

280515

"NOTAS AL PROGRAMA"

*Opción de tesis presentada por
Nadchieli Crespo Sosa
para obtener el título de
Licenciada en Piano.*

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

Julio del 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

BARROCO

El período barroco se ubica entre los años 1600 a 1750 aproximadamente, a mediados de esta época y hacia el fin de la misma se observa una revolución intelectual que abarca todas las áreas, el derecho natural prevalece y rige sobre el divino, sobre el autoritarismo y el dogma que favorecía la desigualdad de las clases sociales. En 1688 terminaba la segunda revolución inglesa que sin derramamiento de sangre heredaba enormes beneficios, por ejemplo, mayor tolerancia religiosa, un gobierno parlamentario, separación de poderes, libertad de prensa y de expresión, etc. Todos éstos eran elementos pertenecientes a la idea de derechos del hombre y que eran un claro reflejo de la nueva conciencia política europea. Como antecedentes importantes a esta nueva era tenemos la contrarreforma (1545) y el crecimiento de la clase burguesa, misma que cada vez era más culta.

Los complejos elementos intelectuales se desarrollaban en diversos debates: la relación entre ciencia y fe, exámenes críticos de la biblia, la investigación sobre los límites del intelecto humano, el pensamiento armónico basado en leyes matemáticas, etc. En síntesis, todo tendía a un ordenamiento racional y lógico, científico.

Pero también el término barroco referido al arte, implica unidad estilística y espiritual, en general se sugiere dinamismo (recordemos que las teorías sobre la Tierra como centro del universo habían desaparecido, el sol era el centro, y por si fuera poco, Kepler afirmó que éste también se movía), un alto grado de ornamentación, contrastes agudos, coexistencia de varios estilos, individualismo, pero sobre todo, una particular expresión afectiva.

Entre las múltiples y controvertidos temas de la época, el temperamento uniforme fue muy discutido. Durante algún tiempo estuvo ligado a un campo meramente teórico y científico, pero "Estudios" de Loulié, Rameau, Werckmeister, Pachelbel y otros, influyeron en Bach para disponerse a ordenar su "Clave bien temperado" donde mostraba la posibilidad de ir a cualquier tonalidad en una misma obra. Esta obra, concebida en dos libros, cada uno de ellos con 24 preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores dispuestos según la escala cromática, confirmaba una vez más a lo largo de la historia que lo que entonces se estaba teorizando ya se había realizado empíricamente. El sistema temperado fue un detonador de puntos esenciales como fueron la nueva teoría de la armonía ya rigurosamente tonal, entendida como ciencia de los acordes; un concepto de tríada más conciso donde los tres sonidos que conformaban la tríada debían pertenecer a una misma función tonal; los acordes se clasificarían en mayores o menores, aumentados o disminuidos, diatónicos o cromáticos, consonantes o disonantes, etc.

Sin embargo, no hay que perder de vista que el lenguaje tonal y por consiguiente la armonía, no acabaron con el contrapunto, es decir, el sistema estructural predominante en los siglos anteriores, claro ejemplo de ello es precisamente el "Clave bien temperado", escrito en 1722, donde además del importante logro armónico también se trabajaba el contrapunto más estricto en cada una de las fugas.

Análisis
PRELUDIO

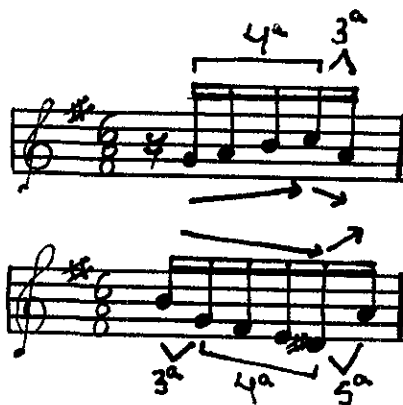
El Preludio está escrito como una invención a dos voces donde cada una de ellas es muy independiente y presentan imitaciones a la octava entre sí. Su forma es binaria AB, y al presentar similitudes en su construcción, forman una simetría como se mostrará en la siguiente tabla:

A
c. 1 a 48

B
c. 49 a 108

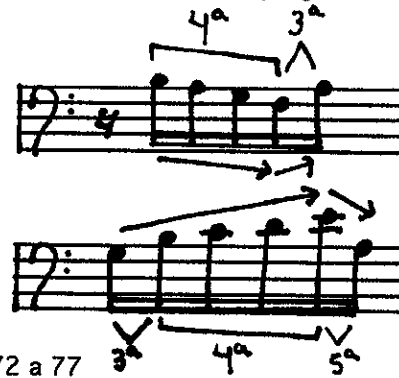
c. 1 a 22

Presentación del tema principal en diversas progresiones.



c. 49 a 72

Presentación del tema principal pero por motivos y en inversión, primero utiliza mayormente el motivo 2 en progresiones, y después el 1 también en progresiones.



c. 72 a 77

Presentación del tema invertido.

c. 23 a 28

Progresión ascendente que aumenta de tensión al ir retardando las resoluciones.

c. 78 a 84

c. 29 a 36

Trino en voz inferior mientras la superior presenta el tema dos veces a una tercera de distancia, y después viceversa, mano derecha trino y mano izquierda tema.

c. 85 a 91

c. 37 a 43

Imitaciones con rompimiento del motivo temático con un elemento no presentado anteriormente, derivado del primer compás mano izquierda: salto grande, pero en lugar de descendente, ascendente.

c. 92 a 98

c. 43 a 48

Cadencia final.

c. 98 a 103



Cadencia rota.

c. 103 a 108

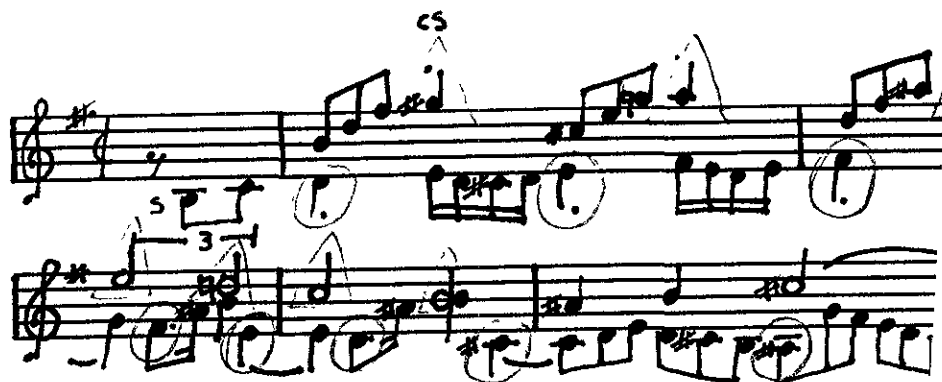
Cadencia final.

