



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

3
2ej.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

PANORAMA TEMATICO EN EL
DESARROLLO MUSICAL VIOLINISTICO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
P R E S E N T A :
GUILLERMO VAZQUEZ CAMPERO

Asesor: Mtro. Manuel Suárez Angeles



México, D. F.

1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Prólogo	VI
---------	----

PARTE I

Bach y el proceso evolutivo de su música instr. ...	2
Notas	8
Su obra	10
Notas	24

PARTE II

El concierto para violín en Mozart	27
Notas	36
El concierto (evolución)	39
Notas	46

PARTE III

Beethoven y la música de cámara	48
Notas	58

PARTE IV

Prokofiev (su tiempo - su obra)	61
Notas	70
Epílogo	73

A N E X O S

Anexo I	78
Notas	85
Anexo II	87
Bibliografía	92

PROLOGO

Cuando abordamos una obra por vez primera y, si contamos en el momento con el asesoramiento de un excelente maestro, él nos explicará la importancia de: el carácter de la obra; cómo la concibió o conceptualizó el autor; las características composicionales (el juego contrapuntístico, el polifónico, el agógico, etcétera); cómo la concibe el maestro. En fin, una variedad de caracteres que son de sumo interés atender, para poder así, efectuar una óptima interpretación. Pero cuando se carece de esa ayuda instructiva, cuántas veces caemos en el error acostumbrado, el leer notas.

Si pensásemos como Bach, nos expresaríamos como tal; pero para ello, tendríamos que compenetrarnos en su mundo, pues el que "toquemos" una de sus obras no quiere decir que todas las demás escritas por él, sean iguales.

El contexto de este trabajo, permitirá comprender y discernir la importancia que requiere conocer las cualidades ya descritas.

Mediante la selección de cuatro compositores (Bach, Mozart, Beethoven, Prokofiev) conoceremos, en forma panorámica, dichos aspectos. Asimismo veremos a través de su concepción artística, cómo coadyuvaron en la extensión, no sólo de la línea musical violinística, sino del arte en general.

En las cuatro partes en que se ha dividido esta tesis, se abordan las cualidades estilísticas, complementándolas,

en el caso de la primera, con el género sonata, campo en el cual Bach desarrolló su arte violinístico, que desembocó en la creación de las sonatas y partitas para violín solo, previa exposición de una somera definición de la sonata.

En la segunda parte se adhiere, al estilo de Mozart, el género concierto (evolución), ámbito en el cual, la línea composicional violinística del mismo finalizó con el desarrollo de la cadenza.

En la tercera parte se expone la actitud estilística en el arte de Beethoven, enfocándola hacia el terreno de la música de cámara (tríos, cuartetos), área en la que este compositor conjuga los estados emotivos de su ser con los caracteres composicionales, tratados en su forma más pura, tal como lo hiciese Palestrina.

Quiero señalar que el conocer parte de las actitudes y aptitudes de un compositor, ayuda a relacionarnos con su personalidad; para así, otorgar una determinada apreciación a su música, pero todo esto no es más que el reflejo del medio y de las circunstancias que rodean a determinado artista. Por tal motivo, los planteamientos históricos que se presentarán en la última parte, dedicada a Prokofiev, mostrarán "la otra fuente" que incrementa en cada músico, la cualidad estilística y, aunque no es una visión muy detallada de los sucesos que conforman la historia de un pueblo, en este caso el soviético, sí destaco lo que considero de mayor interés para entender o comprender el

"por qué" del proceder de un pueblo y, sobre todo, el de un individuo.

P A R T E

I

B A C H

Y

EL PROCESO EVOLUTIVO DE SU MUSICA INSTRUMENTAL

Cuando se habla de la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), y más aún, de su estilo, no se habla solamente de uno en particular, o de un periodo musical, como suele suceder.

Su música está conjuntada por una serie de caracteres musicales que van quizá, desde los antiguos trabajos monofónicos, hasta aquellas obras en donde la concepción armónica impresa sobrepasaba los límites convencionales de su tiempo, llegando incluso, al tipo de armonía que se utilizó en el siglo XIX.

Conocía la música de sus predecesores (la música antigua), siendo sus favoritas las de Antonio de Cabezón, Frescobaldi y Palestrina. De igual forma, conocía la música francesa de Lully, así como la de Couperin. Del estilo italiano, admiraba la música de Vivaldi, Corelli, Alessandro y Domenico Scarlatti. Del arte alemán, por citar algunos, tenemos a Buxtehude, Telemann, Händel, Froberger.¹

Todo ese cúmulo de conocimientos musicales lo adquiría durante su estancia en las distintas ciudades alemanas en las que trabajó durante su vida.² Su propia iniciativa y su sed músico-cultural, lo llevaron a la búsqueda de nuevas formas, de diferentes manifestaciones estilísticas, así como de las innovaciones del momento. Al respecto, Bach no tuvo que salir de Alemania para conocer los diversos estilos europeos; todo estaba al alcance de su mano, gracias a que en las ciudades en que radicó, habían

albergado a innumerables músicos creadores y/o transmisores no sólo de los estilos ya existentes,³ sino también de los que estaban en boga por el continente europeo y el mediterráneo y, donde no sólo los músicos intervenían en aquel intercambio cultural sino personas de altas esferas sociales, que intentaban establecer en Alemania algunos centros como lo fuera Versalles, con todos sus preceptos, normas educativas, artísticas y sociales, o de revivir incluso, el ambiente italiano, claro está, sin perder los rasgos alemanes propios.

Así como Alemania fue el centro de unión entre el Mediterráneo y Europa, con Bach se da algo similar. El conjuga todas y cada una de aquellas ideas musicales, o modos de expresión, en su propia persona, fusionando en ella la ligereza de la vida italiana, el ambiente cortesano de la música francesa, el sentido de la música religiosa y la profana y lo vasto, sobrio y firme del estilo alemán.

En cuanto a las "ideas" musicales, en Bach se manifiesta una mutación de géneros musicales (entendiendo por mutación un cambio, un transplante, o más aun, una transcripción de ciertos mecanismos técnicos compositivos e instrumentales) es decir, Bach aplicaba la técnica del órgano a la del violín; las obras para orquesta las transcribía para el órgano; la música religiosa la amalgamaba con la profana; mas no permitió que la obra transcrita perdiese su originalidad ni su

finalidad.

Tomando el primer caso como ejemplo tenemos los mecanismos, como ejecutar notas dobles (una con función de pedal, en tanto la otra está en movimiento), acordes (sean arpeggios o en unidad armónica), manejo de registros; en fin, una amplia gama de recursos organísticos que Bach proyectó hábilmente en la técnica violinística.⁴

Estos "juegos" que Bach realizaba fueron concebidos gracias al conocimiento y dominio que ejercía sobre algunos instrumentos, el canto y la composición. Si bien es cierto que él amalgamó estilos del pasado y los de su presente, ¿en que se apoyaría para haberlo realizado?

Primeramente, tomemos en cuenta que Bach poseía un gran talento musical que le permitía hacer y deshacer la música a su propio gusto. En seguida, tenemos su temperamento, el cual coadyuvó a la línea de su música. Bach era una persona impulsiva de gran espíritu pasional, pues se entregaba a su oficio y a todo aquello que se proponía, sin importar las consecuencias.

Otro aspecto y quizá el más importante, en mi opinión, lo encontramos en sus principios teológicos, principios a los cuales atribuye toda su creación musical. Bach consideraba que todo lo creado era obra del Altísimo, y que el hombre era quien alteraba sus designios o atributos, dejando a un lado la acción de agradecimiento, menospreciando en ocasiones Sus dones. En respuesta, Bach

trataba de pagar con la misma moneda, moldeando toda su creatividad en una sola composición, sin importar las dimensiones, pero sí con la plena convicción de ofrecerlo a la Divinidad absoluta.

Bach no sólo exhibe sus peripecias musicales, también nos muestra el sentido pedagógico que les imprime a algunas de sus obras (el clave bien temperado, los preludios y fugas, las sonatas y partitas para un solo instrumento, el pequeño cuaderno para órgano) mediante el manejo de todas y cada una de las tonalidades en forma concatenada, el empleo de todas las notas en su escritura musical (omitía la nomenclatura o taquigrafía musical con la que se representaban los adornos, pues en este sentido, como señala Menuhin, Bach desconfiaba de su aplicación)⁵ nos permite observar otra de sus enseñanzas. Su concepción en cuanto a temática musical, armonía, etc., es, y seguirá siendo, objeto de estudio.

Dentro del aspecto compositivo, ámbito en el cual forja su lenguaje y su personalidad, se presentan ciertas características que son la base en la arquitectura de sus obras. Dichas cualidades (el contrapunto, la polifonía, la armonía)⁶ fueron las herramientas de este orfebre musical, quien edificaba sus obras en función del contrapunto, pero sobre bases meramente armónicas. La anexión de la "escala temperada" en su material de trabajo dio a sus obras el temple que otrora se buscaba, para así poder desplazarse de

una tonalidad a otra, sin dificultad.⁷ Un recurso idealizado que Bach consumó.

Dentro del estilo alemán, existía una gran tendencia hacia el manejo de la polifonía, tanto como en la armonía. Consecuentemente, Bach, como nativo alemán, continuó con esta tendencia musical, salvo que en Bach, se desarrolló más aquella actitud musical, elevándola muy por encima de sus compatriotas, tal como establece Schonberg: "En la música de Bach se plasma un lenguaje armónico totalmente nuevo. Un sentido superior de la armonía es el rasgo distintivo de casi todos los grandes compositores, el aspecto que los separa de sus contemporáneos más tímidos y menos innovadores".⁸

N O T A S

1 Siendo tan extensa la lista de los compositores de quienes Bach estudió a fondo el estilo respectivo, hago mención de los ya citados, que en conjunto, conforman el estilo de Bach y que, en su particularidad, cada uno representa al de su tiempo y lugar por las aportaciones legadas al ámbito cultural. Para ampliar la información al respecto ver el ANEXO I.

2 Ibid. Aclarando lo siguiente: de acuerdo con el contexto del presente trabajo, orientado al ámbito musical violinístico, sólo se citan algunas de las ciudades que tienen relación con el mismo.

3 No sólo extranjeros; los mismos músicos alemanes viajaban por Europa y el Mediterráneo, actuando como portadores de su estilo y, a su vez, como receptores de los estilos de otras naciones.

4 La concepción polifónica realizada por Bach en el violín no fue una innovación, pues ya se había practicado dentro de lo que fueron los inicios de la "escuela violinística" (Corelli, Tartini, y otros), pero la aportación *musical* efectuada por Bach no tiene precedentes.

5 Menuhin, ob. cit., p. 133.

6 En sus inicios como intérprete y, en algunas de sus primeras composiciones, utilizaba estos recursos "a la manera antigua", debido a ciertas normas compositivas

que imperaban en aquella época. Sin embargo, conforme iba madurando, personal y musicalmente, fue imponiendo sus propias reglas. Geiringer, ob. cit., pp. 22, 23, 145.; Schonberg, ob. cit., p. 44.

7 Menuhin señala: "El temperamento musical de Bach exigía libertad. El consideraba preciso poder componer, interpretar y desplazarse fácilmente entre cualesquiera tonalidades". Menuhin, ob. cit., pp. 135, 137.

