

4

**Universidad Nacional Autónoma de
México.**

Escuela Nacional de Música.

Notas al Programa.

**Opción de Tesis que presenta el
alumno:**

Uriel Guzmán Mora

para obtener el Título de

293456

Licenciado en Piano.

Asesor: Mtro. Alejandro Ávila Uriza

Coyoacán, Distrito Federal.

México, Junio 2001.



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.

**Capriccio sopra la lontananza
del suo fratello diletissimo BWV 992**

J.S.Bach
(1685 - 1750)

- I. Arioso. Adagio.
- II. (Andante)
- III. Adagissimo.
- IV. (Andante con moto)
- V. Aria di Postiglione.
- VI. Fuga all'imitazione della cornetta di Postiglione.

Sonata para piano no.27 en mi menor Op.90

L.V.Beethoven
(1770 - 1827)

- I. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.
- II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.

Seis Piezas para piano Op.118

J.Brahms
(1833 - 1897)

- I. Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato.
- II. Intermezzo. Andante teneramente.
- III. Ballade. Allegro energico.
- IV. Intermezzo. Allegretto un poco agitato.
- V. Romanze. Andante.
- VI. Intermezzo. Andante, largo e mesto.

Variaciones para piano Op.27

A.Webern
(1883 - 1945)

- I. Sehr mässig.
- II. Sehr schnell.
- III. Ruhig fliessend.

Siete Piezas para piano.

B.Galindo
(1910 - 1993)

- I. Allegro - Lento - Tempo I.
- II. Lento - Andante moderato - Lento.
- III. Lento - Andante - Tempo giusto - Lento.
- IV. Allegro grazioso.
- V. Lento.
- VI. Allegro giocoso.
- VII. Vivo.

Alumno: Uriel Guzmán Mora.
Cátedra del Maestro Alejandro Ávila Uriza.

Johann Sebastian Bach, compositor alemán . (1685 - 1750)

Capriccio BWV 992 sopra la lontananza del suo fratello diletissimo.

a) Año de composición : 1704

El " fratello diletissimo " al cual se refiere Johann Sebastian es su hermano mayor Johann Jacob, de veinticinco años de edad, el cual se había enrolado como " Hautboist " (oboísta) en la guardia de Carlos XII, cuyo ejército acababa de invadir Polonia.

J.S.Bach compuso el Capricho para describir la escena de la despedida familiar que debe haber tenido lugar en 1704: llegan los amigos y por medio de zalamerías pretenden disuadir al viajero de su proyecto, le hacen notar las peripecias (casus) que le esperan en el extranjero, se lamentan; puesto que no cede, se despiden de él, a lo lejos se oyen los sonos del postillón; una fuga que imita la corneta del postillón termina esta pequeña suite.

b) Contexto histórico - social.

De 1700 a 1721, una segunda guerra nórdica aniquiló el Imperio Sueco. Carlos XII, quien empleó a Johann Jacob Bach - el hermano aludido en el Capricho - héroe joven, desde el principio apareció como un gran guerrero. Pero le faltaba ponderación. Quiso marchar sobre Rusia para anexionarse las provincias Bálticas. La vasta Rusia le venció como a tantos otros después de él.

De retroceso en retroceso, no le quedó al fin en las costas alemanas más que una plaza sueca: Stralsund. Ésta se perdió en 1715. Carlos XII, invadió Noruega para desquitarse. Murió como un soldado, muy respetado por sus tropas. Tres años más tarde, Pedro el Grande adquirió las provincias Bálticas. El tornado sueco había sido violento, pero breve.

c) Contexto musical y artístico.

En 1704, año de composición del Capricho, dos grandes compositores eran apreciados e influyentes en la Alemania del siglo XVIII: Johann Pachelbel (1653- 1706) y Georg Böhm (1661 - 1733). Ambos suponen para la música de órgano alemana un nuevo virtuosismo y una nueva infusión de gracia y facilidad. Pachelbel, en Nüremberg, estaba en estrecho contacto con el estilo organístico, elaborado y decorativo, que privaba en el Sur, en tanto que Böhm era influido por la música francesa de teclado. Desde luego, la presencia del eminente Dietrich Buxtehude(1637 - 1707), compositor e intérprete de sus propias obras, tuvo también grande influencia en la obra temprana de Johann Sebastian Bach. Asimismo, el pensamiento de la filosofía dominante, luego de la gran herencia cartesiana y spinoziana del siglo XVII, se centra en el universalismo asombroso de Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646 - 1716), que acuña con su sello particular las artes literarias. Resalta la infatigable labor divulgadora que del pensamiento de Leibnitz realizara Christian Wolf (1679-1754). El pietismo que aparece en la primera mitad del siglo XVIII dió cauce a la obra de escritores por otra parte identificados con los móviles de la Ilustración.


El pietismo arraigó profundamente en el espíritu alemán y sus figuras dominantes mejor situadas en una historia de la cultura que en una literaria, son Philipp Jakob Spener (1635 - 1705), Ludwig von Zinzendorf (1700 - 1760) y Gottfried Arnold (1666 - 1714). Asimismo, la obra de Barthold Heinrich Brockes (1680 - 1747), muestra aspectos significativos que empalman con la gran tradición que la filosofía de Leibnitz inauguró.

c) Somera aproximación a la vida del compositor en el año preciso de composición de la obra a tratar.

Ya en 1703 Bach era músico de la corte de Weimar. Tenía entonces dieciocho años. Con todo, abandonó este puesto al año siguiente para ocupar la plaza de organista de la nueva iglesia de Arnstadt. Éste último cambio se debió, sin duda, a que en su nuevo cargo podía entregarse libremente a su gusto por el órgano, ya que en Weimar su empleo era simplemente el de violinista en la orquesta del príncipe. De ésta época es su anhelo por conocer al célebre Dietrich Buxtehude, organista en la iglesia de Santa María de Lübeck.

Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. BWV 992

ARIOSO. Adagio. Tonalidad: Si bemol mayor.
Compás binario 4/4 .
Número de compases: 17.

En este arioso la fórmula rítmica ... tiene particular importancia, ya que está presente en todo el fragmento. Consta de 3 voces predominantes, con una breve inclusión de una 4a. voz casi al final del arioso. Tiene forma binaria, la cual está dada por las principales cadencias hacia Fa Mayor en el compás # 7 y hacia Si bemol Mayor en el compás # 12. (Reiterándola, además, hacia el principio del compás # 14.)

Los compases restantes son un ingenioso apéndice que utiliza como base armónica el pentacorde descendente de Si b a Mi b, desembocando en un Fa3 (única aparición de una 4a. voz) y finalmente en la tónica.

ANDANTE. Armadura: Sol menor.
Compás binario 4/4 .
Número de compases: 19 .

Este andante, magistral muestra de contrapunto florido, desarrolla a 4 voces el tema presentado por la soprano. Sin ser una fuga en sentido estricto, pues el " sujeto " no se presenta igual en todas sus apariciones- es tan solo la cabeza del tema la que aparece idéntica en su construcción interválica- el tejido contrapuntístico es considerablemente más intrincado que en el precedente arioso. Asimismo, abarca diversas regiones tonales en poco espacio, siendo además cada entrada del motivo principal muy notoria debido a la 6a. Mayor descendente que constituye su rasgo característico.

La región tonal cambia de la siguiente manera:

# compás	Voz del motivo principal.	Región tonal.
1	Soprano	Sol menor
2	Contralto	Do mayor
3	Tenor	Sol menor
4	Bajo	Do mayor= V Fa menor
5		Cadencia IV, II, V, I
6	Soprano	Fa menor
7	Contralto	Si b mayor
8	Tenor	Fa menor
9	Bajo	Si b mayor=V Mi b mayor
10		Cadencia VI, II, V, I
11	Soprano	Mi b mayor
12	Contralto	La b mayor
13	Tenor	Mi b mayor
14	Bajo	La b mayor
15		Cadencia VI, II, V, I
16	Contralto	Fa menor
17	Tenor	Si b menor
18	Bajo	Si b menor - Do mayor
19	CADENCIA FINAL DO MAYOR	

Como puede apreciarse, la simetría de la región tonal que comparten soprano-tenor y contralto-bajo divide este Andante en 4 partes, cada una establecida toda vez que las parejas de voces presentan el tema en la misma región tonal

Siendo así:

A = compás 1 - 5
B = " 6 - 10
C = " 11 - 15
D = " 16 - 19

Importante resaltar que el último acorde en Do mayor prepara para el Adagissimo siguiente en Fa menor.

**Adagissimo. Tonalidad: Fa menor
Compás ternario 3/4
Número de compases: 49**

Este adagissimo se construye sobre un bajo cifrado dado el cual abarca 4 compases. Este fragmento puede dividirse en 2 grandes partes: del compás 1 al 25 y del 26 al 49. Esta escisión debida a que es en el compás # 25 donde Bach presenta - sin melodía en la mano derecha - un armazón armónico diferente. Además, a partir de dicho punto la mano izquierda presenta mayor actividad consistente en descensos cromático.

El decurso rítmico es, asimismo, diferente: la sucesión de octavos entre ambas manos es ya ininterrumpida; a diferencia de la primera sección, donde Bach utiliza en mayor medida valores como la mitad y el silencio de cuarto. Evidente es que el trozo más pequeño sobre el cual trabaja Bach el bajo cifrado corresponde a 4 compases.