FUGA

Sujeto: Lo podemos dividir en tres secciones -cabeza, cuerpo y cola- que utilizará posteriormente de manera aislada, sobre todo la última en los episodios. La cabeza consiste en un ascenso que se detiene en un retardo del 5o grado (g) en síncopa, para posteriormente iniciar el descenso en la segunda sección. Desciende con valores que ocupan tiempos débiles del compás (2 y 4), y sincopados en el 4o tiempo, precedidos por valores cortos y ligeros que mantienen un pedal de tónica (con su sensible) en la parte más aguda de la curva melódica. Finalmente viene la cadencia V - i donde enfatiza la sensible y después la tónica. La manera de hacerlo es colocando estas notas al final de un continuo descenso por grados conjuntos y así lograr que sean las más graves; agrega un salto prominente que destaca aún más los intervalos de inicio y fin.

Contrasujeto: Lo podemos dividir en dos partes, la primera que es ascendente y presenta un patrón rítmico arpegiado , donde los puntos de apoyo sobresalen tanto en los tiempos fuertes como en los débiles. Después cinco corcheas por grados conjuntos con dirección descendente unen a lo que viene a ser la segunda parte, muy característica del contrasujeto: notas largas y cadencia con ritmo ligero 

Algo que cabe mencionar de la relación entre sujeto y contrasujeto, son las acentuaciones dispares que presentan ambas al juntarse:



Y en el momento en que suenan las tres voces juntas, mientras una presenta al sujeto, las otras dos se complementan para formar el contrasujeto en la parte de los arpegios. Ahí, al quedar una nota ligada, pareciera que presenta también la segunda parte del contrasujeto pero invertido. Posteriormente se dividen las voces.



- c. 1 a 6 Exposición del sujeto voz superior. Tónica mi menor.
- c. 7 a 12 Entrada de la voz intermedia, respuesta real en el quinto grado si menor.
Aparición del contrasujeto.
- c. 13 a 18 Tercera y última voz, sujeto en tónica. Contrasujeto repartido en las dos voces superiores.
- c. 18 a 23 Episodio. Las voces superior e intermedia se imitan con un motivo proveniente de los valores ligeros del sujeto y contrasujeto, mientras el bajo repite la tercera parte del sujeto dos veces, un tono más arriba en cada ocasión (c. 18 a 20). Después (c. 21 a 23), las dos voces superiores continúan imitándose con el motivo de las cinco corcheas por grados conjuntos del contrasujeto, y enlaces activos.
- c. 24 a 29 Sujeto en la voz superior en el Relativo Sol Mayor. Contrasujeto en las otras dos voces.
- c. 30 a 35 Respuesta en voz intermedia (Re Mayor). Contrasujeto dividido, primero en el bajo, después en la soprano.
- c. 35 a 41 Episodio que une del V/Relativo Mayor al v.
- c. 42 a 47 Sujeto en el bajo, contrasujeto en las dos voces restantes.
- c. 47 a 49 Breve episodio con iguales características que los compases 18 al 20.
- c. 50 a 55 Sujeto en la tónica. Las voces superior e intermedia se cruzan quedando intercambiadas al final.
- c. 55 a 59 Episodio que consiste predominantemente en la última parte del sujeto por la voz superior mientras las otras dos se mueven en dirección ascendente.
- c. 60 a 65 Sujeto en voz superior en la subdominante (la menor). Contrasujeto voces restantes.
- c. 65 a 70 Episodio. Cadencia suspensiva.
- c. 70 a 71 Se retoma la fuga con el motivo de la última parte del sujeto.
- c. 72 a 77 Sujeto en el bajo (tónica) y el contrasujeto va variado en su primera parte, en lugar de ir ↗, va ↘
- c. 78 a 86 Coda. En el compás 83 hace una cadencia en V_2

CLASICISMO

El clasicismo generalmente se refiere a los clásicos vieneses Haydn, Mozart y Beethoven, pero antes de que su estilo se conformara como tal se llevaron a cabo numerosos cambios estilísticos y sociales. El primer paso que se dio fue la separación de la poética del estilo galante, recordemos que este género nacido a principios del siglo XVIII gustaba de lo delicado y exquisito, era una búsqueda de la gracia y belleza por sí mismas. En música se tradujo en pequeños matices y reguladores, pausas, contrastes sutiles y música más homofónica.

Por otro lado, los enciclopedistas franceses en pleno movimiento iluminista, se encargaron de recopilar y abarcar todo el saber humano en una serie de libros, con esta obra se dignificó aún más el conocimiento del hombre y se cuestiona la autoridad de reyes, nobles e iglesia. Entre los enciclopedistas destacan opiniones encontradas en torno a la música, por ejemplo, Rousseau apoyaba un regreso a la naturaleza y por tanto descalificó la polifonía; cantar era lo más natural del ser humano y debía cultivarse la ópera (italiana). Voltaire por su parte apoya también la ópera en tanto que lo realmente expresivo era el texto. Y Diderot mientras tanto afirmaba que la música expresaba más que las palabras, por tanto prefiere la música instrumental.

En la segunda mitad del siglo XVIII lentamente se fue consolidando la preponderancia del pianoforte de martillos. Aunque los primeros fortepiani no se distinguieron demasiado de los claves en la intensidad de sonido y color, era fácil intuir que en el futuro dominaría un instrumento en el que el colorido e intensidad dependieran de la presión de los dedos del ejecutante, esto cubría la exigencia de hacer música cada vez más expresiva.

De 1770 a 1780 se dio un importante movimiento que fue una de las posiciones más radicales en contra del gusto por lo agradable, el refinamiento formal y la sencillez expresiva del que nació el rococó y el estilo galante, el "Sturm und Drang". Éste coincide con un giro importante en muchos sectores de la esfera musical al proponer un arte que llegue al fondo.