8 Schonberg, ob. cit., p. 44.

S U O B R A

(La trío sonata - La sonata a solo - Las sonatas y partitas)

Antes de adentrarnos en los temas a desarrollar (la Trío Sonata, la Sonata a solo, las Sonatas y Partitas) quiero señalar que, para poder abordarlos, me he tomado la libertad de hacer una pequeña exposición de la "sonata" como definición, ya que es menester su mención para no crear confusión alguna y, de igual forma, describiré el proceso evolutivo de la misma, tomando a mi juicio, los aspectos más importantes, los que iré tratando en el transcurso del texto.

En primera instancia está el término como tal, definiéndolo (semánticamente hablando) como algo que suena. Una palabra de origen latino, la cual, en sus inicios (siglo XVI), se aplicó a las piezas destinadas a ser sonadas o tañidas por instrumentos con arco (aunque también rasgueadas, como en el caso del laúd), distinguiéndola más que nada, de los términos "toccata y cantata", cuyas obras respectivamente, eran para ser tocadas en instrumentos de teclado (clave, clavicordio, órgano) y cantadas, sea en forma coral o individualmente.

En cuanto a forma estructural, aun en tiempos de Bach, la sonata todavía no mostraba un esquema formal.

Tenemos también, que sonata, se aplica a las obras (sinfonía, concierto, duos, tríos, cuartetos) cuya referencia, en cuanto a número de movimientos, son tomados de la sonata clásica,¹ siendo por lo regular tres (rápido-lento-rápido), aunque también se emplean los de

cuatro.

Otra aplicación, consiste en el trato que se le da al tema que, en esencia, es otorgado al primer movimiento, al que se le conoce como "allegro sonata" y en el que se efectúa el proceso conocido como "elaboración temática", en donde está presente la forma tripartita: exposición, desarrollo y recapitulación.²

En cuanto a evolución tenemos que, durante el siglo XVI, el canto fue el género musical de mayor atención y desarrollo.

En este campo, los Gabrielli, en Venecia, fueron quienes llevaron a la cúspide tal manifestación musical, que tiempo después, con la muerte de Andrea Gabrielli (1586), comenzó a declinar, dando así, un cambio al terreno instrumental.

Ahora bien, a fines del siglo XVI e inicios del XVII, se denominó a las primeras creaciones musicales para instrumento, con el vocablo sonata. Pero a pesar de que el canto perdía terreno, aún se componían obras en las que se conjuntaba el canto con algunos instrumentos (*canzoni sonata*), como una forma de mantener viva la intervención de la voz humana.

Las obras vocales de aquel entonces se podían transcribir, o bien, se tomaban como modelo para las composiciones instrumentales. Esta evolución, de lo vocal a lo instrumental, aunada a los tipos de música cuya

interpretación sólo tenían cabida en la iglesia o en las cámaras reales, dieron margen para la creación de dos tipos de sonata: la sonata de iglesia y la sonata de cámara.³

De una, la sonata de iglesia, su procedencia se encuentra en la derivación de la "canzoni da sonare" o "canzoni sonata", ya que en ella intervenía la voz humana con el apoyo de algunos instrumentos. De esta forma primitiva, se transcribe la música, adaptándola a aquellos instrumentos cuya tesitura permitía imitar a la de la voz (sea para soprano, alto, tenor, bajo), así como los recursos técnicos para con la polifonía, sin perder desde luego, el carácter religioso.

Por otro lado, la sonata de cámara deriva de la "suite", consistente en una serie de danzas cuyo destino estaba manifestado en los bailes presentados en los salones reales.⁴ En cuanto a evolución, se presentan dos aspectos; en el primero, se trató de establecer un patrón de danzas, ya que al componer obras para este género, se utilizaba un número indeterminado de éstas. Así, Froberger (1616-1667) establece un modelo de cuatro danzas básicas (allemande, courante, sarabanda, giga). En el segundo aspecto, se abandonó el concepto de la danza para con la música; dicho de otra manera, se convirtió en música para escucharse, sin que se presentara en la misma una elaboración en cuanto a material temático, pero sí se dio en cambio una cuantificación y distribución de las danzas sobre el modelo

establecido por Froberger.⁵

Ya en la composición, sea para la sonata de iglesia o para la de cámara, el número de instrumentos a utilizar no tenía un límite, ya que tan se podía componer una sonata a solo (para un instrumento), tanto como la cantidad requerida para constituir una orquesta pequeña. Aunado a la libertad de emplear diversos instrumentos que contrastaran en tesitura y timbre, hubo cabida para géneros musicales posteriores que, dentro del periodo al que perteneció Bach, ya estaban establecidas algunas constituciones instrumentales.⁶

Ahora, dirigiéndonos a las tres formas en cuestión, en las que Bach centró su atención, partieron de un material inicial que condujo a la culminación del mismo, es decir, Bach tomó la trío sonata como el medio para desarrollar en ella las ideas que, más tarde, lo llevarían a la creación de las sonatas y partitas.⁷

En lo personal no puedo establecer que Bach haya pensado o trabajado en forma secuencial, expresándolo coloquialmente, no creo que se hubiese dicho: "voy a partir de aquí para llegar a la realización de esto ...".

Considero que él parte de los conocimientos sobre las técnicas tanto de la composición, como de los instrumentos y, sobre todo, de la función que representa el arte musical, un diálogo.

La trío sonata se prestó más adecuadamente al diálogo

que entablan las ideas musicales, entre las tres partes y, cuyo moderador es el compositor mismo. Tal diálogo no es más que una serie de preguntas y respuestas, un intercambio de ideas ya impresas.

En lo referente a lo que representó la culminación de su empresa (las sonatas y partitas para violín), el diálogo al que hago mención, es determinado por la capacidad física y técnica que ofreció el instrumento.

Al adentrarnos en la trío sonata, encontramos un tipo de trabajo hasta cierto punto ligero, pues el material musical correspondiente a la parte violinística no presenta dificultad en cuanto a mecanismos técnicos de virtuosismo, más bien, la hay en el enfoque de la conducción de las melodías y en especial de los motivos temáticos. El trato que les da es un tanto similar a los mecanismos utilizados por Corelli y Vivaldi, con la salvedad de que el material temático de las melodías es presentado por las tres partes, y, cual constitución global de la música, muestra una forma un tanto fugada y un tanto en forma rondó.

La dificultad en sí de la obra radica en el hábil manejo de los instrumentos al presentar la parte respectiva del material temático, en su conducción y, en el equilibrio sonoro de las ideas musicales, aludiendo a la expresión: "quien lleva la bolita, es el que sobresale". (Ver ej. # 1)

Ej. 1

Adagio

p *cresc.*

f *p* *cresc.*

p *cresc.*

Cabe destacar el nuevo enfoque que Bach ofrece a la parte del teclado, ya que es pieza integral de la trío sonata. Tal enfoque consiste en crear, en el teclado, una nueva parte temático-musical, que contraste y concerte con o entre, las melodías principales. Con ello, desplazó la actitud que hasta entonces imperaba en el teclado, como vulgarmente se dice, de "mero acompañante", evitando, o mejor aún, anteponiéndolo a la armonía improvisada, la cual se construía mediante el cifrado numérico escrito por el compositor.

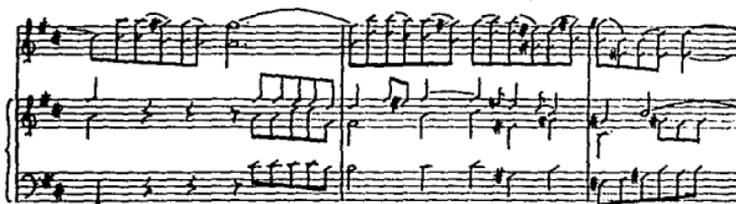
En la sonata a solo, en la que intervienen el clave y un violín, existe una similitud con la trío sonata, salvo que en la primera tuvo que realizarse un trabajo más elaborado, tanto para el clave como para el violín, incrementando con ello la dificultad en ambos instrumentos. Es entonces cuando la armonía, la polifonía y el contrapunto comenzaron a cobrar una mayor relevancia. El clave, por un lado, tuvo que presentar la parte faltante, doblando su dificultad en interpretación, y cuanto más para el violín, con el manejo de notas y/o cuerdas múltiples, pues con ello se preparó, quizá, el camino a la última fase.

Si tan sólo diéramos un vistazo a este tipo de obras se captarían, aunque no en todos los casos, tres líneas melódicas contrastantes entre sí, de gran simplicidad en escritura; pero en cuanto a contexto se refiere, es donde

encontraremos la dificultad interpretativa.

Penetrando un poco en los procedimientos aplicados en la parte del violín se tiene que el material temático-musical presentado es tratado polifónicamente, de tal forma que resulten dos melodías, que pueden aparecer tanto en forma "directa", mediante la aplicación de cuerdas dobles, o más bien, de dos notas simultáneas, tal como se aprecia en el ejemplo # 2.

Ej. 2 Adagio (sección extraída de la Sonata No. 1, en si menor).



O bien, en forma "indirecta", que, mediante la utilización de notas (en este caso se manejan dos), cuya función, para una de ellas, es la de mantenerse estática, imitando la acción del pedal de órgano (sonido ostinato), en tanto que la otra nota se desplaza interválicamente. Entre ambas notas o líneas, la importancia recae sobre la que está en movimiento. (Ver el ej. # 3, correspondiente a la misma sonata)

Ej. 3 Allegro.

La polifonía en la parte del violín ha tomado así, una visión más detallada, pero que no sólo es de importancia para la misma, sino también para las otras partes que conforman la obra.

La disposición de las notas, que son escritas mediante sonidos largos, o muy cortos métricamente,⁸ forman parte del trabajo contrapuntístico y, a su vez, constituyen la estructura armónica de la obra. (Ver ej. # 4)

Ej. 4 Andante.

Como se puede apreciar, existe un proceso de desarrollo entre las formas ya descritas, no de gran trascendencia en cuanto a técnica violinística, pero sí, en su contexto musical, en el que se nos permite observar la forma de proceder de Bach, en cómo minimizar un todo.

En las sonatas y partitas para violín solo, es más notorio este trabajo, pues toda su creatividad como compositor, todo su talento, quizá, como violinista y, toda su sapiencia musical, están concretadas en esta serie de obras para violín.⁹

Cada uno de los movimientos encierra gran complejidad técnica en su ejecución, por lo que considero imprescindible el relacionarse con el lenguaje histórico-musical del autor, para poder aproximarnos más a una interpretación más fiel. Además, claro está, de tener un gran dominio en el instrumento.

Sabemos que al reducirse las partes, obviamente se reduce también el número de instrumentos; mas no así, en su contenido musical. Bach "jugó", musicalmente, con los elementos de la composición, y también, con los recursos técnicos del instrumento.

En una gran parte de los movimientos de sus sonatas, se destaca el uso de cuerdas múltiples, lo cual no es la esencia de sus composiciones, sino más bien, el cómo lograr que una idea musical (una línea melódica) puede ser acompañada, armónicamente, por el mismo instrumento.

Existen varias formas o posibilidades (no sólo un acompañamiento armónico) para que esto sea efectivo. Primeramente, se puede presentar una estructura armónica (en acordes)¹⁰ que apoye la conducción de la línea melódica, tomando en consideración qué nota o notas son las que conllevan parte de la melodía. (Ver ej. # 5)¹¹

Ej. 5 Sarabanda, Partita I.