**Andante con moto. Armadura: Si b mayor.
Compás binario 4/4
Número de compases: 11**

Este fragmento, el más breve de la obra, consta apenas de once compases. Puede, sin embargo, ser dividido en 3 pequeñas partes, a saber:

A = compás 1 - 4
B = " 4 - 8
C = " 9 - 11

Este fragmento es de sonoridad llena y flujo rítmico constante. Aquí los motivos para la división tripartita:

Los 3 primeros compases tienen una fórmula rítmica que no se repetirá en compases subsecuentes: mitad - silencio de cuarto - cuarto. Este breve trozo es un anuncio de la actividad contrapuntística y armónica que se sucederá. Empieza con un acorde de V7 de Mi bemol, estado de 1a. inversión, posición de 8a., que resuelve a la tónica en el 2o. compás. La tónica (Mi bemol) funciona como anacrusa al tercer compás, el cual es un acorde de V7 de La Bemol estado de 1a. inversión, posición de 7a., seguido de un silencio de cuarto.

A partir del 4o. compás, pentacordes descendentes en ambas manos constituyen el trozo más abigarrado de la obra. La región tonal en la cual se desplaza este pequeño fragmento es La Bemol mayor, Si bemol mayor, Sol menor y Re menor, hacia la mitad del octavo compás.

Del compás 9 al 11, partiendo de Si bemol mayor se refuerza la cadencia definitiva a Fa mayor. Además, en el 9o. compás es el único lugar donde una nota pedal en la soprano (Fa 6) es armonizada por las voces restantes, anticipando ya con la reiteración del Fa 6, la tónica definitiva Fa mayor.

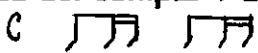
Aria di Postiglione. Adagio poco.

Tonalidad: Si bemol mayor.

Compás binario 4/4.

Número de compases: 12.

Esta aria es bipartita y así nos lo indica claramente Bach con las barras de repetición y con la tonalidad en la cual empieza la segunda parte, el relativo menor de Si bemol mayor, Sol menor.

La primera parte abarca del compás 1 al 5 y la segunda del 6 al 12. El motivo rítmico principal es , como corresponde a la corneta del postillón. Cabe recalcar que dicho motivo rítmico aparece siempre como salto de octava descendente. Asimismo, la simetría de la región tonal nos la indica Bach mediante la cadencia a Fa mayor (5to. grado de Si bemol mayor) en el 3er. compás y la cadencia a la tónica en el 5to. compás. Lo mismo ocurre en la segunda parte, donde la tonalidad que se establece es Sol menor y deriva en Re menor (5to. grado de Re menor) en el 8vo. compás. (3er. compás de la segunda parte.)

Reiterando el salto de octava (la corneta del postillón) llega a su final esta muy extrovertida aria.

Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione.

Tonalidad: Si bemol mayor.

Compás binario 4/4.

Número de compases: 58.

Esta fuga tiene como elemento rítmico primordial la figura $\downarrow \gt \square \square \dots$ motivo que durante todo el Capricho, Bach usa profusamente. El sujeto es modulante y abarca 5 compases. Comienza en Si bemol mayor y se traslada a Fa mayor en el 4to. compás.

Aquí la relación de entradas del sujeto:

1a.	Compases	1 - 5
2a.	"	5 - 9
1er. episodio	"	9 - 10
3a.	"	10 - 14
2do. episodio	"	14 - 15
4a.	"	16 - 20
3er. episodio	"	20 - 21
5a.	"	22 - 26
4to. episodio	"	26
6a.	"	27 - 31
5to. episodio	"	31 - 32
7a.	"	32 - 36
6to. episodio	"	36 - 37
8a.	"	37 - 42
7mo. episodio	"	42 - 48
9a.	"	48 - 52

EPISODIO FINAL Y CONCLUSIÓN: 52 - 58

Ludwig van Beethoven, compositor alemán. (1770 - 1827)

Sonata para piano Op. 90 No. 27 en mi menor.

a) Fecha de composición: Esta obra es concluida el 16 de agosto de 1814.

b) Contexto histórico social.

El acontecimiento más significativo que precede a la aparición de la sonata tuvo lugar el 13 de marzo de 1814, cuando los Aliados (Prusia, Austria y Rusia) ocuparon París mientras Napoleón y sus últimos fieles se reunían en Fontainebleau. El Emperador, vencido, se veía acosado ahora a una capitulación sin condiciones. El 11 de abril de 1814, Napoleón abdicó. El Tratado de Fontainebleau no le dejaba más que la soberanía irrisoria de la isla de Elba.

El nuevo mapa de Europa se estableció en el Congreso de Viena, en el transcurso de un congreso que reunió a los emperadores, reyes, príncipes alemanes más importantes, diplomáticos, consejeros y una muchedumbre de parásitos y aventureros. Metternich y Gentz negociaban en nombre de Austria; Hardenberg y Wilhelm Von Humboldt por Prusia; Nesselrode por Rusia; Castlereagh, por Inglaterra; Talleyrand por Francia. El Papa Pío VII había enviado al Cardenal Consalvi. La sesión solemne de apertura tuvo lugar el 2 de noviembre de 1814. El acta final fué firmada el 9 de junio de 1815. La víspera había sido fundada la Confederación Germánica. Al no poder rehacer el Imperio, los patriotas alemanes tuvieron que contentarse con esta confederación perpetua, creada para garantizar la seguridad interior y exterior de Alemania, la independencia y la inviolabilidad de los estados alemanes. El número de éstos era reducido a 39. Prusia y Austria formaban parte de esta Confederación por todas aquellas de sus posesiones que habán pertenecido al Sacro Imperio, lo que excluía la Prusia Oriental. Sajonia sobrevivía, pero mutilada en beneficio de Prusia que adquiría también Westfalia y Renania.

Una dieta, con sede en Frankfurt del Main, aseguraba el gobierno de la Confederación. Los Reyes de los Países Bajos (por Luxemburgo), de Dinamarca (por Holstein) y de Inglaterra (por Hannover) tenían en ella voz deliberativa. El emperador de Austria asumía la presidencia, primero entre pares. Recibía en Italia la Lombardía y Venecia, además de sus antiguos territorios (Tirol, Carinthia, Galitzia, Trieste, etc.), que le eran restituidos. La dieta de Francfort no era una asamblea electa sino una conferencia de embajadores. Cada príncipe designaba sus representantes. Con la institución de la Confederación, Alemania entraba en lo que se había llamado la Vormärz, es decir, el período de antes de marzo de 1848, fecha en la que los liberales alemanes se despertarían de un largo sueño.

c) Contexto musical y artístico.

Estamos inclinados a olvidar que los últimos años de Beethoven fueron también el período de Schubert, de Weber y, en parte, de Spohr. Louis Spohr (1784 - 1851) fué un músico postmozartiano de talento, cuyo "clasicismo romanizado" constituye un eslabón entre Mozart y Mendelssohn. Carl Maria von Weber (1786 - 1826) abrió el camino a la ópera romántica germana; tomando como punto de partida el singspiel sentimental y la popular ópera fantástica, creó un mundo caballeresco y de mitos folklóricos que prefigura el Lohengrin de Wagner. De los tres, sólo Franz Schubert (1797 - 1828) fué, en cierto sentido, discípulo de Beethoven, y su aspecto beethoveniano - su empleo del conflicto de sonata - es, por lo general, menos importante que su inclinación por el Lied. De los más viejos contemporáneos de Beethoven, no mencionados casi ya, el compositor-pianista Muzio Clementi (1752 - 1832) debe figurar en primer lugar, como intérprete a la vez que compositor. Sus numerosas sonatas, compuestas a lo largo de una prolongada vida, reflejan las cambiantes expectativas de este período; las primeras son galante, las últimas "románticas tempranas", y en cada fase aporta algo característico. Sus muchos y distinguidos discípulos, entre los que se incluyen Cramer, Czerny, Field, Hummel, Meyerbeer y Moscheles, nos introducen en la era romántica. El húngaro Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837) y el irlandés John Field (1782 - 1837) constituyen eslabones indispensables entre el estilo clásico de piano y el de Chopin, Liszt y Schumann.

La primera generación romántica, cuya culminación se sitúa alrededor de 1800, se cobijó gustosamente bajo la protección de Goethe, en cuyo *Wilhelm Meister* veía un arquetipo, aunque también había antecedentes en Herder y en el "Sturm und Drang" con su insistencia en el cultivo del sentimiento y su rechazo de lo razonable. Los propulsores del romanticismo trabajaron en conjunto y en pequeños círculos, y sus lugares de irradiación fueron Berlín, y antes, Jena. La doctrina de la vida y el arte románticos son creados así por los hermanos Schlegel, Friedrich y August Wilhelm, por Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck y Friedrich von Hardenberg, que adoptó el nombre de Novalis, y por las inteligentes mujeres de los Schlegel, Dorothea Veit y Karoline Michaelis, respectivamente, las que vivieron de acuerdo con los ideales románticos.

Si el primer período romántico se centra en Jena en 1800, un lustro más tarde otra generación desarrolló desde Heidelberg un nuevo programa, y, lo que es más importante, poseyó las fuerzas necesarias para llevarlo a cabo. La estética de este neorromanticismo incluye un sentido religioso que deriva a un mundo sobrenatural, fantasmagórico, o a un credo establecido, como el catolicismo, la predilección por el cuento de hadas como despliegue de fantasía y la visión infantil, mágica, que las cosas ofrecen, y un sentimiento mucho mayor de pertenencia a la comunidad. Esta segunda oleada encuentra en el Medioevo alemán un símil de la edad dorada y una incitación para el retorno a una comunidad coherente y jerarquizada.