Como compendio de estas vertientes tenemos todo un desarrollo de Haydn, Mozart y Beethoven. Con ellos la forma Sonata perfectamente consolidada cambió de un simple respetar el estilo para satisfacer las exigencias de claridad y sencillez así como para liberarlo del contrapunto, hasta evolucionar a un trabajo con extremo rigor explorando todas sus posibilidades. Para llevar a cabo este apogeo de la forma sonata se reconsideró notablemente el contrapunto, se incluyeron pasajes en escritura canónica y fugas en movimientos de sonatas o cuartetos. También el elemento de diálogo musical derivado del estilo galante fue llevado a un nivel intelectual más elevado, se extendió e intensificó la parte del desarrollo, así como también hubo mayor plenitud temática pues no bastaba que el tema fuera fácilmente reconocible, el tema se convirtió en algo más personal y dotado de mayor carácter. Las codas o secciones cadenciales por su parte llegaron a tener una relevancia considerable.

Todo esto se mantuvo unido mediante el principio armónico, y a medida que la amplitud del desarrollo se extendía a muy diversas tonalidades, el nexos armónico debía ser más contundente con el fin de asegurar el retorno a las tonalidades iniciales.

Sonata en la mayor op. 101

Ludwig V. Beethoven

Análisis

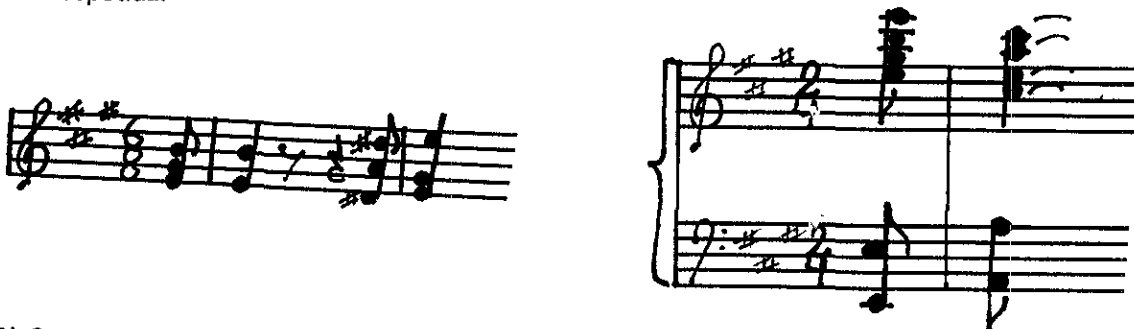
Esta sonata consta de 4 movimientos y células motívicas en común le dan integridad a toda la obra, por ejemplo:

1) El primer tema cuenta con dos líneas melódicas parecidas entre sí pero en sentidos opuestos:



La mano izquierda es descendente, una breve parte es cromática y otra diatónica; y la melodía de la mano derecha, es ascendente y totalmente diatónica. Estos rasgos se desarrollan o varían en otros movimientos.

2) Otro motivo muy empleado es el de la anacrusa, que en la mayoría de las veces es con nota repetida.



3) Otro rasgo importante es el que sobresale en momentos sumamente expresivos, y estos los realiza con intervalos de 6a. u 8a. en la melodía.



PRIMER MOVIMIENTO

Su forma es lied sonata, donde tenemos A
(a-b en
mi mayor)

B A
(a-b en
la mayor)

La parte "a" inicia presentando las dos líneas melódicas opuestas ya mencionadas anteriormente, en la dominante. Después se mueve paralelamente en sentido descendente (a distancia de una décima) para afirmar la tónica, pero ésta permanece estable por muy poco tiempo ya que nuevamente presenta las líneas en sentido contrario del principio para dejarlas suspendidas en el relativo menor de donde se dirigirá al relativo menor de la dominante mi mayor, o sea, queda suspendida en do menor.

"b" consta de dos motivos muy diferentes, uno que es tranquilo con el bajo moviéndose por grados conjuntos en valores largos:



y otro ansioso con dirección ascendente y en valores más cortos que crecerá en volumen e intervalos:



Cierra una primera sección (A) haciendo cadencia en la dominante con acordes completos, largos y sincopados.

La parte "B" presenta al tema principal en la mano izquierda, y de él se desprende un breve desarrollo que consiste en repetir solo un motivo del tema al mismo tiempo que lo modula hasta culminar en dos líneas opuestas, esta vez la mano derecha desciende y la izquierda asciende, con acordes llenos y octavados. Unos compases más adelante retoma "A" exactamente igual que en la exposición, pero ahora en la tónica y no en la dominante. La coda es corta y se caracteriza por manejar constantemente el bajo por grados conjuntos.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Su principal rasgo es el motivo anacrúsico con nota repetida y lo podemos dividir en A B A, o sea, marcha-trío-marcha. La parte A es monotemática y aunque se podría seccionar en 4 partes, no hay que perder de vista que su célula motívica predomina a lo largo de toda esta sección lo que la hace sentir más bien como una constante hilación de ideas regidas por este rasgo tan característico. El contraste entre A y B radica en que mientras A es ágil y muy viva, B es menos densa en cuanto a notas, no maneja los innumerables cambios de registro que A, y el motivo principal vuelve a ser los grados conjuntos descendentes que se imitan a distancia de una octava entre ambas manos. Se retoma A.

TERCER MOVIMIENTO

Es muy breve y tiene la función de preparar el siguiente movimiento. En el homónimo menor del tono principal, es un movimiento adagio donde primero presenta un período afirmando do mayor. Posteriormente inicia un juego de imitaciones a dos octavas de distancia en ese tono para poco a poco mediante acordes disminuidos modular a mi mayor, lugar donde hará una cadencia libre y expresiva que nos conectará al cuarto movimiento.

CUARTO MOVIMIENTO

Inicia con una especie de introducción donde retoma el tema del primer movimiento, preparando la presentación del nuevo movimiento Allegro de sonata:

Exposición		Desarrollo		Reexposición	
A puente	B Coda de la exposición:ll	Fuga	A puente	B Codall	
La mayor	Mi mayor		La mayor	La mayor	

Resumiré que el tema está formado en base a un esquema de grados conjuntos descendentes en motivo anacrúsico, se imitan ambas manos en stretto por terceras y una vez se ve interrumpido o suspendido en la dominante para ser retomado intercambiando papeles ambas manos. Aquí se une con el motivo expresivo mediante intervalos amplios que mencionamos anteriormente, y dará lugar al puente. El puente maneja tres planos sonoros: una melodía con notas largas e intervalos amplios que ascienden y descienden, otro que en contraposición de ésta se encuentra en la parte media con notas breves y ligeras, por grados conjuntos e imitativas; y uno más que es el bajo, también con notas largas pero en dirección ascendente y por grados conjuntos, da apoyo armónico. El puente es largo y establece la dominante para poder presentar el tema B.

