y más abarcador – el resto de las referencias que merecerían un análisis semiótico que excede el objetivo del presente trabajo.

Fantaisie Villageoise op. 52

Esta fantasía fue publicada en 1832 y está dedicada a Dionisio Aguado. Jeffery nos dice que esta obra fue interpretada por el propio Sor en el último concierto a su beneficio, en abril de 1836 y que contó también con la presencia de su amigo Aguado; luego de este concierto, Sor comienza a sentirse mal de salud. Leemos:

“L’auditoire se composait principalement d’Espagnols accourus pour applaudir un artiste compatriote et un instrument national” de la <Revue Musicale de Paris> (III, 1836, p. 136). “On a distingué une fantaisie villageoise [op. 52] composé et executé per le bénéficiaire, et un duo de guitare entre lui et son émule, M. Aguado” [...] Poc després d’això, sabem que Sors, envellit - ja avançava la cinquantena d’anys -, se sentí malalt.”¹⁷⁴

172 Ver punto 4.1 de nuestro Marco histórico.

173 Schuttenhelm, Thomas 2010, 403.

174 Jeffery, Brian 1982, 152-153.

La pieza presenta como referencia principal: la Danza. En efecto, su nombre “Fantasía aldeana”, tiene connotaciones que remiten a lo *Pastoral*. Rambeaud sostiene que:

“Quizás uno de los rasgos más sobresalientes de esta obra sea su tendencia programática y narrativa, a partir del uso de diferentes tópicos musicales. Las tensiones que se crean entre los tópicos de la danza y los tópicos sacros, en su relación de oposición, genera en el discurso sonoro una trama narrativa donde las estructuras musicales se transforman en metáforas sonoras portadoras de diferentes significados”¹⁷⁵

La pieza está estructurada en tres grandes secciones. En la primera la referencia principal es el vals, pero en este caso, el vals como *topos* (Sor no lo indica, sino que lo muestra en el mismo discurso musical) con el elemento *pastoral* que se evidencia en el uso del pedal con figuración rítmica de negra y corchea (el vals tiene más connotaciones urbanas y sociales). En la segunda sección se manifiesta claramente el *género pastoral* pero con la forma de la *Tarantella Napoletana* (que aparece nuevamente como *topos*) - en ambas secciones podemos observar escritura polifónica a cuatro voces tan característica del estilo compositivo de nuestro compositor-. Aquí Rambeaud nos dice:

“[...] la segunda sección de la fantasía de Sor vendrá con toda la “transparencia” propia del *pastoral*. La primera, en cambio, es más ambigua y contradictoria entre el mundo urbano y el *pastoral*. Este podría ser un elemento de contraste expresivo entre las dos primeras secciones de la obra vinculadas a la danza.”¹⁷⁶

Esta segunda sección concluye de manera sorpresiva con unos armónicos naturales en la sexta posición que (inusuales en la obra para guitarra de Sor), en palabras de Rambeaud, “se trata de un efecto que en este contexto podría ser una alegoría a la *campana*” (Rambeaud 2018, 105). De esta manera comienza la tercera y última sección, bajo la indicación de *Prière*, que nos sugiere un clima de recogimiento y oración (Figura 19).

175 Rambeaud, Bernardo 2018, 79.

176 Rambeaud, Bernardo 2018, 83.



Fig. 19. Sor, *Fantaisie Villageoise* op. 52, C366-372

Los armónicos, “aparecen como un signo musical que remiten a su objeto, en este caso, las campanas [...] la campanas, por su parte, representan el templo religioso” (Rambeaud 2018. 106). Desde un punto de vista más narrativo, se genera una superposición entre una escena de baile y el templo religioso donde se invita a la oración y la calma. A esto le sigue lo que parecería ser un himno religioso que se presenta con un cambio de métrica a C y en la tonalidad de Do Mayor, ambos marcadores significativos del mundo sacro (Figura 20).



Fig 20. Sor, *Fantaisie Villageoise* op. 52, C366-C379

Rambeaud sostiene que, en este pasaje, “el efecto de tocar la misma nota utilizando dos cuerdas diferentes nos podría sugerir un canto de los fieles al unísono” (Rambeaud 2018, 109); si esto es correcto, Sor nos estaría remitiendo también a una experiencia de oración comunitaria. Finalmente, podemos observar claramente la presencia del *Choral* con el que nuestro compositor armoniza la melodía del himno. Cada frase de himno y *Choral* concluye con el sonido de las campanas. Esta secuencia se interrumpe en donde pareciera querer restablecerse el clima festivo de danza, pero el sonido de campanas se lo impide, volviendo al clima de quietud y recogimiento precedente (Figura 21).