Paralelamente , hay en este grupo de autores una revaloración de la poesía popular que ahora se ciñe a la canciones alemanas. Así, dos de sus más famosas representantes, Achim von Arnim y Clemens Brentano, hallan un tesoro de poesía que ofrecen en su recopilación de *Das Knaben Wunderhorn* (1806) (El cuerno maravilloso del zagal), la realización más caracterísitica y que mejor se ajusta a los ideales de este segundo romanticismo.

d) Somera aproximación a la vida del compositor en el año de composición de la obra a tratar.

A partir de 1813, Beethoven comienza a componer más lentamente. Entre ese año y 1816 no faltan bastantes obras varias de ellas circunstanciales, sin mayor significación artística: La victoria de Wellington o la Batalla de Vitoria, op.91, de 1813; el Renacimiento de Germania (1814), coro para una obra de Treitschke; El Momento Glorioso, cantata, op.136, con motivo del Congreso de Viena (1814), Todo se ha cumplido (1815), coro para otra obra de Treitschke, después de la segunda toma de París, que siguió a Waterloo. Aquellas composiciones, hoy olvidadas dieron a Beethoven un momento de gran popularidad. Las únicas obras importantes, desde el punto de vista artístico, sólo fueron, entre 1813 y 1816, la sonata para piano Op.90, y las dos de violonchelo Op.102 (1815). También, por entonces, el maestro escribió varios " lieder ", mientras se iba preparando la evolución de su último estilo.

Sonata en mi menor Op.90 No.27

Primer movimiento: Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit empfindung und Ausdruck.

(Con vivacidad y siempre con sentimiento y expresión.)

Tonalidad: Mi menor.

Compás ternario 3/4.

Número de compases: 245

Este primer movimiento tiene forma allegro de sonata, es decir, tripartita y bitemática. La exposición abarca del compás 1 al 81, el desarrollo del 81 al 143, y la reexposición del 143 al 245. El primer tema A consta de 3 frases, 24 compases en total, con 2 motivos principales y un período de conclusión. Admirable es el contraste de los 2 motivos principales: el que da inicio a la sonata es severo y arrogante; el segundo (que principia en el compás 8) lánguido y resignado.

La transición inicia en el compás 24 con octavas en ambas manos que desembocan en acordes en forte y en escalas descendentes para la mano izquierda. La región tonal en la cual se desemboca desde el compás 40 es Si menor, 5to. grado de la tonalidad original. Muy expresivo es el pasaje que precede al segundo tema (compás 55) y que inicia en el compás 45: el decurso rítmico a base de octavas en forte y sforzato en la mano izquierda, que, tras un breve y marcado contraste en pianissimo en los compases 51 y 52, desemboca en el fortissimo en ambas manos en el acorde de V7 dom. de Si menor estado fundamental, posición de 8va., para caer finalmente en el 2do. tema.

Dicho segundo tema abarca 13 compases, es decir, del compás 55 al 67. El dibujo del segundo tema es más delgado, ya que consiste tan solo en casi una 8va. por compás hasta el compás 58 y a partir del compás 59 por notas solas en la mano derecha. Sin embargo, el acompañamiento a base de 16vos. abarcando una décima por cuarto brinda a este fragmento un nuevo impulso rítmico.

Terminada esta sección se inicia la cadencia final de la exposición. (Hacia Si menor, obviamente.) Comenzando desde el registro grave del instrumento (índice 2) asciende la mano izquierda en 8vas. hasta la 8va. Fa#3 - Fa#4, donde permanece 4 tiempos y donde, con la 3ra. mayor en la mano derecha formada por sol4 - si4, forma el acorde II7 estado de 3ra. inversión, posición de 3ra., el cual desemboca en el acorde IIb (6ta. napolitana) estado de 1a. inversión, posición de 8va., para llegar así a la V9 y desembocar en la tónica. Dicho procedimiento se repite y pone fin a la exposición mediante 3 acordes de si menor en pianissimo.

El desarrollo se inicia en el compás 82 y termina en el compás 143. En el compás 82 se presenta la nota si⁵ y mediante un salto de 7ma. menor ascendente presenta el motivo rítmico del inicio de la sonata. Desde el compás 84 y hasta el 108 el decurso rítmico se construye a base de octavos y con un motivo rítmico predominante en la mano derecha:

Como puede verse, alusión explícita al inicio de la exposición. La región tonal es variada en este fragmento: mi menor, la menor, mi bemol mayor, mi bemol menor, do mayor. Desde el compás 104, 2 escalas cromáticas en movimiento contrario y a contratiempo en 8vas. en la mano izquierda y con notas solas en la derecha, desembocan en la 2a. mayor sol⁵ - fa⁵ y preparan el 2do. período de esta sección central.

Este segundo período se basa en el 2do. motivo del 1er. tema, que aparece en do mayor tratado en contrapunto. Dicho motivo abarca 4 compases y modula a Fa mayor, ubicándose ahora en el tenor. Al iniciar en el compás 113 la reiteración en Fa mayor, la mano derecha inicia una serie ininterrumpida de arpeggios, los cuales cambian incesantemente con cada nota del canto en el tenor. Esta segunda reiteración termina en el compás 117. Al inicio del compás 118, Beethoven omite el Fa# de la armadura y solo lo restablece hasta el compás 130. En estos 12 compases, los 16vos. de la mano derecha no cesan y, a semejanza del fragmento anterior, acompañan puntualmente el cambio armónico que se efectúa en la mano izquierda. La región tonal en la cual se encuentra este fragmento es La menor y Mi menor.

Es a partir del compás 130 donde el Fa# de la armadura se recupera desembocando en el acorde K64. A partir del compás 132 (fin de los 16vos. en la mano derecha con el motivo sol - fa# - mi - re#- mi) se anuncia el comienzo de la reexposición. La tónica Mi menor se afianza con el mismo giro melódico, formado por un episodio en imitación canónica. Del dibujo de semicorcheas se desprende, fortissimo, un diseño de 5 notas que afirman la tonalidad fundamental. Pronto, sempre disminuyendo, y con valores más amplios, se eliminan las 2 últimas, continuando las 3 primeras su cruzamiento entre las 2 voces, volviéndose a producir choques disonantes al estrecharse la distancia.

Después de larga insistencia continuada en crescendo, comienza la recapitulación con el primer motivo, cuyas tres notas iniciales sol - fa# - mi, han jugado tan interesante papel. La reexposición se inicia en el compás 143 permaneciendo idéntica a la exposición hasta el compás 179. Evidentemente, es necesario restablecer el origen tonal de la sonata en Mi menor y dicho reaprehender se inicia explícitamente en el compás 182 mediante el uso del acorde de 6ta. aumentada italiana sobre fa natural (fa - la - do - re#) el cual deviene, mediante el procedimiento de modulación por nota común (Re#, a un tiempo 6ta. aumentada de fa natural y 3ra. del acorde de V7 de Mi menor) en el acorde de 9a. de dominante de Mi menor, estado de 2a. inversión, posición de 9a. (Compás 186)

Lógicamente, el material musical que en la exposición tendió hacia Si menor, regresa ahora definitivamente a Mi menor. (Compás 228) Es a partir del compás 228 donde Beethoven nos brinda una hermosísima coda con base, otra vez, en el motivo rítmico - melódico de la exposición. Imposible describir o detallar verbalmente el finísimo y delicado acaecer fenoménico de esta coda, magistral final del primer movimiento.

Segundo movimiento: Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.
(No demasiado rápido y muy cantable.)

Tonalidad: Mi mayor.

Compás binario 2/4.

Número de compases: 290.

Este segundo movimiento contrasta bellamente con el primero, a causa de su ternura y sencillez. Tiene forma rondó - sonata, esto es: A B A C A D A . El tema principal, en Mi mayor y con motivo anacrúsico, es bastante amplio (32 compases), esto, debido a que Beethoven reitera en distintos registros los diferentes elementos constitutivos del tema. Este tema se encuentra siempre acompañado por 16vos., dando nuevo tratamiento al recurso del Bajo de Alberti.

Aparece inmediatamente un episodio de enlace, el cual, después de trasladarse al relativo menor (Do# menor), desemboca en la dominante del V grado, preparando así la entrada del segundo tema (compás 41) en Si mayor. Este tema (en sextas) se presenta en el registro agudo del instrumento y, como se ha ya mencionado, tiene el apoyo rítmico de 16vos. Es en la repetición de este tema, donde Beethoven invierte las sextas y presenta el material ahora en terceras; aparece ahora un enlace construido por contrapunto imitativo. (Compás 56 al 59.)

A partir del compás 60, se presenta el segundo motivo del tema, (presentado antes en sextas y terceras) conformado por una melodía de acordes acompañados por tresillos de corchea y después por 16vos. Después de un arpeggio en VII7 de Mi mayor, regresa al material original, (compás 70) el cual se repite en su totalidad. Se repite entonces 3 veces el giro conclusivo desembocando momentáneamente en el homónimo menor de la tonalidad principal y yendo después al V grado de Do mayor (compás 110) para, finalmente, presentar en Do mayor el 2do. motivo del 2do. tema. (Compás 114)

De Do mayor, ese motivo pasa a Do menor, para modular a Do# menor (vuelven los cuatro sostenidos a la clave), y enseguida a Do# mayor. (Cada modulación abarca 4 compases, esto es, del compás 114 al 129.) A partir del compás 130 un motivo recurrente en la mano izquierda comienza la transición hacia el material original. Dicho motivo se repite después en la mano derecha y conduce directamente hacia el conocido tema en Mi mayor. (Compás 140) De nuevo, y para delectación del oyente el material primigenio se presenta íntegramente. (Compás 140 al 171)

A semejanza del primer movimiento, Beethoven restablece y afirma la arquitectura tonal del movimiento y traslada el decurso musical que sucede a la presentación en Mi mayor, a los correspondientes estadios armónicos. Esto es, el segundo tema que antes presentó en Si mayor, ahora lo presenta en Mi mayor. (Lo mismo ocurre con el 2do. motivo del 2do. tema.) Una nueva y breve desaparición de los sostenidos en la armadura (compás 209) inicia un fragmento modulante en las regiones de Do mayor, Re menor, Si bemol mayor, Si bemol menor, para que, en el compás 218 se restablezca la armadura original dando paso a un trozo canónico que desemboca en el tema principal presentado por el tenor.