El juego polifónico es otro recurso que suele presentarse. Durante el curso de la melodía, este mecanismo puede aparecer de diversas maneras, sea por motivos temáticos pequeños, alternándose entre sí, en actitud de contraste (forte-piano)¹² y, cuyo efecto resultante es similar al del "eco". En este caso constituye una segunda voz que se produce en el mismo instrumento. (Ver ej. # 6)

Ej. 6 Preludio, Partita III.



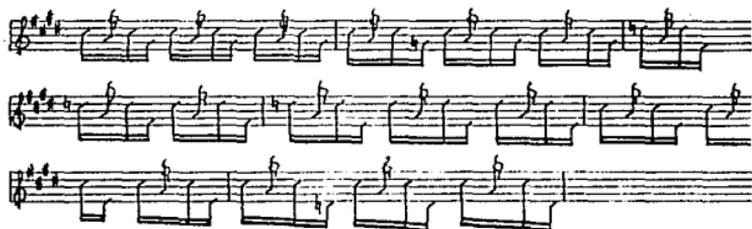
El trato de la melodía, mediante intervallos, es semejante al anterior, salvo que en este tipo son sonidos individuales o aislados los que aparecen, pero cuya aplicación, además de constituir una melodía aislada (que puede ser en forma de escala, arpeggio, u otra representación) actúa como soporte tonal a manera de bajo. (Ver ej. # 7)

Ej. 7 Presto, Sonata I.



Es común que en este juego temático existan sonidos repetidos (con función de pedal) en presencia de otros, los que permanecen en constante movimiento, de igual forma que en el ejemplo # 4, salvo que en este caso, saltan a la vista dos líneas en cierta conducción melódica; en tanto que una tercera, remarca un ostinato. (Ver ej. # 8)

Ej. 8 Preludio, Partita III.



Un ejemplo que reafirma aún más la aplicación de estos mecanismos compositivos, lo podemos observar en los recursos (sujeto, contrasujeto, etc.) que constituyen la forma fugada, que en este caso se presentan para el violín, con el uso de dos o tres notas simultáneas, según va desarrollándose el movimiento. (Ver ej. # 9)

Ej. 9 Fuga (allegro), Sonata I.

N O T A S

1 Primitivamente (siglo XVI), el número de movimientos todavía no estaba determinado. Se componían obras de uno hasta seis movimientos, e incluso hasta más de seis (para el caso de las sonatas de cámara). Con las obras de Corelli (1653-1713) se establece un modelo, no definitivo, que era: Grave-allegro / Vivace / Adagio-allegro. Ya C.Ph.Emanuel Bach (1714-1788) modifica la forma (a tres movimientos), así como en la contextura temática; procedimientos que siguieron Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791), estableciendo con sus trabajos el modelo "clásico".

2 Copland, ob. cit., pp. 138 - 141.

3 En italiano "Sonata da chiesa" y "Sonata da camera" respectivamente.

4 El término "Suite" es de procedencia francesa y, es empleada en ocasiones como sinónimo de sonata.

5 El término "danza" permaneció en las composiciones como elemento de referencia, pues se conservó, tanto el nombre como el ritmo, con lo que se diferenciaba una danza de otra.

6 Refiriéndome al género orquestal (el concierto grosso, el sinfónico, el concierto), al de cámara (el trío, el cuarteto, los dúos, o la música para un solo instrumento).

7 Las sonatas y partitas para violín solo, forman parte del repertorio violinístico, que es considerado por innumerables críticos como la obra cumbre, no sólo del mismo Bach, sino del período al que perteneció.

8 Sonidos que pueden actuar como notas de paso, de cambio, etcétera; tal vez no tengan importancia para la línea melódica del violín, pero sí para la constitución de una base armónica o un apoyo contrapuntístico en la conducción polifónica en general.

9 El vocablo "partita" es una denominación utilizada por los alemanes, de origen italiano, que corresponde al de suite, o serie de danzas.

10 Aunque no necesariamente, puesto que en su ejecución pueden interpretarse como arpeggios.

11 Para los ejemplos 5, 6, 7, 8, 9 la escritura musical presentada, corresponde a la escritura original (de J.S.Bach), según edición de Carl Flesch, Peters, 1948.

12 Efecto típico del Barroco que, musicalmente, dentro del tema principal, está representado por un motivo en forte, seguido de uno en piano (un antecedente y un consecuente).

P A R T E

I I

EL CONCIERTO PARA VIOLIN EN MOZART

En la producción musical de concierto, Mozart reúne diversas cualidades estilísticas, las cuales corresponden tanto a la época a la cual perteneció (periodo rococó-clásico), así como de los estilos anteriores a él.

Los conciertos para violín están regidos por el "style galant", un estilo musical transmitido por J.Chr.Bach (1735-1782),¹ el cual quedó como herencia, producto del refinamiento aristocrático versallesco,² propiciado por Luis XIV (1643-1715) durante su gobierno. Con J.Chr.Bach el estilo sufrió una modificación, de mayor tendencia italiana, más ligero.

Además del estilo galante, existe una nueva visión de la dinámica musical en sus composiciones. Tal cualidad consistió en aplicar el "crescendo y diminuendo", un nuevo color tímbrico cultivado por la escuela de Mannheim,³ que, aun cuando Mozart no tuvo un contacto directo con dicha escuela, sino hasta 1777, sí tuvo conocimiento de la misma a través de compositores como Michael Haydn (1737-1806), Leopold Mozart (1719-1787), F.J. Haydn (1732-1809) y otros.

Tenemos también que, en sus conciertos, Mozart presenta un estilo, en cuanto a temática musical, muy diverso (temas diferentes, pero hábilmente entrelazados).⁴ Algunos musicólogos mencionan la inserción que hace Mozart en su música, de melodías populares.

En lo personal, desconozco dichas melodías populares, sean de Austria o de alguna región colindante, o melodías

que Mozart asimiló durante sus viajes por casi toda Europa. Lo que sí puedo exponer, es que en sus conciertos (principalmente el cuarto y el quinto) se perciben pasajes melódicos cuyo aire musical tiene semejanza con los utilizados en determinados países, como la música producida por la gaita, aunque existen también trozos melódicos con rasgos gitanos,⁵ o quizá eslavos, pues es sabido que históricamente, Austria formaba parte del Imperio Austrohúngaro, en el cual se conjuntaron razas diversas, sea por razones de expansión territorial o por situaciones políticas que no viene al caso mencionar.⁶ Gracias a estos sucesos surgieron nuevas perspectivas culturales. Una de ellas fue la aplicación (no sólo de Mozart, sino de muchos otros) de elementos rítmicos que la raza turca dejó como huella en Viena. Ritmos secos, o mejor dicho, sonidos acentuados y firmes que asemejan a los sonidos producidos por los instrumentos turcos (timbales y/o tambores).⁷

Como última cualidad, me dirijo al movimiento denominado "Sturm und Drang" (Tormenta y Pasión), en donde aclararé un punto que a juicio propio considero menester, delimitando lo que otros críticos establecen en relación con este movimiento artístico (que surgió, quizá, en el ámbito literario pero que se proyectó también en el área musical) ya mencionado y la música de Mozart.

Es cierto que en la obra de Mozart está de manifiesto este nuevo enfoque artístico,⁸ pero también es cierto que

el movimiento se origina, en el ámbito musical, en 1776,⁹ un año después de haber concebido Mozart sus cinco conciertos para violín, por lo que no se puede aseverar que en toda su música esté presente tal tendencia.

También tenemos que Mozart no sólo proyectó los conceptos estéticos asimilados, sino incluso su propia personalidad, producto de una infancia deformada que,¹⁰ mediante esa inserción de múltiples ideas temáticas que constituyen sus distintos estadios personales, es quizá, de donde se considere y se califique como una generalización estético-musical semejante al Sturm und Drang. No existe una correlación entre su música temprana y la ideología del mencionado Sturm und Drang, en cuya esencia, hay una gradación considerable de un estado emocional a otro.

En los conciertos se percibe una actitud "inquieta", tal como describe Valle la unidad musical en Mozart, que no es sólo un ideal artístico, sino un problema interno de personalidad, ya que él considera a Mozart como una multitud de personajes.¹¹

Mozart, al igual que Haydn, representaron el periodo llamado "clásico". Con Haydn, la música se encuadró en los gustos de la sociedad de aquel entonces, gustos que exigían el ser diluibles auditivamente, sin que se exagerara el contexto armónico, el polifónico o el contrapuntístico. Si bien el término clásico como tal, tuvo su origen durante las reformas de Luis XIV, en donde las normas académicas y

sociales se basaron, según sea el caso, en el buen gusto, así como en lo demostrable, mediante un análisis racional, lógico,¹² y sobre todo, con principios absolutistas; lo que continuó hasta la época de Haydn (siglo XVIII) pero con otra visión ideológica.¹³

En Mozart se manifestó, en un principio, aquella tendencia racional, pero conforme avanzaba, su arte musical fue más allá, pues dio lugar a las representaciones musicales del siglo XIX, representaciones en las que intervenía nuevamente el espíritu humano. En el caso de Mozart, surgió una pasión por personificar su "yo interno" que, a pesar de ser concebida como una imagen clara del Sturm und Drang, su música presenta un sentido emotivo que no llega a los límites del horror,¹⁴ conservando en todo momento el estilo galante, no importando que tan profundo haya elaborado su música.¹⁵

Algunos críticos establecen, que la producción de concierto para violín, en Mozart, no representa gran dificultad técnica. Esto me trae a la mente un comentario hecho por el Maestro Manuel Suárez (en clase), el cual tiene relación con todo esto: "La música -no sólo de Mozart- no es más que la representación escrita de acordes, sean en unidad o en arpeggios y, del trabajo escalístico". A esto le añadimos, como parte integral, el ritmo, silencios y demás. Pero en sí, la dificultad radica en la habilidad interpretativa, en "cómo" darle vida a un trozo musical,

pues es, en este terreno, donde se distingue el verdadero músico, el "artista" del que sólo toca.

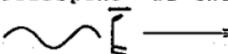
Paumgartner comenta que el estilo musical de Mozart no es más que un estilo de música de salón ingeniosamente tratada y, que el virtuosismo técnico, queda subordinado al elemento musical puro, cuya expresión "cantabile" domina sobre todos los pasajes técnicos.¹⁶

El elemento cantabile es la vivificación del espíritu, una cualidad humana para personificar el "yo interno", sea a través del canto (del cual deriva el término "cantabile") o del violín, que es a mi juicio, el instrumento que permite aproximarse más a los mecanismos que en el canto se efectúan.

Dentro del elemento cantabile, Mozart se vale del "rubato", que en conjunto, la melodía, o mejor aún, la fluidez de un motivo temático, transita con cierta libertad rítmica dentro del pulso indicador de un movimiento determinado, logrando así, un carácter más emotivo. (Ver ej. # 10)

Ej. 10 Adagio, del Concierto No. 3 en sol mayor.

The image shows a musical score for a violin concerto. The top staff is marked 'Tutti' and 'mf'. The bottom staff is marked 'Solo' and 'p'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'cresc.'. A wavy line and a horizontal arrow are drawn below the bottom staff, indicating performance instructions related to rubato.

El motivo temático señalado, predispone al intérprete a utilizar el rubato (mediante: )* para enfatizar más la línea melódica.