En el esquema básico del tema B encontramos que es ascendente agrupándose en motivos de dos notas por grados conjuntos. La coda de la exposición son acordes cadenciales que en la repetición se unen directamente al inicio del tema, y la segunda vez se transforman en una línea melódica larga que dará entrada al desarrollo: una fuga. El cambio es abrupto y sorpresivo, presenta al homónimo menor y agrega al tema nuevas partes que lo convierten en un tema más completo:



Tenemos ahora cuatro voces que presentan este tema una por una, pero no a la manera de sujeto y respuesta debido a que los tonos empleados son la menor, do mayor (relativo), re menor (subdominante) y nuevamente tónica. Casi enseguida aparece el tema en do mayor, luego un breve episodio que conecta a una nueva presentación del tema otra vez en do mayor. Continúa un episodio largo donde se juega sólo con fragmentos del tema y culmina en una escala de la menor donde hará las últimas presentaciones del tema dentro de la fuga. Primero en stretto (sólo la cabeza del tema), después parte del cuerpo con sextas paralelas al mismo tiempo que cambian la acentuación natural, y así llega a una contundente afirmación de la dominante de la mayor para iniciar la reexposición, misma que respeta su estructura como reexposición.

La coda al inicio pareciera como si fuera a empezar de nuevo una fuga, igual que en el cambio de exposición-desarrollo, los acordes cambian repentinamente de modo mayor a menor, esta vez en la subdominante, pero una vez reencontrada la tónica, el carácter se convierte más improvisado y brillante, retomando el motivo expresivo del cual hablamos antes.

Termina con una remembranza del motivo anacrúsico para irse perdiendo poco a poco y finalizar con acordes llenos y en crescendo, de la mayor.

ROMANTICISMO

El Romanticismo es un período que abarca de 1790 a 1910 aproximadamente y que en general se le ha considerado como representante de un aparente dominio de los sentimientos sobre la razón, de la imaginación sobre la forma o de Dionisos sobre Apolo. Sus raíces se remontan a los años sesenta del siglo XVIII en varios países de Europa donde ya empezaba cierta tendencia hacia lo sentimental, lo pintoresco y maravilloso. Como antítesis del clasicismo donde el criterio de perfección se regía en la búsqueda del ideal de lo "bello" (porque existe un solo "bello" y una sola "verdad"), el romanticismo presupone el descubrimiento del individualismo como única realidad verdadera que es posible conocer y experimentar concretamente. Con la revolución francesa en 1789, se rompen las tradiciones e ideas como la libertad, fraternidad e igualdad se esparcen rápidamente, dando pie también a reevaluar el concepto de Historia en un sentido de devenir incesante.

Cabe mencionar que la música del siglo XIX fue en gran parte resultado directo de toda la nueva visión romántica del mundo, sin embargo produjo una revolución en la historia de la música muy reconocible. Estos cambios consistieron en la idea de "música absoluta" o "música pura" la cual iba sin condicionamiento ni de lugar, ni de espacio, tiempo o función social. Anteriormente en el clasicismo, la concepción racionalista del arte se había fundamentado en la imitación de la naturaleza, y sólo mientras la música fuera ligada a palabras era como podría expresar afectos, iba pues, tratando de imitar la música vocal; en el romanticismo con la firme convicción de que la música por sí sola era un lenguaje capaz de transmitir emociones, la música instrumental se convierte en un tema muy recurrente en toda la literatura del primer romanticismo.

Si bien se iba en contra del clasicismo, el romántico volvió los ojos a culturas medievales y antiguas (así surgió la arqueología), surgió un interés hacia lo exótico (oriente, España, etc.), y se concentró también en un nacionalismo que implicaba retomar las raíces de su propio país, su folklore y música popular. Todos estos elementos enriquecieron el colorido musical.

Robert Schumann (1810-1856) fue un romántico por excelencia y compendia de manera ejemplar las mil almas del movimiento, el nexo entre música y conciencia poética. Su primera etapa consta de obras exclusivamente pianísticas (excepto una sinfonía en tres movimientos), y a esta etapa pertenecen Papillons op. 2, Davidsbündler op. 6, Kreisleriana op. 16, la Fantasía op. 17, etc. y son piezas que él mismo definió como "piezas características", queriendo significar que están dotadas de un carácter interior propio e inconfundible (condición necesaria de un creador). Sus obras constan de grandes ramificaciones contrapuntísticas, por lo general son piezas breves organizadas en ciclos amplios ligados entre sí internamente por "metamorfosis" motivadas de cierta forma narrativas, pasajes virtuosísticos que se convierten en medio y fin de la transformación poética, etc. Si bien Brahms representaba al grupo conservador y Liszt al de los innovadores, Schumann siente la necesidad de innovar al mismo tiempo que de respetar las normas, va en contra de la generación anterior, pero también reconoce y valora la obra de Beethoven.

Análisis

Esta obra consta de varios números en cierta forma independientes, pero unidos a su vez por las tonalidades que maneja. Revisaré uno por uno .

NÚMERO 1

Tiene forma ternaria A B A
que a su vez a:ll b a:ll a:ll b a:ll a b a

A . Su parte "a" es de carácter agitado y con dirección siempre ascendente, la línea melódica queda suspendida en el V para repetirla nuevmanete pero una octava arriba y con acordes más llenos. Termina en la tónica (re menor). "b" continúa el mismo carácter pero con una moderada dirección descendente en foma de pogresión para retomar nuevamente "a", igual en su primera parte, y con más movimiento en la segunda. El recurso que utiliza Schumann para aumentar la tensión en un mismo trozo musical es claro:

registro medio	registro agudo	registro agudo
		
octavas	registro más agudo y acordes más llenos	registro más agudo, acordes más llenos y valores rítmicos más cortos

B. Si bien se continúa el mismo patrón rítmico, el carácter es completamente contrastante, en parte por encontrarnos ahora en el sexto grado (Si bemol Mayor), pero también porque su línea melódica es más equilibrada y no \rightarrow . Su parte "a" hace cadencia en Fa mayor (dominante) mientras la mano izquierda mantiene un pedal de tónica; la parte "b" presenta mayor movimiento armónico, lo primero que cambia es F por f, se detiene en c, y después va a la dominante de si bemol mayor para repetir "a" pero con cadencia en B. Por último presenta nuevamente A pero sin repeticiones.