A partir del compás 252 la imitación entre ambas manos y la reiteración en diferentes registros, así como el aumento de voces en el bajo de Alberti, confieren un carácter orquestal a la última parte de la sonata. Tras una breve pausa (compás 265) Beethoven teje a partir del motivo rítmico inicial un luminoso fragmento contrapuntístico a 3 voces (compás 265 - 272) que deriva a su vez, en 3 motivos (de 4/4 cada uno) altamente cromáticos a cuyo tejido contrapuntístico se agrega, en el compás 272, una cuarta voz (si3) que precede la última aparición del tema original. (Compás 276.)

Beethoven demanda aquí un nuevo matiz agógico - dinámico: ritardando - disminuyendo (compás 281), que culmina con la última distensión del decurso musical. (Compás 286.) Un finísimo tejido en la mano derecha apoyado por octavos en la izquierda terminan bellamente la sonata.

Johannes Brahms, compositor alemán (1833 - 1897)

Seis piezas para piano Op. 118.

a) Año de composición: 1893.

b) Contexto histórico-social.

Bismarck, el Canciller de Hierro, sigue en el poder hasta 1890. ¿ Seguro y triunfante ? No del todo. Puede medir en su vejez la debilidad de la política de la fuerza. Francia, Rusia, Inglaterra, todos le intranquilizan. En 1887 y 1888, se ve obligado a pedir al Reichstag nuevos créditos militares. Conjura a las potencias extranjeras para que cesen en sus amenazas: " Nosotros, los alemanes, tenemos a Dios y a nadie más en el mundo ". No vacila, en sus tratados de seguridad y contraseguridad, en recurrir a la publicidad. No obstante, hay que reconocer que, mientras estuvo en el poder evitó nuevas guerras y soslayó los peligros que amenazarán su obra cuando él falte: la rivalidad naval con Inglaterra, la alianza entre Francia y Rusia y el conflicto entre austriacos y rusos. Por otra parte, los progresos de la industria alemana fueron espectaculares. La indemnización de guerra pagada por Francia le ha servido para equiparse. Las minas alemanas, las oficinas, los laboratorios, crecen con una prodigiosa rapidez. La flota comercial alemana se convierte en una de las primeras del mundo, sabios e industriales cooperan más que en cualquier otro país, y la industria química alemana es dirigida con rara inteligencia.

Una plutocracia de magnates industriales, de banqueros y de grandes comerciantes, reemplazan a los antiguos patricios de las ciudades de la Hansa y del Rin. La antigua aristocracia hacendada se alía con estas potencias nuevas. En 1888, el emperador Guillermo I alcanza los noventa años. Estaba gravemente enfermo, y su hijo, el Kronprinz Federico, no lo estaba menos. Afectado de un cáncer en la laringe, el heredero del trono se cuidaba en vano en San Remo. Bismarck sabía que se acababa su reinado, que el siguiente sería muy corto, y que tendría por futuro señor al príncipe Guillermo, nieto del emperador, personaje extraño y presuntuoso. A pesar de ello, el canciller no duba en permanecer en el poder. " No se atreverán ", decía. Como en otro tiempo Danton, Wilhelm I murió apaciblemente recomendando a su nieto:

" Ten siempre buenas relaciones con el zar ". El Emperador, Federico III, " el rey noble ", era liberal, hostil a la política de la sangre y la espada, y llamaba al antisemitismo " la vergüenza del siglo ". Lejos de despedir a Bismarck, lo abrazó y lo declaró indispensable al país. Murió tras un reinado de noventa y nueve días. Le sucedió su hijo de 29 años, con el nombre de Guillermo II. Lleno de una peligrosa confianza en sí mismo, el joven soberano estaba decidido a no soportar la eterna tutela del canciller, " mentor hereditario ". Decía: " Dejaré que el viejo resople aún seis meses y luego reinaré yo ... "

Bismarck conocía bien a su nuevo señor y lo comparaba a un capitán de navío sentado en un tonel de pólvora, con un puro encendido en la boca. Al principio, todo parecía una luna de miel. Después surgieron diferencias. los problemas sociales oponían al canciller, que quería abatir a los socialistas, contra el emperador, que sostenía, no sin razón, que el mejor modo de prevenir la revolución era mejorar la suerte de los trabajadores. Estaba en desacuerdo también acerca del Tratado en Rusia que Bismarck deseaba renovar mientras Wilhelm II decía: " Con Rusia, ¡ nada ! ".

El emperador buscaba pretextos para imponer la dimisión del viejo león. Ésta fué aceptada enseguida. Pero en Rusia, en Inglaterra, en Italia, en Austria, la oposición fué unánime: era una terrible catástrofe. En la estación, una inmensa muchedumbre acompañaba a Bismarck gritando: "¡Auf Wiedersehen!". Al subir a su vagón, Bismarck masculló: " Entierro de primera clase ".

c) Contexto musical y artístico.

En 1893, Brahms festeja su sexagésimo aniversario. Todos los grandes músicos que conoció en su juventud han muerto. Richard Wagner muere en 1883 y Franz Liszt en 1886. Sin embargo, en la última década del siglo XIX, dos jóvenes compositores demuestran que el romanticismo aún tiene vida: Gustav Mahler (1860 - 1911) y Richard Strauss (1864 - 1949) son los dos geniales exponentes del post-romanticismo alemán. Herederos espirituales de Brahms y Wagner, su música posee abundante cromatismo y tensión dramática. Importantes obras de ambos fueron creadas en este período finisecular: la Primera Sinfonía en Re menor de Mahler en 1888 provoca honda impresión; y Richard Strauss, en tres años consecutivos escribe tres obras maestras que darían fehaciente prueba de su valía compositiva: Don Juan (1889), Tod und Verklärung (1890) y Macbeth (1891).

Asimismo, el panorama literario post-bismarckiano se levantó gracias a la violencia juvenil de una generación que, de origen burgués, había crecido con una concepción en la que dominaba la asimilación de una realidad inmediata, sin velos ni convenciones. Era una generación urgida por preocupaciones exclusivamente contemporáneas, que había aprendido la doctrina darwinista de la supervivencia del más apto, el materialismo que predominaba en la interpretación de las ciencias, tanto históricas como naturales, y que rechazaba cualquier pretensión de trascendencia de la realidad.

Tenía, ante todo, el propósito de hacer de la literatura un instrumento que mediante el lenguaje de la realidad desnuda y cotidiana descubriera las necesidades y miserias de la sociedad y del individuo, con exclusión de toda finalidad estética. Encarar la vida con verdad y valentía era la consigna. De todas estas premisas nació el naturalismo alemán, justamente cuando su ciclo había finalizado ya en Francia.

A este último país, y a la influencia de ciertos escritores rusos y noruegos debe su implantación en la tierra de Goethe. Para ponerse al día, un grupo de jóvenes leía y comentaba a Zola e Ibsen, a Tolstoi y Balzac, a Maupassant, Flaubert y Dostoyevski. Todo este material era absorbido por las nuevas generaciones, y a su vez era volcado en fogosos manifiestos y ensayos, en críticas agresivas y despiadadas, en busca de un rumbo cierto y de un cambio efectivo para despertar al público de su apatía o su conformismo. A fin de sustentar, además, una modificación radical con respecto al pasado, surgen novelas y dramas que se encarnan con la realidad de una vida amarga y sin ilusiones. Sin embargo, de toda esta generación naturalista, muy pocos nombres sobreviven y sólo se recuerda a un autor de genio, Gerhart Hauptmann, que, por otra parte, abandonó relativamente pronto el credo ortodoxo del naturalismo.

Se debe a los Hermanos Hart, Heinrich (1855-1906) y Julius (1859-1930) el haber popularizado las intenciones de la novelística de Zola, con lo que abrieron el cauce a una serie de novelistas zolianos, como Michael Georg Conrad (1846-1927), Conrad Alberti (1867-1918), John Henry MacGay, Peter Hille y Max Kretzer (1854-1941), preocupados principalmente por los problemas sociales económicos y políticos de la gran ciudad.

Sin embargo, ninguno de ellos alcanzó la repercusión de Hermann Conradi (1862-1890), cuyos *Lieder eines Sünders* (Cantos de un pecador) del año 1887, y la novela *Adam Mensch* (Adán Hombre) (1889), produjeron grandes escándalos. Arno Holz (1863 - 1929), fué uno de los pocos escritores de esta oleada que se salva del olvido. A él se debe la acuñación de la fórmula del " naturalismo consecuente ", por la cual proclamaba que el arte tenía la tendencia de convertirse en naturaleza. Con Johannes Schlaf (1862 - 1941), otra de las figuras importantes del período, compuso un libro singular, *Papa Hamlet* (1889), que ambos atribuyeron a un noruego ficticio, Bjarne P. Holmsen. La colaboración siguió en el drama *Familie Selicke* (1890), que ponía en escena a una familia proletaria de Berlín. Johannes Schlaf escribe en 1892 el drama *Meister Oelze*, donde la protesta social aparece con la técnica de Ibsen y la psicología de Dostoyevski. Sólo a través del teatro de Hauptmann pudo triunfar plenamente el naturalismo. Escribió una epopeya, *Promethidenlos* (1885) y un cuento largo, *Bahnwärter Thiel* (El guardabarreras Thiel), que apareció en 1887 en *Die Gesellschaft*, órgano divulgador del naturalismo.