Los conciertos para violín que Mozart compuso en 1775, 17 muestran una cierta evolución, en cuanto a estructura. En ellos, Mozart refleja una tendencia un tanto a la manera de las formas del Barroco, en relación con la alternancia de los temas entre el "tutti" y el "solo", así como en la dinámica contrastante aplicada (forte-piano).

* La curva sinusoidal indica frenar el pulso; la línea horizontal sobre la nota indica apoyarla más; la flecha representa el recuperar el pulso (acelerar).

En ellos no se aparta del estilo galante, e inclusive, cuando pudiera establecerse una limitante de personalidad entre sus conciertos,¹⁸ tal como lo plantea Einstein,¹⁹ Mozart es Mozart, sin importar que haya utilizado elementos compositivos de otros. Su personalidad musical por "inmadura" que sea, está presente en todo momento.

A mi juicio, al escuchar el Concierto No. 4, en re mayor, percibo una temática con mayor diversificación (al igual que en el Quinto concierto) a más de captar pasajes melódicos cuyos ritmos y/o atmósferas tienen semejanza con las que emanan de ciertas regiones europeas, así como del Oriente medio. (Ver ej. # 11 y # 12)

Ej. 11 Andante grazioso (Rondó del Conc. No. 4)

Nótese el sonido que se mantiene estable (nota pedal), sonido que apoya la melodía superpuesta, cuyo efecto sonoro es muy similar al que producen las gaitas o cornamusas.

Ej. 12 Rondó, del Concierto No. 5.

(*) Tutti

A

B

Aquí se puede apreciar el uso de una rítmica cuya melodía es de estilo turco (A), asimismo se distingue un uso dinámico (B) que parte de un nivel "piano" en crescendo a un "forte" y viceversa, mediante la aplicación de una línea melódica cromática.

NOTAS

1 Desde el punto de vista musical, los compositores de Mannheim desarrollaron el estilo galante, encabezados por Johann Stamitz (1717-1757). Alier, ob. cit., pp. 38, 39.

2 Tal cultivación, tuvo un mayor auge e partir de 1661, mediante las modificaciones sociales y culturales efectuadas por Luis XIV, quien al morir (1715), esto que fue la cúspide del Barroco, además de declinar, comienza a transformarse en lo que conocemos como Rococó, que a pesar de conservar la tendencia galante, cultivada en las cortes, su esencia estilística fue más ligera a comparación de lo que representaba el Barroco, lo excesivo.

3 Mucho antes del clasicismo se utilizaban dichos recursos musicales, pero no con esta nueva trayectoria, que parte de lo tenue (*pp, pianissimo*) a lo intenso (*ff, fortissimo*), en forma gradual o súbita.

4 Al respecto, Valle comenta: "Si hay varios temas, estos no son parecidos, sino parientes. Mozart no construye arquitectónicamente: vivifica". Valle, ob. cit., p. 43.

5 Aclarando que tales rasgos gitanos no los considero propios de esta raza nómada, pues ellos captaban la música de diferentes regiones en sus recorridos, llevando consigo aquellas melodías, y que, después, el pueblo que escuchaba "su música", la asimilaba y la

modificaba para hacerla "propia" y, que a la larga se consideraba como popular. Bartok, Bela.: "Escritos sobre música popular", Siglo Veintiuno editores, 4a. ed., México, 1987, pp. 114 - 122.

6 Todo el Continente Europeo ha sufrido alteraciones sociales que han repercutido considerablemente en la cultura y, en éste caso, en el arte musical.

7 En música, en ocasiones se aplica el término "scandar", en francés scander, que significa: marcar fuertemente las divisiones rítmicas (los bit).

8 Sturm und Drang: estilo que reivindica el sentimiento contra la razón, el cual surgió en la escuela de Mannheim y, cual tendencia artística expresiva, va de lo sublime a lo trágico. Fleming, ob. cit., pp. 276, 277, 280.

9 íd. bibliog., p. 272.

10 Schonberg, ob. cit., pp. 88, 89, 90.

11 Valle, ob. cit., p. 42.

12 Fleming, ob. cit., p. 242.

13 Una ideología propia de la clase burguesa que dominó, desplazando así, aquel absolutismo impuesto, conservando el buen gusto por las artes.

14 Cortot, ob. cit., p. 130.

15 Entendiendo por profundidad, la densidad armónica con la que elaboraba su música, cualidad alemana que aprendió durante sus viajes por Munich. Ya en sus creaciones musicales maduras, concibe éstas tendencias más

dramáticas, de una atmósfera más bien teatral, valiéndose del Sturm und Drang, rompiendo así, con los convencionalismos clásicos.

16 Paumgartner, ob. cit., p. 184.

17 Refiriéndome a los cinco reales (K. 207, 211, 216, 218, 219) en su totalidad, pues existen dos más que no son originales, aun cuando Mozart realizó de ellos simples bosquejos, su construcción total fue obra de otros compositores.

18 Al respecto, el Maestro Manuel Suárez expresa: "Lo cual yo pongo en tela de juicio con simplemente oír el segundo y tercer movimientos del segundo Concierto en Re, ya enunciados en el segundo movimiento del Divertimento No. 3, K. 139".

19 Einstein destaca el arraigo de las formas antiguas, pero también establece que no hay nada mozartiano en los dos conciertos iniciales. Einstein, ob. cit., p. 284.

El concierto - El concerto grosso - La cadenza

(evolución)

Si realizáramos un estudio de la "primera" forma concertante, hasta la constituida por Mozart, encontraríamos una diferencia cualitativamente importante.

Esta diferencia la podemos apreciar mediante una descripción sucinta de su evolución, partiendo de las primigenias formas de las cuales derivó el concierto: la canción y el madrigal (hago referencia a los siglos XV y XVI, que habiendo sufrido la canción una modificación al pasar de lo "sacro" a lo "profano", se denominó madrigal).¹

En el curso del siglo XVI, el madrigal se diseñó para voces con acompañamiento instrumental y/o sólo para instrumentos. Posteriormente, dentro del terreno sacro, los trabajos aquí realizados, por los Gabrielli, dieron un enfoque aún más claro de las características del concierto, pues la variedad en el manejo de los coros, oponiendo voces solistas e incluso una sola voz ante una masa coral, o un grupo de cuatro voces (soprano, contralto, tenor, bajo) contra otro, o una masa coral contra otra, dieron origen a diversas manifestaciones sonoras y de contraste, creando así, el efecto del "eco", un efecto muy utilizado en el Barroco.²

Con el advenimiento de la trío sonata (siglo XVII) y su trayectoria evolutiva (en la que se varió su constitución, incrementando o disminuyendo el número de instrumentos dando géneros musicales diversos), se dio un enfoque más delimitado hacia la participación solística y

en donde el violín, tomó la parte más importante.

De igual manera, a lo trabajado por los Gabrielli en el área vocal, o coral, Alessandro Stradella (1642-1682) planteó aquellos mecanismos al ámbito instrumental. Planteamientos que sólo quedaron en eso, pero que más tarde, con Arcangelo Corelli (1653- 1713), se llevaron a efecto tales procedimientos, constituyendo así el "concerto grosso", donde la oposición de un bloque de solistas ("soli") contra el resto de los instrumentos ("ripieno"), fue la característica más importante en este género.³

La presencia ya de un grupo de solistas ante la masa orquestal, motivo a los compositores a diseñar trabajos más profundos, en los cuales un solo instrumento se opusiese a todo el conjunto orquestal. Alier señala al respecto: "... se trataba de lograr la desintegración del grupo concertino, dejándolo reducido a un solo instrumento libre de llevar la iniciativa ...".⁴

Giuseppe Torelli (1658-1708) observando tal estructura, contrapone aquel estilo típico del "grosso" al nuevo estilo para violín solista y,⁵ a pesar de que sus trabajos no ofrecieron un importante desenvolvimiento solístico, sí marcaron el inicio de la trayectoria concertante.

Los progresos en la física del violín, de su técnica en ejecución y la naciente directriz solística, encauzaron a Antonio Vivaldi (1687-1714) a crear conciertos de un

estilo en los cuales, se conjunta el virtuosismo del "solo" con la estructura temática de la obra, creando en cada intervención (del solista) un material temático diferente.⁶ Una cualidad que quizá es tomada por Mozart, a través de J.Chr.Bach.

Tan pronto como el concierto iba exigiendo un mayor dominio técnico, para ciertas regiones temáticas de gran dificultad, se promovió la constitución de una zona en la que el solista realmente pusiera en evidencia sus cualidades virtuosísticas. Aquella zona recibió el nombre de "cadenza", o cadencia, por la sensación de suspensión y de continuidad que provoca determinada estructura armónica, que enuncia la apertura de la sección en cuestión y en la que no existe intervención orquestal alguna, dejando enteramente al solista la libertad de crear o improvisar,⁷ con la ayuda de algunas partes del material temático ya expuesto, un material donde haga relucir sus dotes violinísticos.

Así, del mismo modo en que la evolución de las formas musicales instrumentales derivaron de los géneros vocales; asimismo la cadenza instrumental derivó de aquellas partes en que el cantante hacía gala de su cualidad virtuosística e improvisadora capacidad musical.

La cadenza instrumental, en sus inicios, se concebía como "improvisación" y cuya evolución fue paralela al desarrollo técnico-virtuoso de las escuelas violinísticas

(Corelli, Tartini, Torelli, etc.).

Antiguamente (siglo XVII) se concedía una sección para la improvisación, la cual se llevaba a cabo durante los movimientos lentos y donde las notas de "mayor" duración, daban cabida a dicha realización, la que consistía en una serie de adornos, con los que se realizaba la melodía, además, como ya se mencionó, se ponía a prueba la capacidad creativa del intérprete en estos espacios musicales.

En el ejemplo # 13 se muestran aquellos procedimientos. En él se distingue la línea del violín, con las notas reales, y, una línea superpuesta en la cual, según Corelli, se nos da una idea del tipo de adornos y/o de la improvisación que se realizaba.

Al pasar de los años, la evolución de los conceptos en el campo violinístico, llevaron al músico instrumentista a un plano en el cual se manifestaran sus cualidades músico-virtuosas, encaminándolo a su vez, hacia la búsqueda de nuevos panoramas creativos. Es entonces, cuando la parte, que otrora era para improvisar (en las sonatas), pasara al género concierto, sin perder las propiedades esenciales, las del virtuosismo.

Ya en tiempos de Mozart, el dominio violinístico había alcanzado un sitio considerablemente importante, pues no debemos olvidar que en este periodo (clásico), se frenó un poco la parte musical creativa, mas el sitio en que el intérprete diera a conocer sus dotes musicales, aún

prevalecía, pero, ya con el nombre de *cadenza* y, cuya representación y aparición era justamente antes de la última intervención del "tutti" y, donde, gráficamente, aparece el símbolo  (punto de órgano, corona, fermata, o, vulgarmente llamado, calderón), en yuxtaposición con el término *cadenza*.

Como se puede apreciar, la *cadenza* dio fin al desarrollo concertante, no quedando más que la cultivación de nuevos virajes en materia musical y, aunque la *cadenza* no fue innovación desde el punto de vista improvisación, sí constituyó una forma en la que compositores ulteriores llegaron a expresar un lenguaje más individual.

SONATA V.

Cello e Bassi
Adagio.
 Violino solo.
 Violone e Cimbalo.

SONATA VI.

Cello e Bassi
Grave.
 Violino solo.
 Violone e Cimbalo.