The image displays a musical score for Sor's *Fantaisie Villageoise*, measures C380-C430. The score is arranged in two systems, each with two staves. The first system features markings for 'Sans chanterelle', 'Har:', and 'Sans chanterelle'. The second system includes 'All.', 'Har.', 'Sans chanterelle.', 'Crescendo.', and 'Har:'. The third system includes 'Har:', 'Sans chanterelle.', and 'Har:'. The fourth system includes 'Sans chanterelle.', 'Har:', and 'fp'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *fp*.

Fig 21. Sor, *Fantaisie Villageoise* op. 52, C380-C430.

Si siguiendo con Rambeaud, “el establecimiento de un nuevo espacio, con otra concepción del tiempo y con las implicaciones de sentido que involucra el contraste entre danza y templo, crea un

clima de cierto estatismo” (Rambeaud 2018, 109); En este clima concluye la pieza con un acorde de Do Mayor arpegiado y en dinámica pianissimo.

Fantaisie Élégiacque op. 59

Esta fantasía fue publicada en 1836. Para esta época, Sor se encontraba enfermo y al año siguiente, sobrevendrá la muerte de su hija. Hemos visto en el punto 5.3 el contexto doloroso que vivió por aquellos años, narrado por el artículo de Font y Moresco. A esto queremos agregar una cita de Jeffery que refiere al supuesto estreno de la misa en honor a Caroline:

“A la Bibliothèque Nationale de París hi ha una carta de Sors a la reina de França invitant-la a comprar entrades per a un concerté que havia de consistir en una missa de Sors perquè ell ara estava massa malalt per a donar classes i no tenia altres mitjans de vida. La carta duu la data del 21 de març de 1839. La reina comprà les entrades. La missa és probablement la que Sors compongué a la mort de la seva filla, el juny del 1837. Però no sabem si el concert es va arribar a fer. Sors morí el juliol del 1839.”¹⁷⁷

Esta obra está dedicada *à la mort de Madame Beslay, née Levavasseur*. Jeffery nos dice que “és una peca d’una aflicció monòtona” (Jeffery 1982, 134). Su estructura de desarrolla en dos secciones: una introducción extensa y una marcha fúnebre donde al final se pronuncia literalmente el nombre de la difunta (Figura 22):



Fig. 22. Sor, *Fantaisie Élégiacque op. 59*, C229-241.

¹⁷⁷ Jeffery, Brian 1982, 153.

Charlotte Levavasseur (París 1810- 1835), mujer de Charles Beslay, fue una alumna de Sor que murió al momento de dar a luz. La intensidad dramática de este hecho sumado al contexto doloroso de estos últimos años en la vida de nuestro compositor, quizás estén jugando un papel importante en su imaginación creadora que nutre un discurso de una “inspiración plena de nobleza” (citado por Jeffery 1982, 134). Toda la pieza expresa, con el sentido doloroso de la elegía, el duelo y la pérdida del ser querido.

Haremos mención aquí a la Marcha Fúnebre¹⁷⁸, que supone, siguiendo con Rambeaud, “un punto alto de valor expresivo y simbólico” (Rambeaud 2018, 133). Aquí podemos ver los marcadores de marcha como topos: metro binario, ritmos apuntillados y el gesto de cuatro corcheas en nota repetida que alude a la percusión (Figura 23).



Fig. 23. Sor, *Fantaisie Élégiique* op. 59, C141-156.

Podemos ver también otras referencias que resultan relevantes como el topos de *obertura francesa* – en el comienzo de la melodía C141 y en el bajo C144; referencias a *lo marcial*, representadas en el acorde plaqué en corcheas, las figuras apuntilladas y las semicorcheas en nota

¹⁷⁸ Como anteriormente, remitimos al trabajo de Rambeaud para ver un análisis completo de toda la pieza.

repetida que, en palabras de Rambeaud, “crean una analogía con el aspecto externo del movimiento procesional” (Rambeaud 2018, 135). Si bien no hemos realizado un análisis retórico, no queremos dejar de mencionar la presencia del *passus duriusculus*¹⁷⁹ en la voz intermedia (C151-2).

Luego de esta sección, Sor introduce un Cantabile en Mi mayor generando un marcado contraste con el dramatismo que le precedió (Figura 24) . Aparece aquí una melodía con ritmo de pavana con su característico “blanca y dos negras”. Siguiendo con Rambeaud, “La pavana como danza lenta y procesional, fue utilizada por muchos compositores para hacer sus tombeau en homenaje a distintas personalidades de su tiempo [...] De alguna manera, esta nueva sección está atravesada por un clima de consolución no solo humana, sino también espiritual” (Rambeaud 2018, 136); quizás sea una referencia a los maestros del pasado. Al final de la frase observamos el topos de *Choral* (C169-172) que le da al discurso un momento de piedad religiosa.