Con *Die Weber* (1892)(Los tejedores), el naturalismo alcanza uno de sus mayores éxitos. El mismo año apareció *Kollege Crampton* y un año después, en 1893, Hauptmann demuestra su ductibilidad con la comedia *Der Biberpelz* (La piel de castor). 1893 es año clave para Hauptmann, ya que da su primer gran vuelco al neorromanticismo a través del verso con la obra *Hanneles Himmelfahrt*. (La ascensión de Juanita al cielo.)

d) Somera aproximación a la vida del compositor en el año de composición de la obra a tratar.

Brahms, festejando su cumpleaños escribe a su amigo Widmann con la intención - llevada a buen término - de viajar a Italia. Este viaje llevó hasta Sicilia a Brahms, Widmann, así como al director de orquesta Friedrich Hegar y al pianista Robert Freund. Widmann resbaló con tan mala suerte que se fracturó el tobillo izquierdo y Brahms pasó su 60 aniversario sentado a la cabecera de su amigo.


Como honor especial por su cumpleaños, la *Gesellschaft der Musikfreunde* encargó al escultor Scharff una medalla de Brahms, de la que el maestro recibió un ejemplar en oro y una serie de copias en bronce para distribuir las entre sus amigos. Asimismo, Brahms completó las piezas para piano Op. 118 y 119.

Intermezzo No. 2 Andante teneramente

Tonalidad: La mayor.
Compás ternario 3/4
Número de compases: 116

Este Intermezzo tiene forma tripartita, esto es:

A =	Compás	1 - 48
B =	"	18 - 76
A =	"	76 - 116

Al igual que en el primer Intermezzo, Brahms descansa sobre el motivo rítmico inicial gran parte del ulterior desarrollo estructural. Dicho motivo rítmico es: . Muy ortodoxamente, el primer período de la obra consta de 16 compases divididos en 2 frases de 8 compases cada una. La región tonal predominante oscila entre La mayor y Mi mayor. Asimismo, la escritura es abundantemente polifónica, siendo especialmente expresivo el canto de la contralto y el bajo.

Dentro de la primera gran sección A, un 2do. inciso que abarca del compás 16 al 30, elabora, desarrolla y expande el material motivico del comienzo. Este fragmento se inicia con el acorde de Do mayor estado de 1a. inv., posición de 3ra... ¿Cuál es la relación de Do mayor con Mi mayor? El uso del acorde de 6a. Napolitana sobre el 6to. grado de Mi mayor. Esto es, el uso de las mediantes de la tonalidad como puntos de reposo del decurso musical, procedimiento abundantemente utilizado por Brahms en toda su obra. (Obsérvese, asimismo, el compás 24) En este fragmento, el constante acompañamiento de 8vos. en la mano izquierda tiñe de mayor movilidad rítmica el tejido contrapuntístico que se adelgaza hacia el compás 23 y tiende a la caída en Re mayor en el compás 30. (Final del 2do. inciso de A)

El 3er. inciso, que abarca del compás 30 al 48, se inicia con la alusión inequívoca en el bajo del motivo rítmico - melódico del comienzo. En esta parte, (compás 30 al 34) Brahms ofrece un elemento nuevo: un pedal sincopado en el tenor (indicación agógica calando) que prepara la ulterior aparición en esta primera parte A, de la célula primigenia en el registro agudo del instrumento. Una breve transición a la La mayor en el compás 38 prepara el último desarrollo cadencial de esta primera sección A.

La hermosa cadencia que Brahms realiza y reitera es: 6to. grado estado de 1a. inv. posición de 3ra., 4to. grado, estado de 2a. inv., posición de 5ta., 7ma. menor de 2do. grado, estado de 3ra. inv., posición de 7ma., resolución a la tónica.

La segunda sección B se inicia en el compás 48 y la tonalidad principal es Fa# menor, relativo menor de La mayor. Esta bella sección tiene, a semejanza de A, 3 estadios principales: del compás 40 al 48 (barras de repetición); del 48 al 56 (Fa# mayor), y del compás 56 al 68.

En el primer inciso el motivo rítmico de la melodía es también anacrúsico y se encuentra acompañado por continuos tresillos en la mano izquierda. Brahms desarrolla aquí un bellísimo trazo canónico en el registro medio del

instrumento que culmina en el compás 54 con una maravillosa apoyatura sobre el sexto grado. El acorde arpegiado de V7 de Fa# preludia el segundo inciso. Se hace patente la sabiduría profunda de Brahms al presentar el tema principal de B en el homónimo mayor por aumentación bajo la forma de coral y con el correspondiente recurso canónico. El espectro armónico que utiliza Brahms en tan solo 8 compases es amplio; si bien la tonalidad principal permanece inmovible, la profusión cromática del coral es abundante. Este fragmento es el único en donde Brahms pide una corda.

El tercer inciso de B restablece el Fa# menor original y se inicia con el tema en la contralto y su imitación canónica en la soprano. (Aparecen de nuevo los tresillos.) A semejanza del inciso primero, este trazo tiene culminación en la apoyatura sobre el sexto grado (compás 62) y resolución a la tónica en el compás 65. (También con el recurso de la apoyatura expresiva .) Los tres compases restantes del inciso tienden al restablecimiento de la antigua tonalidad, La mayor.

La última parte A es prácticamente idéntica a su antecedente. Brahms restablece así la arquitectura musical del intermezzo para dicha del ejecutante.

El tema principal de B, lírico y tierno (Brahms pide pianissimo una corda), contrasta fuertemente con el carácter de la anterior sección. Este tema, sereno y dulce, se halla acompañado por arpeggios incesantes en la mano izquierda. En el fragmento de transición se retoma fugazmente el motivo rítmico primigenio. Hacia el final de B, Brahms elabora un fino contrapunto entre soprano y contralto, quedando suspendido el material musical sobre el acorde de V7 sobre la tónica.

En el compás 72 anacrusa al 73 se reinicia A, mediante un fragmento que prelude la reexposición del material original. Dicho trozo tiene la misma duración que el fragmento intermedio que une los 2 incisos principales de B, es decir, 5 compases, del 72 al 77. De nuevo se pone de manifiesto la devoción que Brahms tenía por la simetría musical.

A partir del compás 77 el decurso musical es idéntico al de la 1a. sección, si bien, la cadencia conclusiva ahora recae en el modo menor de la tonalidad. A partir del compás 110, Brahms construye una coda que utiliza el motivo rítmico principal de B. La Balada termina en el registro grave del instrumento (Sol²), mientras la mano derecha permanece en el acorde fundamental. Nuevamente, Brahms pide una corda. Esta bella obra, que inició enérgicamente, termina de modo reposado y oscuro.

Intermezzo No. 4

Allegretto un poco agitato

Tonalidad: Fa menor.

Compás binario 2/4

Número de compases: 133

Esta obra es tripartita, esto es:

A	=	Compás	1 - 51
B	=	"	51 - 91
A	=	"	91 - 133

En este Intermezzo, queda de manifiesto el amor que Brahms tenía por las formas antiguas, por el canon y el coral.

La unidad principal de la 1a. sección A, y sobre la cual descansa la totalidad del discurso musical, es un canon que comprende 4 compases. Este canon se encuentra a un cuarto y a una octava de distancia siempre apoyado por tresillos. De facto, es tal la profusión de dicha figura rítmica, que en la primera sección A solo se interrumpe su caudal en el compás 8.

En la sección A el desarrollo canónico llega hasta el compás 16 para ceder el paso a una elaboración libre en la cual Brahms distiende el discurso por amplias regiones armónicas: Si bemol menor, Mi bemol mayor, Fa mayor, La bemol mayor, Si mayor, Mi mayor, Fa menor. El canon se restablece en el compás 39 hasta desembocar en la octava Do6 - Do5.

La sección B, pianissimo e dolce sempre, es una magistral amalgama entre coral y canon. ¿Amalgama? Sí, ya que mientras el material musical se desgrana por las distintas voces, creando una textura eminentemente coral, el acaecer sonoro se encuentra sabiamente escindido a un cuarto y a una octava de distancia, abarcando así ambas formas. (Coral y canon.) Las principales regiones tonales de B son: La bemol, Mi mayor, Do mayor. Al final de esta sección se encuentra la nota más grave de la pieza: Do2.

La última sección A principia inmediatamente después de esta nota y el tejido musical es más abigarrado e intenso, si bien el modelo canónico sigue su curso. En el compás 96 un dibujo de dieciseisavos en la mano izquierda anuncia la ulterior transformación del canon, consistente en macizos y sonoros acordes. (De nuevo con tresillos.) Después de caer al sexto grado (compás 105), el desarrollo canónico tiene como eje articulador el homónimo mayor. (Compases 110 y 118) Admirablemente, el modelo de 4 compases permanece inconvencible. Desde el compás 118 un pedal de Fa3 prepara la última transición hacia la subdominante y finalmente, a Fa mayor.

Romanze No. 5

Andante

Tonalidad: Fa mayor.