N O T A S

1 Las raíces más primitivas (de ambas formas) parten del arte de los *juglares* y *trovadores* del siglo XII y XIII. Zamacois, ob. cit., pp. 236 - 241.

2 Efecto que se conseguía presentando un motivo temático (un antecedente) en un nivel dinámico "forte" con la respuesta del mismo (el consecuente) en un nivel "piano".

3 Aunque en cuanto a "forma estructural", el material temático de la obra en general, constituía una alternancia entre el *tutti* y los *solí*.

4 Alier, ob. cit., p. 21.

5 Ibid.

6 Cito a Vivaldi por ser un compositor de mayor trascendencia en este campo, aunque existen otros más (Tartini, Locatelli, Nardini, Viotti) que dieron un mayor impulso a la técnica violinística, estableciendo con ello, nuevas escuelas.

7 Enuncio expreso los dos vocablos (crear e improvisar), para señalar lo que algunos musicólogos opinan sobre estos dos conceptos, y, sobre la autenticidad de las cadenzas de Mozart, construidas para estos fines, pues en aquella época las cadenzas permitían al ejecutante valer su arte de improvisar. Cortot, ob. cit., p. 131.

P A R T E

I I I

BEETHOVEN

Y

LA MUSICA DE CAMARA

Detrás del legado artístico que nos brindó Ludwig van Beethoven (1779-1827), nos encontramos con una de las personalidades musicales más conflictivas y sediciosas que pudieran haber existido.

No es un caso como el que se suscitó en Bach, donde se conjugan diversos estilos para ser "ofrecidos" al Altísimo, o el de un Mozart, que mediante una variedad de formas estilísticas manifiesta "su sentir". El estilo de Beethoven es hasta cierto punto único, pues su "personalidad artística", como él la consideraba, fue precisamente eso, un estilo de "lucha", un estilo forjado con base en un ideal, el reivindicar el papel del músico ante la sociedad.

Beethoven, es pues, un ARTISTA que durante toda su vida atravesó por una serie de circunstancias, las cuales, poco a poco fueron moldeando su personalidad. Desde muy niño fue sometido a una rigurosa práctica musical; fue humillado constantemente por su padre; en su vida amorosa, fue hasta cierto punto un fracaso, pues la mayoría de sus amores eran de la alta sociedad, y él, siendo de la clase opuesta, y quizá también por menospreciarse, nunca logró llevar más allá una relación; la admiración que sentía por grandes figuras, como Napoleón,¹ pronto se convertirían en decepciones; las muchas desilusiones que recibía por parte de la crítica, así como las del público para con su música, acciones de rechazo que la gente encubría con la imagen de la incompreensión; no hemos de olvidar el gran malestar que

lo encerró aún más dentro de sí mismo, su sordera. Esto último no fue un mal permanente, sino parcial, pero sí en aumento. Este no representó la causa fundamental de su línea artística, aunque sí el "sostén" por el cual la crítica popular se valiera para catalogarlo como un "excelso compositor". Sin embargo, en ocasiones, se deja atrás el arte de un Schubert o de algún otro compositor contemporáneo, e incluso el de Mozart, quien dio mucho de sí para con el arte musical, con su propio concepto de la tonalidad. En fin, "se le reconoce como genio por ser el ¡pobre! sordo, mas su música no es más grande que la de otros contemporáneos suyos". M.S.

El trato que recibió de pequeño despertó en él un sentido de lucha por la dignidad humana, una dignidad que le fue privada, conllevándola hasta el punto en el que se manifestara dentro de su ser aquel espíritu liberal, que se reflejó no sólo ante la sociedad, sino en su propio mundo, la música.

Tal actitud, cada vez más arraigada en su persona, fue la causa que lo llevó a reivindicar el concepto que había perdido el artista, así como el arte en sí, el cual, hasta entonces, se había convertido para la sociedad en un simple espectáculo, una diversión.

Su propia ideología hacia el arte musical, se opuso a todo convencionalismo escolástico. Con esto no pretendo establecer que Beethoven no haya recurrido a enseñanza

alguna, él tomó algunas bases compositivas, mas no se sometió a ellas; él sólo las adaptó a sus propias intenciones.

Citando algunas de estas enseñanzas y, quizá las únicas que recibió, tenemos: primeramente la influencia paterna, en 1775; en 1781, fue alumno de Christian Gottlob Neefe, quien lo instruyó en la composición y el contrapunto; durante ese tiempo aprende órgano con el Padre Willibald Koch, posteriormente con Zenser; de Rovantini recibió algunas lecciones de violín y viola; para 1785, estudia violín con Franz Antón Ries; en 1785, ya en Viena, se encuentra con Mozart, de quien recibe, quizá, algunas enseñanzas musicales; entre 1790-92, se pone en contacto con Haydn, de él recibió nociones en materia contrapuntística, así como en arquitectura compositiva; en 1794, estudió con Albrechtsberger y Salieri composición, y más tarde, con Aloÿs Förste, conoce la forma estructural para cuartetos.

Aquel concepto que tenía con respecto al artista, lo guió en el establecimiento de un lenguaje diferente, en donde la música fuese transformada en poesía fonética, una poesía que no necesitaba de palabras para expresar una actitud (sea melancólica, de alegría, furia, etc.).

Además del espíritu de lucha que se formó en él, su estilo musical, a mi juicio, lo constituyen los "estadios internos del ser", así como el "deseo" de autoexpresión. Al

respecto, Beethoven desnudaba su alma, escribía o reflejaba musicalmente todo sentimiento aprisionado en su corazón, sentimientos convertidos en ideas musicales que debían salir a flote sin ninguna inhibición.²

Las limitantes que se interponían en su vida sentimental fueron minando su personalidad, pero al mismo tiempo la fortificaban desde el punto de vista creatividad musical o composicional; tal como se habla en la ciencia de los números: "su vida musical fue inversamente proporcional a su vida sentimental", claro que no sólo el carácter afectivo-amoroso es la fuente de lo sentimental, también lo es el ambiente social (incluyendo el familiar), así como la serie de trastornos físicos que sufría el HOMBRE por alguna alteración natural o no de su organismo, pues todo ello, como ya se señaló, fue la causa o el producto que alteraba el centro motor de sus emociones, su corazón.

Es así la música de Beethoven, una imagen perfecta de su ser, un ser que grita vida, dolor, fortaleza, desinhibición; que así como la imprime, asimismo la exige.

Beethoven amaba la naturaleza, amaba al hombre como ser viviente, amaba la vida y, por lo mismo, se oponía fervientemente a toda fuerza que la opacaba. Es por eso que su música exige profundidad espiritual y grandeza de corazón.³

Su música reclama un sentido que nos lleve a lo insólito y a lo extraordinario de la vida misma, pues es el

único medio con que nos permite extraer de sus obras lo sublime, o, para darle esa vida, ese aliento y ese calor que envolvían a Beethoven.⁴

Además del estallido de la Revolución Francesa, que extendió sus fronteras liberales por Europa y que causó una determinada reacción en nuestro personaje, también se dio un resurgimiento de las formas grecolatinas, aunque no podría establecer con certeza, alguna repercusión en donde los modos antiguos pudieran significar, en la estética musical de Beethoven, un medio por el cual se valiera el compositor para expresar un determinado estado de ánimo.⁵ Por otro lado, sí existe una fiel representación de la corriente Sturm und Drang en su música, una corriente en boga que encaja sobremanera con el espíritu musical de este compositor.

Dentro del ámbito compositivo, podría casi con certeza, afirmar que la sinfonía es el campo en el cual un compositor muestra toda su grandeza como músico, aunque existen, obviamente, otros géneros que compiten con el género sinfónico, como lo es el concierto y, en especial, el de música de cámara. Un tipo de competencia en el que se pone a prueba la capacidad técnica y expresiva, pues, aun cuando un compositor sea muy diestro, si no tiene esa parte afectiva, con la cual se da el "toque" o el "sabor", toda forma sería por demás, aparte de convencional, monótona, seca y, sobre todo, sería una música incompleta.

Existe una cierta conformidad por parte de la crítica en que la sinfonía fue, para Beethoven, el medio propicio para imprimir su fuerza; por otro lado, se tiene a la música de cámara, en la cual Beethoven conjuga, además de su fuerza viril, aquella pasión humana por la vida, así como todas las facetas que la conforman.

Es pues, la música de cámara, el medio más propicio en el que este compositor mostró toda su intimidad como persona y como artista.

Sea la música que fuese (para piano, violín-piano, trío, cuarteto, etc.), toda, está concebida con tendencias orquestales,⁶ esto es, comparativamente, por la fuerza sonora que emite una agrupación instrumental de grandes proporciones. Sin embargo, aun cuando podía darle un carácter suave y delicado, nunca le atrajo este tipo de línea.⁷

En ninguna forma musical más que en la llamada de cámara, imprimió toda su actitud de gran artista,⁸ como lo manifiestan sus tríos y/o cuartetos, y en los que no sólo proyecta su imagen de compositor, sino también reflejó con exuberante profundidad sus sentimientos, que en innumerables ocasiones lo tenían en el caos existencial.

Su música es así, de un estilo que bordea con lo orquestal, como establece Scott: "un estilo hinchado",⁹ aunque su escritura compositiva es en cierta medida sencilla.

En sus cuartetos existe una inclinación hacia el estilo antiguo, de Palestrina, que aunque es evidente el juego de cuatro voces, hay un repunte de aquella vieja forma musical. A pesar de que Beethoven recibió nociones al respecto y, cuya tendencia fue más bien clásica, en el hay más del estilo antiguo, ya que al mismo Beethoven le atraía en demasía aquel estilo palestrinesco, con su mecanismo contrapuntístico y del tipo de modulación (modulación pura) que el viejo maestro de dos siglos atrás efectuaba en sus obras.¹⁰

Aquella contextura del siglo XVI modificó el estilo de Beethoven, quizá por apeгarse más a su personalidad. Tal modificación se observa en la sencillez arquitectónica y en la conducción de las voces (v. ejemplos en el ANEXO II).¹¹

Existen dos puntos importantes que cabe aclarar antes de continuar. El primero, se refiere a la atracción por lo grandioso, lo orquestal y, el segundo, a la sencillez de sus melodías, que siendo uno concepto contrario al otro, en esencia es uno solo.

Por lo grandioso, se entiende el juego de colores tímbricos que intervienen en el desarrollo de cada parte melódica (que composicionalmente se obtienen mediante indicadores dinámicos). También tiene que ver la magnitud con la que es tratada determinada obra desde el punto de vista intensidad armónica, que incluye asimismo, el aspecto contrapuntístico, con lo cual se hace referencia al segundo

punto, la sencillez melódica. Por sí sola una línea melódica presenta únicamente caracteres dinámicos, agógicos, tímbricos, modulantes y, en cierta medida, un uso de polifonía que, al conjuntarse con otra(s) línea(s) melódica(s), incrementa tales características, construyendo en gran escala, una unidad armónico-contrapuntística que da como resultado una amplitud sonora bastante considerable. En el caso de Beethoven, la atmósfera musical de sus obras es por demás monumental.

No está por demás anexar varios ejemplos de su material; sin embargo, aun sabiendo que toda su escritura musical por sí sola nos transmite algo, si no se tiene idea alguna de cómo era Beethoven, o de su estilo, difícilmente nos podremos acercar a lo que él nos quería comunicar con su música, ya que cada una de sus obras encierra un Beethoven diferente.