NÚMERO 2

Este número en Si bemol mayor se encuentra organizado en forma rondó A B A C puente A, donde A es la parte más larga.

A: Sumamente cantabile, tiene a su vez tres secciones:

Primera.- el motivo principal es un arpeggio octavado con notas de paso que va de la tónica a la dominante, dejando una constante rítmica de octavos que le proporciona fluidez y que desarrollará a lo largo de todo A.

Segunda.- en la subdominante, contiene la parte climática de este pequeño movimiento, y digo climática por varias razones: es el único lugar dentro de este fragmento musical donde Schumann introduce valores más cortos en la mano izquierda con creciente tensión, y una línea melódica marcadamente ascendente para después hacer un par de enlaces entre Mi bemol mayor y sol menor dándole un color diferente.

Tercera.- presenta nuevamente el motivo principal para enlazarlo a una parte tranquila perfectamente balanceada en tres planos, el superior que lleva la melodía por grados conjuntos, otro, un constante vaivén de corcheas en sentido opuesto a la melodía, y por último, un pedal de tónica en el bajo. Finalmente hace cadencia Si bemol mayor.

B: Es un segmento muy corto escrito en la dominante, completamente contrastante, extrovertido y brillante, más caprichoso debido al sinnúmero de síncopas que maneja y las acentuaciones dispares entre ambas manos.

Nuevamente A, y después

C: Al igual que B contrasta notablemente. Esta sección más que brillante podemos decir que es apasionada, los registros de cada mano son muy opuestos, la mano izquierda por lo general maneja bajos muy graves y octavados en notas largas, mientras que la derecha emplea el registro agudo con notas rápidas y ligeras. Lo podemos dividir en a:ll ba:ll, donde "a" va de sol menor (relativo menor del tono principal) a su dominante re mayor, y "b" se encuentra en estado de movimiento tonal hasta detenerse en el V/V y retomar "a" para concluir en sol menor.

Puente: Su función principal es retornar a nuestro tema principal pero de manera muy suave y casi imperceptible, pasar de un sol menor agitado a un si bemol tranquilo.

La última presentación de A no es completa, sólo utiliza la tercera sección en su registro original y en uno más agudo, para concluir con una cadencia $vii^{\circ} V - V_2 - I$

NÚMERO 3

La tonalidad es sol menor, y su forma ABA coda.

A: un tanto nerviosa, la melodía va acompañada por valores rápidos y ágiles que se mezclan con otros más bien largos y contundentes de la mano izquierda.

B: Como en todo Schumann, forma un gran contraste con lo anterior. Tiene dos partes perfectamente delimitadas a:ll ba:ll Ambas son sumamente expresivas y su característica principal es el juego entre líneas melódicas que a veces se cruzan o se continúan unas a otras como si fueran infinitas, en la parte b desaparece ese juego, pero continúa el mismo tipo de melodía que sube y baja con valores homogéneos.

Se retoma A completo más una coda que marca el clímax de todo el número, la diferencia radica en el cambio de patrón melódico, de ser  ahora es .

NÚMERO 4

Nuevamente en Si bemol mayor, tiene dos secciones y el contraste es claro.

Primera parte.- Es tanquila con cierto aire grave, las voces se mueven muy paralelamente hasta llegar a unos enlaces de carácter dramático donde se pierde este paralelismo entre ambas manos, posteriormente regresa a la calma del principio y hace una pausa que da paso a la siguiente parte.

Segunda parte.- Se vuelve más luminosa y sencilla, simple. En una sucesión de acordes quebrados se destacan la soprano y el bajo, el toque exige que sea ligero y cantabile.

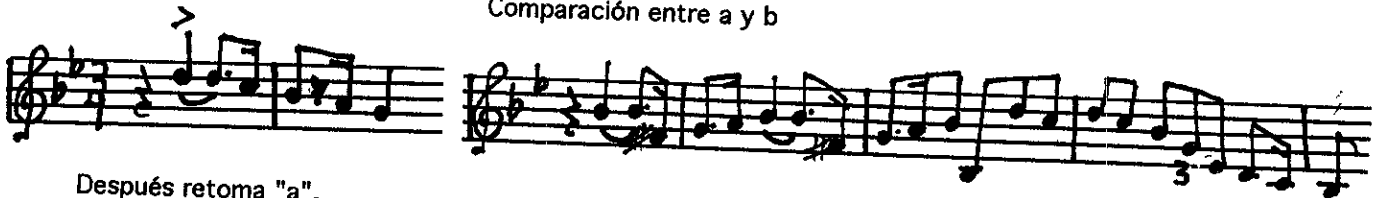
Termina con una breve remembranza de la primera parte, pero esta vez hace la cadencia en Re mayor: E^b (napolitano de D)- A - D

NÚMERO 5

Su forma es A B A

A cuenta con tres secciones y su tono principal es sol menor. "a" es un tanto nerviosa con notas cortas y picadas, las voces se imitan en stretto, y en este fragmento la dirección de la melodía es ascendente mediante grandes saltos, y descendente por grados conjuntos. La sección "b" conserva esta idea en la dirección, pero no el carácter ansioso por varias razones: desaparecen las imitaciones, el cambio a la nota aguda lo prepara, y se encuentra en su relativo que es si bemol mayor:

Comparación entre a y b



Después retoma "a".

En B regresamos a sol menor y es como un coral interrumpido por breves comentarios melódicos. Presenta esta misma idea de coral modulando hacia si bemol mayor, pero retoma la tónica rápidamente para unir a un clímax desbordante completamente ascendente que se rompe mediante arpeggios lentos y descendentes. Una última presentación incompleta del coral hace que se retome sorpresivamente la parte A, pero ahora con un esquema sólo de b - a.

NÚMERO 6

Este número también en forma A - B - A, podemos decir que está pensado más vertical que horizontalmente aunque su movimiento melódico no deja de ser importante. En Si bemol mayor, lo que determina los estados de ánimo son los cambios armónicos, manejados muy claramente con la fórmula de tensión y reposo. Por ejemplo, los dos primeros compases afirman la tonalidad, pero en los siguientes dos ésta queda suspendida en la dominante del relativo mayor. A partir del compás 5 inicia una serie de enlaces en progresión que culminan en una sexta Napolitana para más adelante retomar lo del inicio, pero en lugar de quedar suspendido en el V/VI, se une sin pausa alguna a un nuevo material con mayor movimiento. Esta parte b se caracteriza por mantener un pedal de dominante mientras melodía y armonía son acordes quebrados; aumentan poco a poco la tensión para ser apaciguada y reiniciarla nuevamente, hasta ser completamente detenida de manera súbita con el tema tranquilo y vertical de A.