Compás ternario 6/4

Número de compases: 57

Esta Romanza tiene forma tripartita, esto es:

A	=	Compás	1 - 16
B	=	"	17 - 47
A	=	"	48 - 57

Nuevamente, una obra en la que el compositor manifiesta su predilección por el coral. (Recordemos la abundante producción coral de Brahms.) Esta obra muestra abundante escritura polifónica, así como un constante movimiento en las voces intermedias. (Contralto y tenor)

En la primera parte A, Brahms sigue los cánones más ortodoxos del oficio compositivo: período de 16 compases, dividido en 2 frases de 8 compases. Importante señalar que, si bien el motivo primigenio de 4 compases se mantiene uniforme, son las cadencias sobre La menor y La mayor las que hacen obvia la escisión antes mencionada. De nuevo, la simetría musical Brahmsiana es magistral: cadencia de V7 a I del compás 4 al 5 y del 12 al 13, asimismo, cadencia de III a I (¡ las mediantes tan amadas por Brahms !) del compás 8 al 9, y de La mayor a Re mayor del compás 16 al 17. (Inicio de la sección B.)

La segunda parte B en Re mayor (compás 4/4 alla breve) se extiende del compás 17 al 47, considerablemente más extensa que A. El motivo rítmico que articula toda esta sección es $\downarrow, \uparrow \downarrow \uparrow | \downarrow, \uparrow \downarrow \dots$. Difícil describir la delicada filigrana que Brahms teje en esta sección; como escribiera Arreola: " difícil cantar un breve trozo de la dulce piel que lo sustenta. " Son breves variaciones (de 4 compases cada una) sobre el material rítmico - melódico presentado del compás 17 al 20. Estas 7 " variaciones " encuentran su riqueza en el sabio manejo que Brahms hace del ritmo.

Es decir, subdivide el tiempo en partes cada vez más pequeñas, esto es:

$\downarrow, \downarrow \downarrow, \downarrow \downarrow \downarrow \dots$. (Cada 4 compases, evidentemente.) Esta sección termina en el compás 44. Los 3 compases siguientes (45 al 47) conducen de nuevo a la tonalidad original, Fa mayor. El material primigenio es restablecido y cantado bellamente en octavas del compás 52 al 55. La Romanza concluye después de una cadencia de una cadencia plagal y desgrana la tónica hasta las altas regiones del teclado.

Intermezzo No. 6

Andante, largo e mesto.

Tonalidad: Mi bemol menor.

Compás ternario 3/8

Número de compases: 86

Esta hermosa pieza tiene también forma tripartita, esto es:

A	=	Compás	1 - 40
B	=	"	41 - 62
A	=	"	63 - 86

Este último Intermezzo cierra bellamente el Op. 118. Brahms crea una obra en la cual demuestra (una vez más) su vasto dominio sobre los fundamentos de su arte. A diferencia de las demás piezas, aquí se presenta el tema principal solo cantado por la mano derecha en el índice 6. Este trazo abarca y abarcará durante los diferentes estadios de la pieza 4 compases. Utilizando el motivo rítmico inicial, a partir del compás 8 el decurso material es vertido en tercetas, aumentando considerablemente el tejido contrapuntístico y cromático. Es en el compás 19 donde se presenta un momentáneo reposo en Si bemol menor. Momentáneo, ya que inmediatamente después el material primigenio reaparece y se distiende casi idéntico hasta el compás 40. Bien podemos establecer que A es escindida en 2 partes: del compás 1 al 20 y del 21 al 40.

La sección B (compás 41) tiene un inconfundible aroma pianístico brahmsiano: acordes y octavas en staccato (sotto voce) en ambas manos. La partícula rítmica más breve (y abundante en esta sección) es el treintaidosavo. Nuevamente, la mediante (¡ siempre las medianas !) Sol bemol mayor es la que inaugura esta sección. Este color pianístico no cesa en todo este fragmento. Los típicos acordes en el registro grave del instrumento y los numerosos motivos a 2 octavas, así como las progresiones cromáticas incesantes, tiñen este fragmento de un color eminentemente orquestal. El clímax de esta sección se halla en el compás 61, en el arribo a la trecena de dominante de Re bemol mayor. Este acorde, no obstante, carece de resolución a la tónica y es el enlace hacia la última sección A.

Brahms nos brinda un pasaje un angélico pasaje en inusitadas regiones armónicas: en tan sólo 3 compases se traslada de Do bemol mayor a Fa bemol mayor, para desembocar en el acorde K64 en el compás 71. Un abigarrado pasaje cromático en los compases 73 y 74 (a base de cuartas disminuidas) anuncia las dos últimas reiteraciones del motivo generatriz del intermezzo: primero en la región grave del instrumento (en octavas pp) y finalmente (compás 81) cantando el tema en los índices 4 y 6. Brahms desgrena la tónica desde el compás 85.

Contrariamente a lo habitual, Brahms no cierra este opus con una pieza de bravura, sino con una obra meditativa, reconcentrada y plena de sutilezas. El último estilo compositivo brahmsiano es ya evidente en este opus. Es el Brahms del Quinteto para Clarinete, de las Cuatro Canciones Serias, el de las Sonatas para Clarinete y Piano, el que se distiende en estas páginas. ¿ Qué sensación impregna al ejecutante después de aromar esta obra ? De nuevo recordemos a Arreola: " Y veo a Artemisa cargada con millares de racimos de lámparas, entre los pululantes viñedos de la noche".

Anton Webern, compositor austriaco. (1883 - 1945)

Variaciones para piano Op.27.

a) Año de composición: 1936.

b) Contexto histórico - social.

Después de la muerte de Hindenburg (1934), Hitler había suprimido el cargo de Presidente de la República y se dió el título de " Führer y Canciller del Reich ". El ejército prestó juramento de fidelidad a la persona misma del Führer. Éste, a la vez jefe del partido y dueño del país, se atribuía un poder místico. En él se encarnaba la voluntad de la raza alemana. No reunía consejo de ministros; consultaba a veces a algunos técnicos, pero en última instancia decidía solo, frecuentemente en el retiro de su refugio secreto de Berchtesgaden. Sobre todo en sus ataques de cólera aparecían netamente en él signos de gran orador y de extraordinario magnetismo. Seducía incluso a los visitantes extranjeros. En política exterior, Hitler también decidía solo. Proseguía la política anunciada en Mein Kampf : anexión de todos los estados de raza alemana, esto es, la conquista de su espacio vital. El 14 de octubre de 1933, siete meses después del falaz " Pacto de los Cuatro ", por el que Francia, Gran Bretaña, Italia y Alemania habían convenido en concertarse juntas sobre las cuestiones que les eran propias y para lo demás, colaborar " en el marco de la Sociedad de las Naciones ", Alemania se retira de esta misma Sociedad de Naciones y, al mismo tiempo, de la Conferencia de Desarme.

En 1935, el Sarre volvió a Alemania por un plebiscito, pero el mismo año, Hitler abrogó las cláusulas militares de Versalles y restableció la observancia militar. Francia e Inglaterra que habrían podido oponerse a ello se contentaron con algunas observaciones. El 7 de marzo de 1936, Hitler ordenó la ocupación de la zona desmilitarizada de Renania. Su ejército era todavía tan débil que, a un gesto de Francia, hubiera tenido que batirse en retirada. Pero este gesto no se hizo. Los generales alemanes habían censurado la operación. Hitler había corrido el riesgo, y ganado.

En ese mismo momento, Mussolini, herido por las " sanciones económicas " tomadas contra Italia por Gran Bretaña y Francia a consecuencia de su agresión a Etiopía, descubre la solidaridad que une a su régimen con el del Führer. Hitler, decidido desde hacía tiempo a anexionarse Austria, no había podido hacerlo por la oposición de Italia. El Anschluss era cosa hecha. El régimen nazi tomó posesión de Austria en 1938. Algunas semanas más tarde le tocó el turno a Checoslovaquia. En aquella frontera, vivían tres o cuatro millones de Sudetes de lengua alemana. Hitler acometió su anexión. Esta vez, todavía fué posible la resistencia. Neville Chamberlain voló hasta Berchtesgaden y transigió. Había que organizar un plebiscito en la región de los Sudetes. Pero siete días más tarde, el 22 de Septiembre, se volvió a plantear la misma cuestión y, en Godesberg, " el hombre del paraguas " se veía apremiado con nuevas exigencias.

Mussolini intervino y convocó para el 29 y 30 una conferencia de los cuatro que tuvo lugar en Munich, que avocó en el abandono puro y sencillo de la región de los Sudetes en manos de Alemania. La humillación de Munich despertó la opinión en Francia e Inglaterra. Pero se habían desperdiciado todas las ocasiones de aplastar a su debido tiempo al nazismo. Antes de Munich era ya demasiado tarde. Hitler pudo ocupar sin lucha, el 15 de marzo de 1939, la totalidad del territorio checoslovaco. El 1 de noviembre de 1936, Mussolini había proclamado en Milán que " el eje vertical de Europa " pasaba por Roma y Berlín. Hitler apenas contaba con la ayuda positiva de Italia pero le interesaba su neutralidad benévola.