Beethoven se consideraba a sí mismo un artista, y, por sus obras no se le puede refutar lo contrario, aun cuando se le considere como músico de transición, o como un puente entre el clasicismo y el romanticismo, su material no representa nada de esto, pues ya lo comenta Schonberg: "son simples rótulos",¹² aunque no se puede negar que su arte musical sea otra cosa.

Resumiendo, Beethoven mostró una imagen musical enteramente emotiva, una imagen que proyecta todo lo que puede haber dentro de un artista, un sentimiento que no

necesitaba ajustarse o sujetarse a otros estilos para ser aceptado. Bastaba con que sus sentimientos salieran a flote, en forma de imágenes, para conmovir los corazones de otros.

N O T A S

1 Napoleón rescató de la Revolución Francesa el ideal de los derechos humanos que, tiempo después, llegó a realizar. Al coronarse él mismo Emperador, quebrantó sus principios. Esta acción repercutió en el idealismo napoleónico de Beethoven.

2 Schonberg, ob. cit., pp. 103, 113.

3 Scott, ob. cit., p. 250.

4 Steinitzer, ob. cit., p. 72.

5 Según los griegos, cada modo poseía un carácter peculiar: así, el modo lidio expresaba acentos dolorosos y trágicos. Bartok, Bela.: "Escritos sobre música popular"., Siglo Veintiuno editores, 4a. ed., México, 1987, p. 258.

6 Scott, ob. cit., p. 119.

7 Ibid.

8 Aun cuando en los otros géneros "chicos", resguardan aspectos de sus cualidades, no tienen comparación con sus tríos o cuartetos, a pesar de ser la misma concepción, no presentan atmósferas similares.

9 Scott, ob. cit., p. 119.

10 Idem, p. 263.

11 Scott comenta que Beethoven, en su último período, estudiaba a Palestrina, reflejando su estilo en sus últimos cuartetos; empero, si observamos el Cuarteto Op. 18, que aparece en el ANEXO II, se notará que aun, en los primeros

cuartetos, existe aquella tendencia antigua.

12 Schonberg, ob. cit., p. 112.

P A R T E

I V

PROKOFIEV

SU TIEMPO - SU OBRA

Conociendo algunos de los hechos que conforman la historia del pueblo ruso (soviético) entenderemos un poco el por qué de la política socio-cultural que se dio después del estallido de la revolución de 1917.

Para conocer tales sucesos partiré de lo siguiente: sabemos que no se puede hablar de una cultura plenamente pura, por muy antigua que esta sea, mas si se pueden señalar las características por las cuales se identifica lo autóctono, ya que a su vez, éstas marcan el límite de similitud entre un pueblo y otro. Este problema se da en lo que conocemos como la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (hasta 1991), que estuvo constituida por diversas etnias, que en aquel entonces perseguían un mismo ideal, el derrocamiento de la aristocracia y la burguesía. Más aún, cuando los fines eran comunes al ideal socialista, su identidad étnica era diferente una de otra.

Cada una de estas naciones sentía, en un principio y hasta antes de la unificación socialista, un profundo arraigo por su tierra y por todo lo "propio". A través de los siglos, se fueron produciendo alteraciones en su vida social y cultural, perdiendo incluso, aquel sentimiento por su "verdadera" cultura. Todo fue producto de las múltiples infiltraciones extranjeras, que van quizá, desde los sármatas y escitas, seguido de los eslavos, godos y hunos (siglo IV), hasta los de mayor predominio como la influencia bizantina, la alemana y las reformas impuestas

por Pedro el Grande (siglo XVIII).

El nuevo ambiente post-revolucionario acarreó cambios que fueron benéficos para el pueblo soviético, pues se acrecentó el medio cultural, el agro-industrial, etcétera; pero, por otro lado, también fueron perjudiciales, ya que afectaron el proceder de algunas personas, como es el caso de Serguei Prokofiev (1891-1953).

Pedro el Grande, llenó la copa hasta el borde. Este zar fue un ferviente admirador de Luis XIV, de sus gustos, de su forma de gobierno; en suma, sentía una profunda atracción por lo francés. Es así como toda esta cultura del occidente es transferida a San Petersburgo.¹

Tiempo después, culturas como la inglesa y la italiana, invadieron el ambiente ruso. Esto acarreó una división social e ideológica (lo que marcó el inicio que dos siglos después, siglo XX, culminaría con la revolución y sus consecuencias políticas), ya que por un lado estaban los rusos zaristas, o seguidores de aquel gusto cultural, en tanto que en el otro extremo, se encontraban los nacionalistas, defensores de lo autóctono.

Después de una serie de revueltas internas que se proyectaron al exterior (guerras internacionales) y, que no viene al caso mencionar, nos encaminamos al siglo XX en donde, habiéndose consumado la Revolución, se llegó a establecer un gobierno interino, el de Kerenski, que sólo trajo malestar a la población, por lo que la mayoría, los

bolcheviques, se sublevó para poner fin a aquella política provisional.²

Ante tanto conflicto, Rusia salió plenamente perjudicada en todos los niveles (social, económico, etcétera), pero el pueblo, el proletariado, tenía que luchar ahora, por el pueblo, pero había el gran problema, el cómo levantar el medio socio-económico para así beneficiarse. Para ello había que incitar a la población promoviendo, hasta el último rincón, la naciente ideología bolchevique, que estaba para beneficio del pueblo. En esto, en su etapa inicial, los medios principales fueron la prensa y sus similares, sin embargo hacía falta cultivarles en la sangre lo verdaderamente "propio", es por ello que más adelante se utilizó toda forma de expresión cultural, pues ello era el medio más fuerte y el más idóneo para transmitir los cánones revolucionarios. Tenemos así, que en un principio fue promulgándose esta ideología dentro del terreno socio-político, pues había que encauzar al pueblo de una forma sistemática para lograr el objetivo. Ya en el campo cultural, se creó una política con fines proletarios, con tendencias filosóficas marxista-leninistas, con lo que, en el ámbito musical, la música contemporánea así como la de los clásicos, y quizá también, la de los románticos, encontraron ciertas restricciones para ocupar un lugar dentro de la programación en los auditorios soviéticos.

El crear una cultura enteramente nacional, que

identificara al pueblo soviético, fue la premisa más importante, por lo que otras formas o estilos musicales occidentalizados no eran considerados aptos para tales fines. Además de que el pueblo ruso no podía asimilar la cultura extranjera ante el nuevo movimiento.

Es así como las ideas soviéticas, basadas en el socialismo proletario, comenzaron a cerrar sus fronteras a toda ideología extranjera, para evitar que fuesen contaminadas. Esto, como las restricciones impuestas por aquella política, fueron acciones hasta cierto punto comprensibles, por la meta que se perseguía, el reivindicar lo "verdaderamente" autóctono, lo nacional, mas sin embargo, con el advenimiento del stalinismo, las perspectivas culturales tomaron otro carácter, fueron más severas, más estrictas, pues así como se concedió libertad -condicionada- de expresión a las masas, con este nuevo líder soviético se modificó nuevamente la política cultural, monopolizando completamente aquella libertad de expresión.

Robinson comenta que esta actitud es un tanto caprichosa, de parte de Stalin, ya que se debió a que este líder escuchó, en una ocasión, una obra de Shostakovich ("Lady Macbeth"), la cual hirió su sensibilidad puritana (?). Aquel momento marcó un obstáculo más para los artistas, ya que a partir del suceso (1934), toda obra debía de adherirse al "metodo del realismo socialista".³

A todo esto tuvieron que enfrentarse los artistas soviéticos, ya que las represalias estaban a la orden del día.

En el caso de Prokofiev, hubo un momento en que se le reprochó (en Rusia se le tildaba de demasiado moderno, en tanto que en América, cuando radicó allí, fue todo lo contrario; se le consideraba demasiado anticuado; debido, quizá, al carácter de sus obras, ya que, además de introducir en ellas las técnicas más vanguardistas, plasmaba también los gustos de su niñez, atmósferas enteramente dramáticas.), pero así también se le admiró (Prokofiev supo plasmar la ideología soviética imprimiendo en su música elementos autóctonos y melodías "digeribles".), y más aún, su música saciaba al público de la Unión Soviética, "sediento" de cultura, pero aun así, la música de Prokofiev, en su momento, fue obstaculizada por el estalinismo y, sobre todo, por aquel público celoso de su capacidad artística.

Este ambiente que afrontaron tantos artistas sólo cubre una parte en la línea de sus estilos, ya que por otro lado tenemos la atmósfera del modernismo. Un termino que ha sido utilizado a través de los siglos, según van descubriéndose nuevas formas o tendencias artísticas, nuevas modas. Sin embargo, se le aplica nuevamente, ya que a fines del siglo XIX, surgieron nuevas perspectivas para el arte en general, gracias a los avances tecno-científicos

engendrados en este periodo. Una etapa en la que se encontraron nuevas formas de sustituir la esencia o lo puro que da la vida por lo artificial, encontrando incluso, formas de reducir esfuerzos, espacios y tiempos, lo que coadyuvó a que en el transcurso del siglo XX, todo comenzara a ser efímero, sin mayor trascendencia, y, donde la esencia misma del hombre como ser humano fue quedando relegada más allá de un segundo plano ("la nueva visión modernista").

En Prokofiev se percibe esta actitud, pero queda latente en él aquel sentido humanista. Se le podrá tildar de muy modernista o que su arte, en ocasiones, no tiene sentido, mas en su obra se combinan diversos planos: emotivos, técnicos, melódicos y atmósferas sonoras.

Ahora, si observamos todo su material, encontraremos que éste comprende géneros como: los secénicos (ópera, ballet, cinematografía), con tendencias dramáticas; el sinfónico y el concertante; los del género "chico" (para conjuntos instrumentales); el vocal (oratorios, cantatas); música para piano solista, y, aunque su repertorio musical en el que destaca el violín es muy parco,⁴ lo interesante de sus obras violinísticas es su estilo. Un estilo que ha recibido, por la crítica, la denominación de metálico. Esto es atribuible, si se considera la época en la cual concibió su música, la edad del acero, en donde el resonar de la maquinaria pesada, el golpeteo del martillo, el ruido de

los taladros mecánicos, en fin, todo equipo utilizado en la manufactura de este elemento, era la atmósfera de la época.

Tal aseveración es aplicable a una parte de su música ya que, para formular una estilización general sería conveniente considerar el fin que Prokofiev perseguía, el crear un estilo enteramente diferente a lo ya existente,⁵ un estilo que fuera acorde a su persona (lógica, racional, sistemática) y, que concordara con el momento.

Para explicar esto, partiré de la avidez que había en Prokofiev por la cultura.⁶ Sabemos ya que su material congrega diversas características o tendencias, pues él podía expresar musicalmente cualquier tendencia artística, aun cuando nunca se identificó o se apego a alguna de ellas.⁷ El las empleaba para evaluar su capacidad como compositor y artista, aunque también, mediante su aplicación, expresaba su propia realidad.