NÚMERO 7

Forma: ABA coda

Refiriéndonos a contrastes, el que existe entre el número 6 y este número 7 es uno de los más notorios y más difíciles de llevar a cabo. La primera parte consta a su vez de tres secciones a - b - a. La primera hace cadencia en do menor, tónica de este número, y su esquema básico son grados conjuntos en sentidos opuestos:

"b" va a la dominante y melódicamente se amolda a la dinámica de enlaces activos, dando como resultado un patrón muy coherente pero poco estable por su mismo movimiento. Nuevamente "a" pero en la dominante.

Si bien este número consta de una parte B, cabe mencionar que éste no constituye un cambio de carácter como tal, pero el tipo de escritura hace en sí un gran contraste. Ahora es más lineal y presenta imitaciones, maneja grados conjuntos (tomados del principio) y desaparece ese "relleno" de acordes quebrados.

Viene A nuevamente, pero sus secciones son solamente b y a, sin repetición y exactamente igual que la primera vez, pero todo en la tónica.

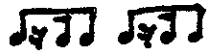
Coda: Constituye un contraste en todos sentidos:

- Presenta sucesiones de acordes ya no quebrados sino al unísono (coral).
- Armónicamente es más estable.
- Melódicamente más estático.
- Nada agitado.

NÚMERO 8

Su forma es rondó: ABACA

A nos recuerda un poco el carácter nervioso del número 5, maneja un toque ligero y rápido con valores cortos. La melodía está compuesta por notas del acorde de la tónica (sol menor) con notas de paso tanto para ascender como para descender, y siempre será así aunque cambie de acorde. El bajo es muy preciso aunque da la impresión de ser libre.

B Conserva el patrón rítmico  pero ahora en compas de 2/4 y no 6/8. El toque es ligado y nos encontramos en el relativo mayor. La melodía la lleva la mano izquierda y presenta una estructura equilibrada no sólo en cuanto a línea melódica se refiere sino en todo el conjunto, gráficamente se vería así:



Se repite A con una pequeña parte en do mayor que inmediatamente regresa a sol menor.

C la podemos dividir en a - b - a' - a.

a tiene como característica principal la nota repetida, y el tema principal en sí es una nota con apoyatura, siguiendo el patrón rítmico de todo el número. Empieza en re menor para después dirigirse a do mayor como dominante de la parte b que estará en Fa mayor.

b aunque conserva el mismo ritmo, melódicamente tiene una variante donde ahora el tema principal es un bordado con un contracanto de grados conjuntos, ambas van desfasadas:

a' es la última parte dramática presentada antes de terminar toda la obra. Presenta iguales características que "a" pero en regiones tonales distintas, encargándose de retomar "a" en la menor.

Súbitamente nos encontramos nuevamente en A con sus valores cortos y ligeros, pero en sus últimos compases deja el esquema  , para concluir totalmente  .

EXPRESIONISMO

El expresionismo es un movimiento que se manifestó en todas las artes y que surgió en Alemania, países nórdicos y el mundo eslavo básicamente, a principios del siglo XX. Desde sus antecedentes más tempranos (Van Gogh, Ensor, Munch, Nolde), los artistas inquietos y angustiados plasmaron una realidad a partir de su propio "yo", reacción en contra del naturalismo y el impresionismo donde lo más interno del ser quedaba completamente oculto. En este sentido podemos decir que se encuentra ligado al romanticismo, pero para el expresionista la realidad no excluye ni al dolor ni la crueldad.

Los pintores Kirchner y Schmidt-Rottluff pertenecieron a la agrupación de "Die Brücke", y siguiendo esta línea expresiva van en contra de una sociedad estereotipada. Posteriormente "Der Blaue Reiter" con Kandinsky, Mare y Klee consolidan lo que es propiamente el expresionismo que más tarde daría lugar al expresionismo abstracto. Durante estos años, la manera de percibir el mundo se engloba en el pensamiento filosófico de Kierkegaard, visión pesimista donde lo único seguro es la muerte, y cada instante que vivimos nos va restando existencia, que además, no elegimos.

En cuanto a música se refiere, hay que aclarar que el siglo XX abarca corrientes muy diversas y sus técnicas de composición difieren unas de otras. Algunos compositores por ejemplo recurrieron a elementos no pertenecientes a la tonalidad como son modos, escalas exóticas, pentáfonas, etc.; otros mezclaron más de un centro tonal al mismo tiempo. También emplearon armónicos más alejados de la escala para crear acordes con mayor riqueza sonora, o acordes que no resolvían según las leyes de armonía. Sin embargo, no hay que perder de vista que todas estas herramientas fueron usadas para ampliar una tonalidad aún reinante, abandonarla totalmente fue el otro camino a seguir y mediante el cual se llegó a la música atonal, primero libre y luego serial.

Schoenberg presenta una evolución muy clara a lo largo de su obra y la podemos dividir en tres períodos:

El primero se basa en un modelo wagneriano y en el desarrollo de variaciones al estilo de Brahms, se le considera una tonalidad ampliada. En el segundo, Schoenberg renuncia totalmente a un centro tonal y la armonía se convierte en una forma casi melódica. Los armónicos más lejanos (hasta el 13) dan como resultado una escala cromática, y como en la atonalidad se rechazan las relaciones básicas entre cada grado, ninguno de ellos debe atraer a otro sino más bien deben ser autónomos. Para liberar esta relación de nota a nota, la finalidad debe ser en primer lugar la expresión, y a partir de intervalos planteados a priori surgirán las armonías básicas. Así pues, los conceptos tradicionales de contraste entre consonancia y disonancia se ven modificados, e intervalos como 2as menores y mayores, 4as y 5as aumentadas, y las 7as mayores, toman un papel preponderante. A este período pertenecen las piezas para piano op. 19, y con ellas confirma que la música sin referencia tonal es comprensible y puede producir estados de ánimo y provocar emociones. Es posible construir frases y tener elementos estructurales nuevos que le dan a una obra balance y coherencia.

El tercer y último período se refiere a todo el proceso de formación del serialismo, donde la serie de 12 sonidos constituye una nueva organización musical.