El Duce, en cambio, contaba con las grandes ventajas que sacaría de una alianza explícita con el III Reich. Un año más tarde, invitado a Alemania, era recibido triunfalmente, confirmándose sus esperanzas. Sin embargo, hasta después de la anexión de Checoslovaquia, el 22 de mayo de 1939, no se selló la alianza tanto tiempo deseada por Mussolini: fué el " Pacto de Acero ". No reportaba nada a Italia, pero garantizaba por el sur la seguridad de Alemania. Desde este momento, Hitler lo juzgaba todo posible. Su ministro de asuntos exteriores, Joachim von Ribbentrop, envió un ultimátum a Lituania exigiendo el territorio de Memel. Lo obtuvo. Hitler continuó. El corredor del Dantzig, absurdo geográfico, le molestaba. Envío un ultimátum a Polonia, que no cedió. Hitler en agosto firmó un tratado secreto con Stalin para un nuevo reparto de Polonia.

Pero la paciencia más ciega tiene sus límites y la de Chamberlain se acababa. Chamberlain anunció que si Polonia era invadida, Inglaterra saldría en su defensa. Francia le siguió. La Segunda Guerra Mundial estaba desencadenada.

c) Contexto musical y artístico.

Como es natural, el nombre de Anton Webern se halla íntimamente ligado a la Segunda Escuela de Viena, formada en torno a la figura de Arnold Schoenberg. Alban Berg y Anton Webern, ambos discípulos suyos, conformaron junto a su maestro este núcleo primordial para el ulterior desarrollo musical del siglo XX.

La influencia postromántica se hace patente en la obra de Schoenberg, llevando a su última consecuencia el cromatismo del Tristán e Isolda wagneriano y el marcado pathos mahleriano. Hacia 1910, da el paso hacia la disolución de la tonalidad empezando a componer en un atonalismo libre. Dicho proceso encuentra término con una obra maestra, el Pierrot Lunaire de 1912. Después del fin de la Primera Guerra Mundial, el lenguaje musical ya maduro de Schoenberg, Webern y Berg no cesa de crear espléndidas obras: las Tres piezas para orquesta Op.6 (1915) de Berg, Tres lieder populares Op.17 (1924) de Webern, la fundamental ópera bergiana Wozzeck en 1925, así como el Concierto de cámara para violín, piano y 13 instrumentos de aliento del mismo año. En 1923, Schoenberg compone las Piezas para piano Op.23 y en 1924 el Quinteto de viento. Dos años después, vería la luz la magnífica Suite Lírica de Berg y, un año más tarde, Webern compone su Trío Op.20.

Evidentemente, el arte de la Alemania contemporánea, teniendo como punto de referencia la Primera Guerra Mundial, tendió a bifurcarse por dos caminos, especialmente en la literatura: la obra de tendencia antimilitarista, que llama a la fraternidad universal o denuncia la destrucción en gran escala aparejada por la guerra, y la de aquellos que encontraron en la guerra la afirmación del espíritu patriótico, el sacrificio llevado hasta el heroísmo o el vínculo de la camaradería profunda y esencial. La Primera Guerra Mundial produjo un libro, Im Westen nichts Neues (1929) (Sin novedad en el frente), de Erich Maria Remarque (1898 - 1970), posiblemente el más famoso de los escritores de la época. Años antes, en plena guerra y desde un ángulo distinto, Walter Flex (1887 - 1917) exaltaba en Der Wanderer zwischen beiden Welten (1917) (El peregrino entre dos mundos) la amistad originada por el conflicto, con un idealismo que arrebató a muchos jóvenes alemanes.

Uno de los más valiosos representantes de la generación de la primera posguerra es Ernst von Salomon. A raíz de la instalación de la república de Weimar, escribe una trilogía formada por Die Geächteten (1931) (Los proscritos), Die Kadetten (1933) (Los cadetes) y Die Stadt (1932) (La ciudad). Calló durante el nazismo y en 1951 apareció Der Fragebogen (El cuestionario), un cuadro descarnado y valiente de la segunda posguerra, con un juicio valiente acerca de lo que significó la ocupación aliada, hasta el año 1950.

Frente a los escritores para los cuales la guerra había constituido una experiencia absolutamente negativa, se yergue el pensamiento independiente y apasionadamente combativo de un hombre de pluma y acción que es, al mismo tiempo, uno de los mayores estilistas de la prosa alemana contemporánea. Ernst Jünger, héroe condecorado de la Primera Guerra Mundial y el primer autor, en el tiempo, de la oleada de libros de guerra que luego afluyeron. Para Jünger la guerra era un acontecimiento físico y metafísico simultáneamente, en el cual el hombre adquiría la plenitud de su ser. Al mismo tiempo, predecía ya en la década de 1930 una sociedad tecnificada cuyos elementos esenciales eran soldados y trabajadores. Todo esto contienen sus afamados diarios de guerra, como *In Stahlgewittern* (1919) (En tormentas de acero), la obra que le dió renombre, *Der Kampf als inneres Erlebnis* (La lucha como experiencia interior) o *Der Arbeiter* (1932) (El trabajador). Esta parte de las letras alemanas encuentra vigor pleno en *Das abenteuerliche Herz* (1929) (El corazón aventurero) y *Afrikanische Spiele* (1936) (Juegos africanos), lógicamente, obras de Ernst Jünger.

d) Somera aproximación a la vida del compositor en el año de composición de la obra a tratar.

En 1934, a raíz del virtual fin de su carrera como director, Webern tuvo más tiempo para componer. Finalizó las canciones Op.23 en el espacio comprendido entre Enero y Marzo y terminó también el Concerto Op.24 en el verano, escribiendo el segundo y tercer movimientos con asombrosa rapidez, una vez que tuvo al fin los problemas resueltos respecto del primer movimiento. Esta obra la dedicó a Schoenberg en ocasión del sexagésimo aniversario de su antiguo maestro (13 de Septiembre de 1934). Asimismo, la primera y tercera canciones del Op. 25 fueron escritas en Julio, entre el primero y segundo movimientos del Concerto Op. 24, y este opus (25) fué concluido a mediados de Noviembre. Las canciones Op. 23 y Op. 25 fueron sus primeros trabajos sobre textos de Hildegard Jone.

Por otra parte, aunque continuaba enseñando composición en forma privada, pudo ocupar el tiempo restante para su propia obra. Escribió las Variaciones para Piano Op. 27 en el verano y otoño de 1936, seguidas por el Cuarteto de Cuerda Op. 28 en 1937 y 1938. Ambas son obras maestras instrumentales en tres movimientos. En ellas Webern muestra su continua fascinación por la simetría y la forma canónica. Las Variaciones para Piano fué la última obra que Ediciones Universal publicó en vida del compositor. La viuda de Emil Hertzka, quien había tomado las riendas de la editorial a la muerte de su marido, publicó la obra en 1937 y programó la primera audición el 26 de octubre del mismo año, siendo estrenada la obra por Peter Stadlen en Viena.

Variaciones Op. 27

I. Sehr mässig (Muy moderado)

Compás ternario 3/16

Número de compases: 54

Webern compone esta obra en base a un atonalismo no serial, es decir, aunque utiliza todo el espectro cromático de la escala, la serie dodecafónica que se repite a albedrío del compositor no constituye, para Webern, el eje articulador de sus Variaciones.

La forma de este primer movimiento (o variación) es ternaria:

A	=	Compás	1 - 18
B	=	"	19 - 36
A	=	"	37 - 54

¿ Cómo articula entonces Webern esta primera variación ?

Mediante la retrogradación de motivos que abarcan el total cromático, esto es, a través del recurso coloquialmente llamado " al espejo ". Webern utiliza recurrentemente ciertos intervalos que " colorean " la obra: 7a. mayor, 9a. menor y 4ta. aumentada.

En la sección central, aparecen rasgos típicamente webernianos: Abruptos cambios de registro, extremos contrastes dinámicos e incesante fluctuación agógica. Obviamente, como en toda la obra de Webern, el silencio como elemento del decurso sonoro es crucial; ya que auxilia al oyente a discernir cada cada palindromo sonoro. En la última sección, Webern regresa a su discurrir original, terminando con la superposición de 4tas. justas y aumentadas.

La mejor explicación respecto de la construcción nos la brinda, de nuevo, Arreola:

" ARE CADA VENUS SU NEVADA CERA "

Observemos atentamente el palindromo de Arreola: 24 letras que se agrupan en 6 palabras. Lógicamente, la letra que inicia y termina el enunciado es la A, sin embargo, la letra que corta a la mitad el enunciado y retrae la sentencia sobre sí misma es la S. Magistralmente, ambas mitades tienen 3 palabras.

Remitémonos ahora a los compases 1 al 7 de esta primera variación: 24 notas agrupadas en 4 conjuntos de 6 sonidos cada uno. El intervalo que inicia y concluye esta unidad es una 7a. mayor: Fa5 - Mi6. Exactamente a la mitad, cuando se han escuchado 12 sonidos, la nota que concluye la primera sentencia y sirve de base a la segunda es Sol# 5. A partir de este punto, Webern, como Arreola, retrae el enunciado sobre sí mismo, siendo el extremo conclusivo - en el compás 7 - la 7a. mayor Fa5 - Mi6.

Así, con sobria perfección técnica, el discurrir de Webern fluye indetenible. Este procedimiento utiliza Webern en TODA esta 1era. variación.

II. Sehr schnell. (Muy rápido)

Compás binario 2/4

Número de compases: 22

Los extremos cambios de registro son el rasgo característico de esta variación. Estos abruptos contrastes, aunados a la también extrema paleta dinámica y a la elevada velocidad del fragmento - cuarto ca. 160 - brindan al oyente un peculiarísimo cuadro sonoro.

La estructura es binaria:

A	=	Compás	1	-	11
B	=	"	11	-	22

Webern nos indica la estructura inequívocamente a través de las barras de repetición en el compás 12. De nueva cuenta, utiliza todo el espectro cromático, sin embargo, reitera ciertos desplazamientos que ayudan, de nuevo, al oyente a ubicarse dentro del aparato sonoro. Dichos " saltos " son:

Sib 6 - Sol# 4 , Fa# 5 - Do 6 , Do# 5 - Fa 6.