Su material nos presenta un interesante percutir de sonidos extraños, sonidos atonales, que se aprecian mayormente en sus obras para piano; un ambiente esotérico, de tendencias impresionistas, o tal vez expresionistas, por los juegos heterofónicos aplicados;⁸ contextos musicales que, mediante el argumento literario (sea realizado por él, o, de algún escritor coetáneo) expresaba lo que ocurría en la Rusia de aquel entonces, como es el caso que presenta la obra titulada "La guerra y la paz" (basada en la novela inmortal de León Tolstoi), la cual llevó Prokofiev a la

escena operística realizando a su vez, el libreto de la misma; obras que le permitían alejarse u olvidarse de los conflictos sociales, con un enfoque infantil ("Pedro y el lobo", "El patito feo", "El bufon"); una mezcla de diversos caracteres musicales, estructurados a la manera clásica, como una pintura. Cual marco de referencia es la forma sonata, el dinamismo tímático (muy similar a Mozart) representa la imagen pictórica, el juego de disonancias son semejantes a los destellos de los colores artificiales,⁹ donde el ritmo, el elemento más importante en su material,¹⁰ representa el trazo de las diversas líneas melódicas y donde el intenso e incesante ajetreo sonoro combinado o intercalado con las delicadas líneas cantables manifiestan los contrastes del claroscuro.

De un estilo que nos recuerda el intenso percutir y taladrar de las máquinas utilizadas en la construcción de alguna obra arquitectónica, y de los efectos que nos causa el escuchar este tipo de sonidos, que nos llevan, en determinado momento, al plano de la desesperación, haciendonos buscar un momento de reposo. Así es la música de Prokofiev, momentos de intenso desquicio, momentos de tranquilidad excelsa.

N O T A S

1 San Petersburgo (Petrogrado), ciudad capital fundada por Pedro el Grande, en 1703. En 1914, cuando Alemania declara la guerra en contra de Rusia, por decreto del zar Nicolas II, se sustituye el nombre de la capital rusa por Petrogrado. En 1992, por decreto asimismo, recupera su antiguo nombre.

2 Después de estallada la Revolución, y tan luego que el partido bolchevique (socialistas mayoritarios que apoyaban las ideas radicales de Lenin) dominó a la oposición (los mencheviques o socialistas minoritarios encabezados por Kerenski), el Gobierno de los Soviets, ya organizado por Lenin (1918), decretó, en 1924, el cambio del nombre Petrogrado por Leningrado, pero, ya no como capital sede, pues en 1918 se trasladó, por razones estratégicas, a Moscú.

3 Robinson, ob. cit., pp. 336, 337, 338.

4 El repertorio violinístico de Prokofiev consta de: dos conciertos para violín (Op. 19, 1916-17; Op. 63, 1935); cinco melodías para violín y piano (Op. 35 bis, 1925) que son una transcripción de las cinco canciones sin palabras para voz y piano (Op. 35); una sonata para dos violines (Op. 56, 1932); dos sonatas para violín y piano (Op. 80, 1938-46; Op. 94 bis, transcripción de la sonata para flauta y piano la Op. 94); una sonata para violín solista (Op.

115, 1947). Robinson, ob. cit., pp. 519 - 530.

5 Aun cuando nunca puso en tela de juicio las reglas ni intentó modificarlas, si las aprovechó sobremanera para expresar lo que él quería, en una forma lógica y ordenada. Robinson, ob. cit., p. 54.

6 Su avidez cultural, además de ser una característica de su personalidad, se fue acrecentando al paso del tiempo gracias al encuentro con el arte de otras personalidades musicales (Rimski-Korsakov, Scriabin, Rubinstein, Stravinsky, Mussorgski, Mozart, Grieg, Berlioz, Wagner, Debussy), literarias (Nicolai Gogol, Pushkin, Dostoievski, Tolstoi) y escénicas (Diaghilev, en el área del ballet; Eisenstein, en el área cinematográfica), producto de los múltiples viajes por Europa, Asia y E.E.U.U., sin olvidar las enseñanzas cuando niño por parte de su madre.

7 Robinson, ob. cit., pp. 93, 108.

8 Al respecto, Schonberg menciona que: "La ejecución de Prokofiev es áspera, quebradiza, de percusión y, además desordenadamente repulsiva". -Cuánto más si comparamos su arte con los desórdenes sociales de su tiempo pues, en sus numerosos viajes, además de percibir los conflictos, también percibía atmósferas de una belleza y serenidad inexplicables. Schonberg, ob. cit., p. 500.

9 Las disonancias se presentan en forma de adornos (apoyaturas) o en la estructura armónica, pero, a pesar de

su abundancia, su música es meramente tonal. Schonberg cita: "... utilizó las formas del siglo XIX, y a pesar de las muchas acumulaciones de disonancias, su música era tonal". Schonberg, ob. cit., p. 501.

10 Prokofiev siempre tuvo en primer plano el aspecto rítmico y métrico, ambos elementos fueron el principio estructural de su música. Esto va paralelo a su conceptualización en la ejecución pianística, es decir: explotaba sus recursos mecánicos antes que los expresivos.

EPILOGO

Cuando descubrimos algún elemento cualquiera, a pesar de no ser una innovación, sí es para nosotros una gran novedad, pues el hecho de haber tenido ese encuentro nos ha abierto una puerta más hacia una nueva perspectiva en la dinámica de alguna actividad, ya que con ello, se nos va formando un criterio más amplio y más firme; por el contrario, cuán difícil es cuando se carece de herramientas, que en este caso son imprescindibles para despertar la subjetividad de la música, ya que ésta, no es sólo leer lo que está impreso (en una partitura), la música es compenetrarse en un momento de la vida de un autor determinado, y más hoy en día con tanta literatura revisada por tal y tal persona, pues si observamos existe, en ocasiones, un cierto material impreso con una edición extra (si se le puede llamar así), del facsímil o notación original. Esto tiene, seguramente, una finalidad, ya que si nos ponemos a meditar el porqué una determinada edición modifica o añade elementos (agógicos, dinámicos, de digitación, etcétera). Se podría cuestionar que quizá, quien la revisó, concibe a Mozart, por citar un ejemplo, de tal forma, que aunque sea muy respetable su "versión", quizá individualmente, no nos parezca así. Es sólo cuestión de criterios, pues así es la música.

Recordemos que Beethoven exigía profundidad espiritual para comprender su música, pero no estableció que su material debiera ejecutarse al pie de la letra, y cuanto

más Bach, quien hacía y deshacía la música a su entera voluntad, muy a pesar de los convencionalismos que lo encajonaban. Si él hacía lo que hacía, siendo a la vez un músico intérprete, por qué suele decirse que la música impresa debe ejecutarse tal cual. Es cierto que, para que los músicos aquí tratados llegaran a mostrar, con su material, sus peripecias o capacidades interpretativas, tuvieron también que "aprender" a realizarlo, pues eso es el camino del arte, eso es ser un músico.

Igor Porolievich, pianista, expresó: "Al interpretar una obra no basta con leer lo impreso, hay que ir más allá, ver cuál fue la causa que motivó al compositor a escribir tal obra".

La historia misma va marcando épocas, mas no se ha detenido en ninguna, pues si así fuese, no habría tal. Es fenómeno similar a la clasificación de estilos y/o de la música, ¿se puede encajonar a Bach en un solo estilo, el Barroco?, o, ¿acaso Prokofiev se sujetó a su época? Bach conoció una infinidad de estilos (al igual que Mozart y tantos otros más), y cada obra suya, a pesar de ser Bach, muestra algo diferente, no necesariamente Barroco, y cuanto más Mozart, quien revolucionó "la música" con su concepto tonal, a pesar de "ser" clásico.

Prokofiev, en cambio, teniendo una vasta cultura, no sólo musical, se ponía a prueba él mismo para mostrar a los demás su capacidad musical y artística, lo cual demuestra

al crear su "Sinfonía clásica".

La evolución misma de los diversos géneros musicales ha permitido al músico explayarse, aun con todo y convencionalismos, pues observemos bien, ¿quiénes han evolucionado los géneros?, los convencionalistas o los "músicos"?

Un maestro de alta capacidad musical y cultural mencionó: "Para ser ARTISTA hay que haber sido APRENDIZ y ARTESANO, pues el arte mismo emana del dominio de un oficio cualquiera". -Palabras que refuerzan lo antedicho-.

Los músicos de otrora, sean compositores o intérpretes, sí criticaban, pero sobre todo, sabían desempeñar su oficio, y la muestra está en el legado cultural con el que hoy contamos. Hoy día, el músico ha olvidado esta esencia del arte musical transformandola en un mar de simples palabras.

A N E X O S

A N E X O

I

A - I

Todo el legado artístico de Bach sufrió, como en todo, una evolución. De tal proceso se mencionarán solamente aquellas etapas que tienen relación con el tema, sin profundizar más allá.

Entre 1691 y 1695 (su etapa infantil) se inicia en el aprendizaje del violín, y otros instrumentos de cuerda, con su padre, Johann Ambrosius Bach. En materia de órgano, recibió sus primeras enseñanzas de Johann Christoph Bach.

Posteriormente, al dejar Eisenach (su ciudad natal), partió hacia Ohrdruf, donde radicó de 1695 a 1700. Allí ingresó en una escuela latina, en la que recibió nociones de latín y otras materias relacionadas con la religión luterana, despertando en él, la atracción por los principios religiosos y todo lo que encierra la teología.

Habiendo sido acompañado por Johann Christoph, recibió de él educación en la ejecución del clave y de los elementos de la composición.

Cabe destacar, en esta etapa de iniciación musical, la herencia musical que le fue dada por la "Dinastía Bach".

Para 1700, reside en Lüneburg, al norte de Alemania, donde entra en contacto con la literatura musical habida hasta entonces, pues en aquella iglesia de San Miguel, en la que permanece hasta 1703, contaba con una enorme biblioteca musical fundada por un compositor protestante.

Al concluir su estadía en San Miguel, debido a ciertas reglas internas de la propia institución,¹ fue trasladado a una academia aristocrática en esa misma ciudad, era un centro de cultura francesa, en donde, evidentemente, asimiló el estilo francés.

Esta escuela "afrancesada" estaba en extremo influenciada por la técnica de Couperin, así como la de Lully.²

De Couperin absorbe la habilidad, la elegancia y la gracia con la que él trataba la forma danza. Además observó la cantidad de ornamentos musicales (adornos que Bach rechazó) y se percató incluso, del "descriptivismo" que estaba presente en los títulos de sus obras.³

De Lully, Bach retomó el estilo musical que contenía un aire majestuoso con ritmos remarcados.⁴

En ese lapso de permanencia, en Lüneburg, alrededor de 1701, Bach entra en contacto con la reparación y construcción de órganos gracias a Johann Balthasar Held, un organero que mediante su oficio fue solicitado en San Miguel, y a su vez, transmitió al inquieto Bach, enseñanzas en materia organística, con las que a la larga, se convertiría en un perito dentro de ese campo.

Después de Lüneburg, damos un salto a la ciudad de Weimar donde, en 1708, Bach conoce el estilo italiano.⁵ Aquí, Bach se desarrolló como organista en toda la extensión de la palabra. Se le permitía ausentarse, tal vez

para acrecentar y explotar su potencial artístico. Ante tal libertad, se traslada de una ciudad a otra, sin dejar Weimar. Una de aquellas ciudades fue Halle, en donde por un tiempo había radicado el gran Händel, como Bach lo apodaba.⁶ Aun cuando nunca escuchó de él una de sus obras, sí encontró huella de su estilo.

Händel había estado en Italia, enraizándose así con el arte italiano a través de Domenico Scarlatti, Corelli y otros.