1.- Leicht, zart. Esta primera pieza es la más larga de las seis y también la que presenta mayor cantidad de ideas que se van hilando unas con otras en pequeñas frases separadas por breves silencios.

Las primeras notas definen el resto de la pieza tanto melódica como armónicamente:

Handwritten musical notation for the first piece, showing two staves with notes and intervals. Handwritten annotations include $3^{\text{a}} M$, 6^{a} , $1/2 t.$, $7^{\text{a}} M$, and $5^{\text{a}} 1/2$.

Y de estos intervallos se desprenden sus complementarios: 3^{a} - 6^{a} ., 5^{a} - 6^{a} ., 2^{a} - 7^{a} ., mismos que ya fueron presentados desde el principio en las dos manos.

2.- Langsam. Aquí el intervalo de tercera (ya sea mayor o menor) es lo primordial, consta de dos planos donde uno es repetitivo y sirve de atmósfera, y otro que es la melodía, que aunque también formada por terceras, cambia de registros y tiene más movimiento. Como elemento especial emplea al final estas mismas terceras pero regidas por una escala de tonos enteros, haciendo "cadencia" con una "3ª. de picardía":

Handwritten musical notation for the second piece, showing a single staff with notes and intervals.

3.- Sehr langsam. También consta de intervallos perfectamente definidos que se presentan a lo largo de toda la pieza, y tenemos por ejemplo que tal como inicia, termina, pero una tercera abajo:

Handwritten musical notation for the third piece, showing a single staff with notes and intervals.

Handwritten musical notation for the third piece, showing a single staff with notes and intervals.

Aunque es breve, la podemos dividir en dos secciones, la primera muy contrastante en cuanto al matiz de sus voces, y la segunda donde más bien son complementarias. Cabe mencionar que un factor de unidad es el motivo rítmico

Handwritten musical notation for the third piece, showing a single staff with notes and intervals.

4.- Rasch, aber leicht. Esta pieza es casi en su totalidad melódica ya que intervienen pocos acordes. Podemos destacar la importancia de los intervallos de 2^{a} . y 3^{a} . ya que son los más empleados, o sus complementarios 7^{a} . y 6^{a} .

5.- Etwas rasch. La mano derecha lleva una melodía principal mientras la mano izquierda propiamente es un acompañamiento que se ajusta armónica y rítmicamente a la derecha, generalmente se mueven en movimiento contrario y destaca principalmente el intervalo de 3a.

6.- Sehr langsam. Esta última pieza que constituye un homenaje a la muerte de Gustav Mahler, presenta una atmósfera con dos acordes:



mismos que cambian de notas pero conservando su construcción por cuartas. En cuanto a la melodía que tiene pocas intervenciones, se caracteriza por emplear en su mayoría 2as mayores o menores, y el intervalo más amplio es la 4a, ya enfatizada en la armonía.

RODOLFO HALFFTER
(1900-1987)

Nacido en Madrid, Halffter esencialmente fue autodidacta aunque en Granada sometió algunos de sus trabajos a la críticas y consejo de Manuel de Falla de quien siguió su tradición: una base tonal enriquecida con inflexiones politonales ocurrentes, ritmo asimétrico y variado.

Una vez derrotada la República española se estableció en México en el año de 1939 para integrarse activamente a la vida cultural de nuestro país, trabando amistad con Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueeltas.

Aquí en México además de su labor como compositor y como maestro en el Conservatorio Nacional de Música, destaca su interés en la edición de revistas que enaltecían los valores musicales de la nación y el extranjero, así como su contribución para el apoyo y difusión de la música mexicana en todo el país, y la fundación de las Ediciones Mexicanas de Música.

Históricamente su llegada coincide casi con el fin del período presidencial de Lázaro Cárdenas y con el cierre de la primera etapa del muralismo mexicano, esto marcaba una nueva política basada en la llamada Unidad Nacional donde se establecían buenas relaciones con la iglesia y un desarrollo intenso y extenso del gran capital.

Por otra parte, una figura importante para los intelectuales españoles exilados de esa época era Antonio Machado, considerado el más grande poeta español de su tiempo, al morir en 1939 surge la idea de escribirle un homenaje, oportunidad que se cristalizó en 1941 cuando la Editorial Séneca le encargó una obra. Gustoso aceptó, y en 1944 se vio terminada su obra "Homenaje a Antonio Machado", op. 13. Los versos que tomó de Machado como marco para su música, como una situación ambiental, fueron elegidos de los siguientes títulos: Primera página, "Parábolas IV" , primera pieza, "España en paz", segunda, tercera y cuarta pieza, "Soledades" (XII y II).

Más tarde incursionó en el serialismo, mismo que difundió en todo el país.

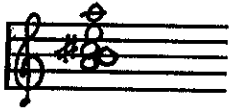
Homenaje a Antonio Machado

R. Halffter

Análisis

Esta obra está conformada por cuatro piezas breves que aunque en carácter pueden resultar muy distintas, comparten diversos recursos tanto armónicos como melódicos y rítmicos.

Recursos armónicos: la música de Halffter de ningún modo deja de ser tonal, simplemente a) Agrega sonidos a los acordes para enriquecer su colorido, como Albéniz, además de que en ocasiones quita sonidos como pueden ser la quinta o la tercera del acorde.



Acorde de A con 2a. añadida.



Acorde de F con 2a. añadida y sin tercera.

b) También busca -además que los acordes sean ricos en color-, que contrasten y suenen disonantes o estridentes, esto lo logra superponiendo acordes a semitono de distancia.



A^b reafirmado melódicamente por las siguientes dos corcheas, unido a otro acorde que reafirma A.

c) Acordes por cuartas y/o enlaces paralelos de acordes.



d) Enlaces paralelos de acordes mayores a la manera de los impresionistas.

Por su parte los recursos rítmicos y melódicos van unidos entre sí, y se ejemplificarán en cada pieza por separado.

También es común el empleo de acciacaturas.

*Sabe esperar, aguarda que la marea fluya
 -así en la costa un barco- sin que al partir te inquiete.
 Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya,
 porque la vida es larga y el arte es un juguete.
 Y si la vida es corta
 y no llega la mar a tu galera,
 aguarda sin partir y siempre espera,
 que el arte es largo y, además, no importa.*

Primera pieza: ALLEGRO

...heme aquí, pues, España, en alma y cuerpo...