Fig. 24. Sor, *Fantaisie Élégiaque* op. 59, C157-172.

179 Esta figura retórica la encontramos presente en toda la pieza (ya planteada con firmeza en los primeros compases de la Introducción). Se trata de un descenso cromático, de cuarta generalmente, que se asocia al lamento y al madrigalismo del llanto (Rambeaud 2018, 116).

Luego de este Cantabile, hay una sección de transición que desemboca en una reexposición de la Marcha Fúnebre en cuya coda, vemos la ya mencionada despedida a Charlotte.

6 - CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, hemos intentado indagar en la espiritualidad presente - o ausente - en la obra para guitarra de Fernando Sor. Para esto realizamos un amplio recorrido que nos llevó, no sólo a estudiar su música, sino también aspectos sumamente relevantes de su biografía, de su educación y del contexto que le tocó vivir. De esto vimos a las claras que no era posible tratar de entrar en la espiritualidad de su música dejando de lado la espiritualidad en su propia vida.

Podríamos proponer entonces, para estas conclusiones, una caracterización que ya hemos trabajado en el Marco histórico: la de “hombre moderno” y “hombre antiguo”. Creemos que en Sor conviven dos concepciones del mundo y del arte que se manifiestan en tensión entre sí: por un lado en el aspecto social e intelectual es un ilustrado, liberal y progresista; y en lo referente a su concepción del arte es un hombre ligado a tradiciones más antiguas donde se entiende a la música como un hecho profundo, que se cultiva esencialmente como un oficio que surge de una relación maestro-alumno (el P. Viola) y que se nutre del conocimiento de “la ciencia de los sonidos”; por eso se opone al virtuosismo vacío y a la comercialización.

Quizás esta tensión se manifiesta de manera más cabal en el ámbito de la religiosidad donde, como hemos mostrado en el capítulo pertinente, podríamos decir que existió un campo de tensión entre una Fe católica de origen (muy ligada a su período de formación en Montserrat) y una concepción “universalista”, ligada a su supuesta pertenencia a la masonería; de hecho, en su Expediente inquisitorial podemos ver esta concepción también en tono de supuesta burla hacia la doctrina católica. Esta tensión, sin embargo, vimos que en los momentos más difíciles de la vida de nuestro compositor, pareciera inclinarse hacia profesiones de Fe: por ejemplo en la turbulenta época de las invasiones francesas donde Sor compone su “canto más personal”¹⁸⁰ (música y letra), en *Adónde vas Fernando incauto* clama a Dios pidiendo la unidad de los españoles; también dentro de las fuertes acusaciones contenidas en el Expediente inquisitorial, se dice que se lo escuchó clamar a Jesús y a la Virgen en los momentos más duros de su enfermedad; o el caso de los últimos años de su vida donde compone una misa para la muerte de su hija y se recrea con una procesión de semana santa traída desde su Barcelona natal.

180 Ver punto 4.4

En ningún caso tendríamos elementos suficientes para poder afirmar con claridad que Sor se haya decantado finalmente por ninguna de estas dos concepciones. Es decir, no podemos afirmar con seguridad que haya sido un cristiano convencido o decepcionado, ni tampoco que se haya decidido por el panteísmo masónico. Sí podríamos decir que la presencia de este campo de tensión en su religiosidad dentro de su concepción “moderna” y “antigua” al mismo tiempo nos permitiría sostener la presencia de una espiritualidad profunda que se manifiesta también en su música. La ausencia de material epistolar nos impide ir más allá.

En el capítulo *La figura de Sor en relación a su instrumento* hemos analizado someramente las asociaciones simbólicas de la guitarra a través de la historia y hemos visto que no parece haber en nuestro compositor una concepción mística sobre el instrumento. Así, para Sor la guitarra está lejos de representar “la penitencia”. Más bien, él la ve como un vehículo perfectamente capaz de expresar su concepción profunda de la esencia misma de la música. Al mismo tiempo también hemos visto otras connotaciones del tipo sensuales y corporales.