Bach observó en su música la espontaneidad melódica, la combinación armónica del estilo alemán y el italiano, sin perder el carácter ligero de la melodía italiana, ni la vastedad de la armonía alemana.

El estilo italiano lo conforman un sinnúmero de personalidades, de quienes Bach observó y asimiló el estilo de aquella nación y, cuyo carácter se encuentra, en forma global, en compositores como Alessandro y Domenico Scarlatti (especialmente éste último), Corelli y Vivaldi, quienes constituyeron el centro de atracción y estudio.

Someramente, en la música de Domenico Scarlatti (1685-1757) predomina el ritmo, más que la melodía, pues como ya se mencionó, es la cualidad que remarca la "ligereza" en una melodía. Scarlatti, además, conocía las tendencias francesas en cuanto al ritmo de las danzas, de la ornamentación, así como de la densidad de la polifonía y la armonía alemanas. A pesar de que trabajaba con aquel

tipo de armonía, se aleja de éstas tendencias, abocándose simplemente a la importancia que para él representa el elemento rítmico.

En Corelli (1653-1713), predomina el manejo de la articulación melódica. El cómo manejaba el material temático dentro del aspecto polifónico, mediante los mecanismos contrapuntísticos, fueron los elementos que Bach observó.

De entre los músicos ya mencionados (y de muchos otros más, generalizando estilos) encontramos a Antonio Vivaldi (1675-1743), quien causó en Bach la mayor impresión musical. Vivaldi ofreció en sus composiciones varios recursos técnicos como el ya citado elemento rítmico, ofreciendo a su vez, una forma estructural a manera de rondó, así como una repartición del material temático entre la masa armónica (el tutti o ripieno) y la parte melódica (el solo).

Hacia los últimos años, en Weimar (antes de 1717), se inicia en sus composiciones de música de cámara o música instrumental, las que continúa al establecerse en Anhalt-Köten (1717-1723). Ya en aquella ciudad, dirige toda su atención hacia la composición instrumental en sus diversos géneros. Aquí ya tenía las armas, pues conocía ya los diversos estilos habidos en Alemania, dominaba sobremanera los instrumentos, así como los elementos de la composición musical. Si bien olvidó el órgano, que fue su

instrumento predilecto, su carácter y los recursos técnicos de este instrumento fueron presentados en la música compuesta para el violonchelo y violín. No obstante, trabajó en la música para clave y otras composiciones de cámara.

La obra que comprende este género, se fundamenta en la forma usual del Barroco, la sonata a tres o la trío sonata, que en lo que respecta al material para violín, culminó con las sonatas y partitas.

En lo que concierne a la música antigua, he considerado separarlo de esta sección textual por la siguiente razón: En lo personal, la conceptualización del cómo y el dónde asimiló Bach la música antigua no es muy convincente, por lo que no viene al caso cuestionarlo, pero sí puedo proponer que esta asimilación de conocimientos antiguos, que son parte de su lenguaje, bien pudo ser transmitida por sus parientes o bien, en los sitios de las diferentes ciudades en las que radicó (como en San Miguel, en Lüneburg, donde se adentró en el estudio de las obras musicales y quizá literarias que ofrecía la enorme biblioteca de aquella iglesia). Asimismo, me son un tanto vagas las referencias de aquel músico prolífico, Georg Philipp Telemann (1681-1767), quien dominaba soberanamente la polifonía del Barroco, conjuntando en sus obras el gusto melódico italiano así como los caracteres de la música francesa y las cualidades preferenciales de la música

alemana.

Telemann fue un personaje mucho más popular que Bach en aquel entonces. Incluso el mismo Bach apreciaba y reconocía la maestría de quien en alguna ocasión apadrinó a uno de sus hijos, un hecho que es más que suficiente para evidenciar su afecto y cómo Bach, emuló su estilo.

De los músicos antiguos podemos conceptualizar, mediante una descripción sucinta, los rasgos más cualitativos del arte de cada uno de los tres compositores que se mencionaron y que, además, constituyen los puntos claves, en algunas áreas, del arte compositivo.

Antonio de Cabezón (aprox. 1500-1566) fue uno de los más grandes compositores para órgano; inventor de la forma tema y variaciones, que Cabezón denominó "diferencias"; creó los "tientos", en italiano "ricercare", que constituyen los antecedentes de la fuga.⁷

Giovanni de Palestrina (1524-1549) nos ofreció en sus obras la fluidez y la transparencia que encierra su contextura musical. Tanto la melodía como la armonía aplicados en su material, son plasmados en su forma más pura.⁸

El tercero de los músicos que Bach admiraba fue Frescobaldi (1583-1643), un organista virtuoso, que quizá, por el tipo de trabajo que realizó, substituyendo la antigua técnica improvisadora por el trabajo de la variación temática, causó en Bach un centro de atracción y estudio.

N O T A S

1 Estando becado en San Miguel, se perdía la beca al cumplir cierta edad límite, o al cambiar de voz. En el caso de Bach, continuó becado gracias a sus dotes musicales. Geiringer, ob. cit., p. 12.

2 En Lüneburg, mediante una oportunidad, viajó a Celle, donde conoció más del ambiente francés, ya que el duque de aquella ciudad "trató" de crear un Versailles en su corte. Fue aquí, donde se puso en contacto con el apodado "Couperin, el Grande".

3 Títulos que iban acorde con el contexto musical de la obra, que manifestaba un estado de ánimo: cualidad que cautivó a Bach, recursos que posteriormente, serían empleados por Debussy.

4 Originalmente Giovanni Batista Lulli, italiano. Después de 1642, viajó a Francia como violinista. Bajo la corona del "Roy Sol" (Luis XIV) fue incorporado a "Les Vingt-quatre Violons de Roi" adoptando entonces el nombre francés: Jean Baptiste Lully. Posteriormente, gracias a su perspectiva musical y disciplina orquestal y/o de trabajo, el rey lo nombró tutor de la escuela musical francesa.

5 Antes de residir en Weimar, viajó rumbo a Arnstadt (1703-1704) de donde partió hacia Lübeck, para escuchar al organista Buxtehude (1637-1707), de quien no sólo observó su alto dominio técnico, sino también su complejo arte

composicional. Geiringer, ob. cit., pp. 21, 22, 23.

6 Al respecto, Georg Friedrich Händel, alemán, quien anglicanizó su nombre (George Friedric Handel) luego de radicar en Londres, Inglaterra, hacia 1711.

7 Menuhin, ob. cit., p. 77.

8 Fleming, ob. cit., p. 227.

A N E X O

I I

A - II

Varios musicólogos establecen tres diferentes etapas estilísticas en la música de Beethoven; algunos otros incrementan la cantidad, salvo que en ellos se destaca más al trayecto vivencial y no el musical. Sin embargo, cada una de ellas encierra el mismo principio, la lucha por el arte y el artista. A continuación, según mi propio punto de vista, destaco las siguientes:

1er. Forma estilística

(1793) Estilo imitativo, re-toma las formas de su tiempo (clásicas), sólo como modelo; sus melodías son con tendencia romántica (en cuanto a profundidad musical).

2da. Forma estilística

(1801) Estilo virtuosístico (como pianista y compositor); su personalidad como músico es muy dominadora; estilo que se refleja en sus obras más conocidas (2da. a 8va. Sinfonías, en el Concierto para violín, sonatas, etcétera).

(?)

(1815) "Inactividad" Un espacio no considerado pero quizá de importancia, ya que aquí se presupone el mayor caos existencial que le da otra visión de la vida, la razón del ser, que lo conducen a su última etapa estilística.

4ta. Forma estilística

(....) Su estilo es más profundo; existe más trabajo contrapuntístico; su armonía es de mayores colores modales; se percibe un mayor predominio del estilo palestrinésco.

Ej. 14, Cuarteto Op. 18 No. 1, una de sus primeras obras para este género. En él se aprecia la sencillez estructural melódica, y también, la profundidad emotiva que sólo se percibe mediante la audición.

The image displays the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system includes measures 1 through 8. The Violino I and II parts feature a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with a dynamic marking of *f* (forte). The second system continues the piece, with dynamic markings of *f* and *p* for the strings, and *cresc.* (crescendo) markings for the violins. The third system shows further development of the melodic and harmonic material, with dynamic markings of *p* and *sf* (sforzando).

Ej. 16. rfo Op. 70 No. 1, "Espíritus". La duplicación de sonidos (a la octava) en un solo acorde y/o entre las líneas (violín - violonchelo - piano) es con lo que se obtiene aquella atmósfera "llena", orquestal.

The image displays a musical score for three instruments: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a dense, layered texture achieved through the duplication of notes across different octaves and instruments.

Key features of the score include:

- Violino:** Starts with a *slacc.* (slaccato) marking. The melody is often doubled in the right hand.
- Violoncello:** Features a *sf* (sforzando) dynamic and a *sfacc.* (sfaccato) marking. It often plays a lower octave version of the violin's melody.
- Pianoforte:** Includes a *sf* dynamic and a *sfacc.* marking. The piano part provides harmonic support and rhythmic patterns, often with a *P* (piano) dynamic.
- Articulation and Dynamics:** The score uses various markings such as *sf*, *sfacc.*, *slacc.*, *P*, and *cresc.* (crescendo) to create a rich, atmospheric sound.
- Texture:** The overall effect is a "full" or "orchestral" atmosphere, as mentioned in the text, due to the overlapping of notes and the use of different octaves.

BIBLIOGRAFIA

- Alier, Roger.: "El concierto". Ediciones Daimón, Manuel Tamayo, Barcelona, 1985.
- Copland, Aaron.: "Cómo escuchar la música". Trad. de Jesús Bal y Gay. Fondo de Cultura Económica, breviaríos 101, México, 1955.
- Cortot, Alfred.: "Curso de interpretación". Trad. del francés por Roberto J. Carman. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934.
- Dini, Jesús Marroquin.: "Mozart". Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, Barcelona, 1985.
- Einstein, Alfred.: "Mozart". Trad. del alemán por Hugo Grünbaum. Espasa-Calpe, Argentina, 1948.
- Fleming, William.: "Arte, música e ideas". Nueva editorial interamericana, México, 1983.
- Gauthier, André.: "Beethoven". Trad. del francés por Felipe Ximénez de Sandoval. Espasa-Calpe, 6a. ed., Madrid, 1985.
- Menuhin, Yehudi - Curtis W. Davis.: "La música del hombre". Versión española de Angel Carlos González Ruiz. Fondo Educativo Interamericano, impreso en E.U.A., 1981.
- Paumgartner, Bernhard.: "Mozart". Trad. castellana de Vicente Salavert. Vergara Editorial, Barcelona, 1957.
- Robinson, Harlow.: "Prokofiev". Trad. de Floreal Mazía. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988.
- Scott, Marion M.: "Beethoven". Trad. del inglés por Luis Echavarri. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1960.
- Schonberg, Harold C.: "Los grandes compositores". Trad. de Aníbal Leal. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1987.
- Steinitzer, Max.: "Beethoven". Trad. del alemán por Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, breviaríos 72, México, 1986.
- Vinay, Gianfranco.: "Historia de la música" (El siglo XX), vol. 11. Trad. de Carlos Alonso. Turner Música, Madrid, 1977.
- Zamacois, Joaquín.: "Curso de formas musicales". Editorial Labor, 5a. ed., Barcelona, 1982.