Esta pieza presenta muchos de los recursos anteriormente mencionados y respeta estrictamente la forma Sonata, así tenemos

Exposición

Tema A-puente-tema B -grupo de:II Desarrollo-tema A-puente-tema B-grupo deII

D[♯] Mayor A[♭] Mayor D[♯] Mayor D[♯] Mayor

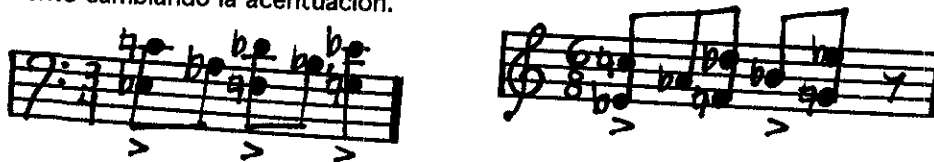
Clasificando a grandes rasgos los diferentes trozos musicales en que podemos fragmentar esta primera pieza, tenemos que al tema A lo encontramos en los compases 1,2,6, 9 y 10, que fragmentado y con algunas variantes rítmicas, melódicas o cambios de registro, se repiten para completar los compases 3,4,5,7, y del 8 al 15. El puente utiliza un motivo de tres compases (16-18) que repite un tono arriba en los siguientes compases, para finalmente presentar la modulación a la dominante. El tema B (c. 23-26), se repite variado tres veces en los compases del 30 al 40. Y el grupo de cierre lo conforman acordes llenos moviéndose por quintas, posteriormente un motivo más donde las manos se mueven en sentido contrario, y por último, una cadencia.

En el momento de la reexposición, el manejo de los temas se hace exactamente igual, con la variante de la tonalidad propia de una forma sonata, y más breve ya que evita muchas repeticiones motivicas presentadas en la exposición, así tenemos que en lugar de 56 compases, tenemos ahora 47 con una sencilla cadencia en los últimos tres compases que reafirman la tónica Re bemol Mayor.

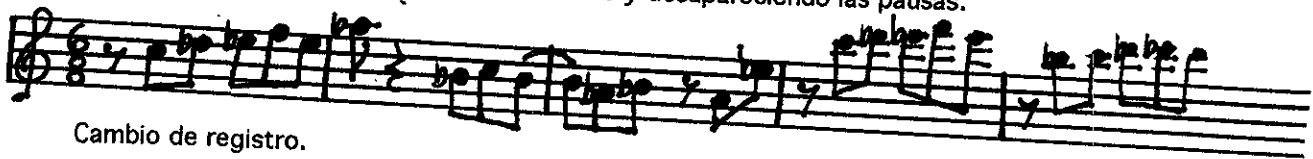
El desarrollo igualmente lo podemos agrupar en pequeños trozos que se repiten con variantes en compases más adelante, algunos derivados del tema A, otros del B, o inclusive del grupo de cierre.

Más que describir compás por compás, ejemplificaré las maneras de repetir un mismo motivo, pero variándolo:

Rítmicamente cambiando la acentuación.



Melódicamente tomando una parte del motivo y desapareciendo las pausas.



Cambio de registro.

Segunda pieza: ALLEGRETTO TRANQUILLO

*El viento me ha traído
tu nombre en la mañana,
el eco de tus pasos
repite la montaña...*

La segunda pieza es mucho más sencilla en cuanto a estructura y temática, y su carácter más popular. Su forma es Lied A:ll BA:ll

A está compuesta por un período de 8 compases donde los primeros 4 presentan una frase suspensiva en el tercer grado (A), y los siguientes 4 concluyen en la tónica (F).

B es un sencillo desarrollo de nuestra parte A, pero con motivos y frases más dispares en cuanto a número de compases ocupados se refiere, y nuevamente A que esta vez presenta un aumento, quedando su primera parte de 6 compases y la segunda de 4.

La coda es la repetición de los acordes cadenciales V - I con 6a. añadida, en distintos registros y con diferente intensidad.

Tercera pieza: LENTO

*En todas partes he visto
caravanas de tristeza,
soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra...*

Es muy breve también, en la menor, está construída con 2 voces que son muy parecidas entre sí. Ambas se mueven no sólo por grados conjuntos, pero con intervalos muy pequeños. no mayores de la 4a. justa. Su forma es A:ll B:ll, donde A es sumamente tranquila, para alcanzar el clímax en B que está en su Relativo Mayor.

El carácter en general es muy melancólico y sereno y el ritmo por su parte es casi en su totalidad uniforme, 3 corcheas agrupadas a veces de dos en dos, pero siempre corcheas, lo que crea una sensación de estaticidad unida con la melodía sin grandes saltos.

Cuarta pieza: ALLEGRO

*Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro palmos de tierra.*

Esta última pieza es alegre, y está construída por pequeños motivos poco variados que además mantienen su patrón rítmico a lo largo de toda la pieza:

Forma A:II BA:II Coda

Toda la pieza es el resultado de acordes paralelos de 7a. y 9a. diatónicos quebrados, iguales en ambas manos. La parte A está en Re bemol Mayor, y la B cambia a re bemol menor, dándole un ligero cambio en su carácter, mas inmediatamente lo retoma para volver a presentar A, pero como en la primera pieza, más breve. La coda o grupo de cierre es una cadencia que intercala el acorde de Mi Mayor, con el de Re bemol Mayor, para finalmente terminar en Re bemol Mayor.

BIBLIOGRAFÍA

- Basso, Alberto
1986 *Historia de la música. La época de Bach y Haendel*. Madrid. Ed. Turner.
- Cooper, Martin, et al.
1975. *The modern age: 1890-1960*. Londres. Oxford University Press.
- Di Benedetto, Renato
1987 *Historia de la música. El siglo XIX*. Madrid. Ed. Turner.
- Et al.
1986. *El arte mexicano*. Querétaro. Ed. SEP-Salvat.
- Fernández, Fuensanta
1985. *Análisis pianístico y estilístico de las seis pequeñas piezas para piano de Arnold Schoenberg*. México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Iglesias, Antonio
1991 *Rodolfo Halffter*. Madrid. Fundación Banco Exterior.
- Pestelli, Giorgio
1986. *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid. Ed. Turner.
- Pareyón, Gabriel
1995. *Música en México*. Guadalajara. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sadie, Stanley, et al.
1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres. Macmillan Publishers Limited.
- Schoenberg, Arnold
1975. *Style and idea*. Londres. Faber & Faber.
- Taylor, Ronald
1982. *Robert Schumann. His life and work*. Nueva York. Universe Books.