En nuestro análisis de las Sonatas para guitarra, vimos como Sor se suscribe, en palabras de Harnoncourt, al “nuevo estilo galante-sensible”, lo que lo ubica plenamente entre sus contemporáneos como un *Galant homme* (de hecho encontramos también numerosas referencias marciales, a danzas, teatrales, etc) pero, en su caso particular, cuidando la justeza en la escritura “a cuatro partes” que el mismo compositor dice que proviene de sus conocimientos de “armonía y contrapunto” como guías (vimos cómo para él un arpeggio representa un mínimo de tres instrumentos). Son estos conocimientos -que el compositor refiere constantemente a su formación con el P. Viola en Montserrat - aplicados a este estilo contemporáneo de Sonatas, los que resultan en una elevación del lenguaje del instrumento que no solo posiciona a Sor a la altura de sus colegas contemporáneos más distinguidos sino también a la guitarra.

Aquí también hemos encontrado algunas similitudes en el tratamiento del material musical con las Sonatas para órgano del P. Casanoves. Suponemos que muy probablemente Sor conociera y estudiara en sus años como “escolanet”. Estas similitudes nos permitirían afirmar que la influencia de su formación en Montserrat fue determinante no sólo en lo estilístico, como dijimos, sino también en lo religioso ya que, como vimos en el capítulo pertinente, la música que se escribía en el monasterio era utilizada exclusivamente para el culto o para la formación de los alumnos de la Escolanía.

En su Método para guitarra, Sor nos muestra cómo toda su visión de la guitarra como instrumento armónico se sostiene y se desenvuelve a través de esta concepción de “armonista” adquirida y cultivada desde su juventud. Ciertamente es en Montserrat donde adquiere la vivencia de la música como un hecho profundo y en esencia ligado a la espiritualidad.

Es en las obras del período final de su vida que encontramos mayores referencias sacras (tanto en sus Estudios como en sus Fantasías) en particular los topoi de *Stile antico* y *Choral* que, en estas piezas, aluden a momentos asociados a la plegaria, la oración, la intimidad y la introspección. En primer lugar, hemos encontrado en los estudios, pequeñas piezas para trabajar la ejecución de estos estilos vocales en guitarra. Luego en las Fantasías que hemos analizado, vimos las referencias sacras entramadas dentro de un discurso narrativo (como en el caso de la *Fantaisie Villageoise* op. 52, donde las campanas y el himno religioso interrumpían la danza). Estas obras son contemporáneas a los hechos más dolorosos de su vida como la muerte de su hija y su propia enfermedad y muerte.

Este trabajo ha intentado ser un acercamiento a la espiritualidad en la vida y en la obra de Fernando Sor. Esperamos que este recorrido que hemos iniciado ayude a sembrar inquietudes en los futuros lectores que propicien un desarrollo posterior de los aspectos que hemos tratado aquí dando pie a futuras investigaciones, no sólo en el campo de la interpretación sino también de la musicología. Aún queda mucho para profundizar, quizás en una futura tesis doctoral.

Es nuestro deseo también que la información que intentamos aportar brinde a los intérpretes de guitarra nuevos enfoques que ayuden a tender puentes entre el arte y la espiritualidad que enriquezcan nuestro interior situándonos en un lugar afectivo distinto a la hora de abordar la música para guitarra de Sor.

7 – BIBLIOGRAFÍA

Fuentes documentales

- Albareda, Anselm M. 2005. *Història de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. ISBN 84-8415-762-8.
- Codina, Daniel. 1992. *Mestres de l'Escolania de Montserrat Vol XV. Música instrumental III. Obres musicals dels monjos del monestir de Montserrat 1500-1800*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dalmau, Bernabé. 2012. *Cercar Déu a Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. ISBN 978-84-9883-521-2.
- Esponera Cerdán, Alfonso (III). 2007. *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer*. Salamanca: Editorial San Esteban. ISBN 978- 64-8260-195-3.
- Gässer, Luis, ed. 2010. *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: Ediciones del ICCMU. ISBN 978-84-89457-33-1.
- Grimalt, Joan. 2020. *Mapping Musical Signification*. Barcelona: Ed. Springer. ISBN 978-3-030-52496- 8.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2009. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona: Ed. Acantilado. ISBN 978-84-96136-98-4.
- Jeffery, Brian. 1982. *Ferran Sors. Compositor i guitarrista*. Traducción de Josep M. Soler. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. ISBN 84-7202-487-3.
- Kandinsky, Wassily. 2011. *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla: Premia editora de libros S.A. ISBN 968-434-116-4.
- Mangado Artigas, Josep M. 2004. *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Barcelona: Edición del autor.
- Mangado Artigas, Josep M. 2018. *Fernando Sor (1778-1839). Documentos inéditos. Reflexiones e Hipótesis. Volumen II*. Barcelona: Edición del autor.
- Mirka, Danuta. 2016. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-061880-3.

- Olcina, Emili. 1993. *Apuntes sobre Ferran Sors y la creación romántica en la España de Goya*. Barcelona: Ediciones Laertes, S. A. ISBN 84-7584-235-6.
- Ortega, Fernando. 2019. *El Dios de Mozart*. Barcelona: Herder Editorial, S. L. ISBN 978-84-254-4350-3
- Pieper, Josef . 2015. *Sólo quien ama canta. Arte y contemplación*. Traducción de Pablo Semper Ballester. Madrid: Ediciones Encuentro. ISBN 978-84-9055-081-6.
- Pujol, Dom David. 1984. *Mestres de l'Escolania de Montserrat Vol IV. Música instrumental I. Obres musicals dels monjos del monestir de Montserrat 1500-1800*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rambeaud, Bernardo. 2018. *La guitarra discursiva. Topoi, figuras retóricas y narrativa musical en la obra de Fernando Sor*. TFM, Escola Superior de Música de Catalunya.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer.
- Sor, Fernando. 1976. Op 1-20. Facsimile edition. New York: Golden Music Press
- Sor, Fernando. 1990. *Fernando Sor. Seguidillas for voice and guitar or piano*. London: Tecla Editions. ISBN 0-906953-01-4.
- Sor, Fernando. 1996. *Fernando SOR. The Complete Works. Vol 3, Guitar Solos op17-25*. London: Tecla Editions.
- Sor, Fernando. 2007. *Método para guitarra. París 1830*. Traducción de Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló. Amarante: Labirinto.
- Steiner, George. 2017. *Presencias Reales. ¿Hay algo en lo de decimos?*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Madrid: Ediciones Siruela, S.A. ISBN 978-84-16964-49-9.
- Surtz, Ronald E. 1997. *La guitarra de Dios. Genero, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz (1481- 1534)*. Traducción de Belén Atienza. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. ISBN 84-7979-218-3.
- Tyler, James and Sparks, Paul. 2007. *The Guitar And Its Music. From the Renaissance to the classical era*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-911477-8.

Fuentes en línea

Benedicto XVI. 2007. *Audiencia general*. Librería Editrice Vaticana, 14 de marzo, 2007. Acceso 31 de mayo, 2021. http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20070314.html

Briso de Montiano, Luis. 2014. “Una nueva obra religiosa de Fernando Sor en la Abadía del Sacromonte de Granada”. Última actualización 24 de junio de 2014. Acceso 21 de junio 2021. <https://fernandosor.es/una-nueva-obra-religiosa-de-fernando-sor-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada/#fn-2790-1>

Fétis, François-Joseph. 1844. Entrada “«SOR (FERDINAND)»”. En *Biographie Universelle des Musiciens*, vol. 8, Bruselas: Meline, Cans et Compagnie. Acceso 25 de mayo, 2021. https://fernandosor.es/fetis-f-j-entrada-sor-en-la-biographie-universelle-1844/#JMC_trad_FAG

López Cano, Rubén. 2005. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (ISSN 0213-7305), 21/1. Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 59-76. Versión *on-line*: www.lopezcano.net. Acceso 6 de agosto, 2021.

Pérez Díaz, Pompeyo. 1997. “Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor”. *Revista de Musicología* (IV congreso), volumen 20, N°1, Madrid: Sociedad española de musicología (SEDEM). <https://doi.org/10.2307/20797440>

Piqué i Collado, Jordi-Agustí. 2010. “Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del misterio”. *Scripta Theologica: Revista de la facultad de teología de la universidad de Navarra/Pamplona/España* (ISSN 0036-9764), volumen 42, N°2, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Acceso 10 mayo, 2021 [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/11683/4/Piqué_i_Collado_\(2010\).pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/11683/4/Piqué_i_Collado_(2010).pdf)

Sor, Fernando. 1806. *Inquisición*, 3726, Exp. 220, PARES Portal de Archivos Españoles. Acceso 9 de agosto, 2021. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3561900>

Vega García-Ferrer, María Julieta. 2012. Entrada “1957 SOR [MONTADAS], Fernando” en *Autores de Música inédita en la Abadía del Sacromonte de Granada* . Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Acceso 21 de junio, 2021. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/visualizador.html?publicacion=/publicaciones/2012/musica-inedita-abadia-sacromonte-granada.html&p=34>

Discografía

Moreno i Morera, Modest. *Obres per a orgue del P. Narcís Casanoves*. 1997. Catalunya Música, CD.

Moreno i Morera, Modest. *L'Orgue dels Dolors de Vic*. 2011. Generalitat de Catalunya. PICAP, CD.