A semejanza de la primera variación, Webern utiliza ciertos intervalos recurrentemente: 5a. dism., 9a. dism., 7a. mayor, 7a. menor. Asimismo, el salto Sib 6 - Sol# 4 es el que inicia, esciende y termina esta variación.

III. Ruhig fließend. (Tranquilamente fluido)

Compás ternario 3/2

Número de compases: 66

En esta última variación, Webern utiliza diversos recursos que brindan mucha fluidez a su decurso sonoro. Por ejemplo, la articulación que pide ya en los primeros compases dista mucho de ser homogénea. Webern pide Tenuto, legato, staccato, así como sus típicos cambios de dinámica.

Incluso, a veces repite sus motivos con distintos matices. (Compases 18 a 21). Es a partir del compás 25 en donde, mediante profusos matices agógicos, el material weberniano adquiere una pasmosa plasticidad y un nuevo color rítmico. (Aparecen por 1a. vez figuras como el octavo.) Asimismo, Webern, al igual que en la 1a. variación, recurre a la retrogradación como eje de su material musical.

Desde el compás 45 y hasta el 55 los bruscos cambios de registro son el color predominante. Muy elocuentes contrastes dinámicos (sff, p), (p, ff) hacen de esta sección la más intensa de esta 3ra. variación. A partir del compás 56 el movimiento agógico se reposa y Webern construye mediante breves palíndromos los últimos 10 compases de sus Variaciones.

En con estas Variaciones, con las cuales Webern contribuye al espléndido corpus de obras para piano de la Segunda Escuela de Viena. Permanece indisolublemente ligada a obras maestras como la Suite Op. 25 de Schönberg o la Sonata Op. 1 de Alban Berg. Solo resta señalar que las Variaciones Op. 27 son la última obra para piano solo de Anton Webern.

Blas Galindo, compositor mexicano (1910 - 1993)

Siete Piezas para Piano.

a) Año de composición: 1952

b) Contexto histórico - social.

Al concluir Miguel Alemán su período presidencial en 1952, la herencia cardenista había quedado definitivamente desprovista de todos los elementos que obstaculizaban la rápida capitalización del país a través de una vía capitalista con una decidida intervención del Estado como rector del proceso económico. De ahí en adelante no se volvería a oír hablar en círculos oficiales del " socialismo mexicano ", aunque el vocabulario gubernamental tampoco se esforzó en destacar la naturaleza puramente capitalista del desarrollo. Se prefirió, en cambio, hacer referencia a una " economía mixta ", cuya definición precisa no se dió, pero que se suponía recogía los mejores elementos de los dos grandes sistemas económicos que se disputaban la hegemonía mundial: el socialismo soviético y el capitalismo enmarcado por el estado de bienestar. La otra consecuencia del progreso económico alemanista fué acentuar la desigual distribución del ingreso con la baja del poder adquisitivo de los grupos populares.

Alemán dejó el poder en manos de su Secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines, veracruzano y personaje que había hecho casi toda su carrera dentro de la administración pública. En 1952 hubo un cambio en el estilo mas no en el fondo de los procesos políticos. Se intentó contrastar favorablemente una supuesta autoridad ruizcortinista con la corrupción tan abierta del alemanismo; políticamente este cambio dió cierto resultado al mejorar la imagen pública del régimen en general y del Presidente en particular, pero las políticas de Ruiz Cortines continuaron insistiendo en el desarrollo industrial protegido de la competencia externa y en el mantenimiento de un buen ritmo en el gasto gubernamental pero sin modificar los mecanismos de distribución del ingreso, excepto por un cierto control de precios sobre algunos artículos de consumo popular.

Para rectificar los abusos de la administración alemanista, el nuevo presidente nombró un gabinete que ya no estaba compuesto por " brillantes técnicos " , " jóvenes universitarios " o allegados de Alemán. Antonio Carrillo Flores ocupó la cartera de Hacienda, que estaría muy atareada durante todo el sexenio; Gilberto Loyo se hizo cargo de la Secretaría de Economía; Ángel Carvajal, la de Gobernación; Luis Padilla Nervo, la de Relaciones Exteriores y Adolfo López Mateos se encargó de la Secretaría del Trabajo. Pero los observadores no se fijaron tanto en la composición del gabinete como en el hecho de que, visiblemente, el nuevo presidente estableciera distancias con relación a Miguel Alemán. Esta impresión se corroboró cuando, en diciembre, Ruiz Cortines inundó al Congreso con un paquete de leyes, como suelen hacer los nuevos presidentes de México. A partir de entonces los funcionarios debían " manifestar sus bienes " al entrar en servicio; en cualquier momento, sin denuncia previa, de oficio, podía investigarse a quien diera las menores muestras de " enriquecimiento inexplicable ".

Esta ley, de hecho, no llegó a aplicarse, pero se comentó mucho por la dedicatoria que llevaba a la administración anterior. Ruiz Cortines, se decía, llevaría a cabo una "moralización implacable". La crítica a Alemán también iba implícita en una de las primeras medidas ruizcortinistas para frenar la carestía y restaurar el poder adquisitivo de la población: una tremenda ley llamada "antimonopolios", con severas sanciones para los acaparadores que menudeaban con el pretexto de que era inminente una Tercera Guerra Mundial. No sólo se aplicarían multas altísimas a los acaparadores sino que éstos también podían ser encarcelados hasta por nueve años. Ruiz Cortines acompañó esta medida con un control de precios, que se anunció como rígido, con el abaratamiento del frijol y del maíz, y con el fortalecimiento de la Compañía Exportadora e Importadora Mexicana (Ceimsa, que en los años sesenta se transformaría en Conasupo). La Ceimsa se encargaría de la distribución de artículos básicos para evitar la rapiña de los comerciantes.

Además, el nuevo presidente avisó que instrumentaría una política "de austeridad", la cual restringiría notablemente el gasto del gobierno. Se suspendía, pues, el "gigantesco programa de obras públicas" que tanto había celebrado la iniciativa privada. Si lo que Ruiz Cortines quería era disponer de todo el poder sin estorbos, a partir de la salida de México de Alemán ya no tuvo obstáculos. El nuevo presidente del PRI, el general Gabriel Leyva Velázquez, al instante declaró que el partido era absolutamente ruizcortinista y que reformaría los estatutos del PRI a fin de que "se adaptaran al ideario y normas fijadas por el señor Presidente".

A partir de ese momento priístas y funcionarios compitieron tenazmente para ver quien elogiaba mejor a Ruiz Cortines. El PRI se consolidó entonces como una gran agencia de colocaciones, como acarreador de apoyos para el presidente y como instrumentador de muchos de sus caprichos.

c) Contexto musical y artístico.

Increíblemente fecundo fué el período de la década de los 50 en cuanto se refiere a México como lugar de creación artística. En 1952 Carlos Chávez renunció a su puesto como director del INBA, precisamente en el año de la sucesión presidencial. (Sólo un año antes, en 1951, Luis Sandi renunciaba a su puesto de subdirector del INBA). En 1951 se estrenó el Ballet Bonampak de Sandi. Asimismo, el Grupo de los Cuatro (Galindo, Ayala, Moncayo y Contreras) produjo obras importantes en esta década: Moncayo compone un ballet, Zapata (o Tierra de Temporal) en 1953, Cumbres (1954); de Ayala aparece Suite Veracruzana (1957), para orquesta, Los cenotes de Abalá (1958); por su parte, Contreras en 1955 orquesta la " Pavana " de Ravel, fungiendo también como Director de la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes hasta 1957; Galindo compone La Manda (ballet) en 1951, El Sueño y la Presencia (1951), La Hija del Yori (1952), Siete Piezas para piano (1952), y Sinfonía Breve (1952). Evidentemente, no sólo el Grupo de los Cuatro se encontraba activo: Miguel Bernal Jiménez compone El Chueco, ballet estrenado en la Cd. de México en 1951, del mismo año data la publicación de su estudio musicológico La Música en Valladolid de Michoacán, y ya en 1950, se toca por vez primera su merecidamente conocido Concertino para Órgano en Palacio de Bellas Artes.

Por su parte, Carlos Jiménez Mabarak compone en los cincuenta la Balada Mágica o Danza de las Cuatro Estaciones (1951) y Balada de los Quetzales, en 1953.

Para la literatura, los 50 inauguran un maravilloso y trascendental período. La amistad entre Juan Rulfo y Juan José Arreola, ambos jaliscienses, ayuda decisivamente a la aparición de tres libros fundamentales: Confabulario (1952) de Arreola, así como El llano en llamas (1953) y la crucial novela mexicana del siglo XX Pedro Páramo (1955), ambos de Juan Rulfo. En 1955, Juan José Arreola funda Poesía en Voz Alta, espacio fundamental para la difusión de las letras mexicanas. En ese mismo año (1955), aparece La muerte tiene permiso, magistral colección de cuentos de Edmundo Valadés, escritor con amplia e intensa labor periodística. Por si fuera poco, en 1954 aparece El Ardiente Verano, excelente libro de cuentos de Mauricio Magdaleno.

En la poesía, Jaime Sabines publica Horal (1950); La Señal (1951); y en 1956 se publica Taramba, de Sabines, y Práctica de Vuelo, de Carlos Pellicer, poeta del cual decía Torres Bodet: " ... su abundancia verbal constituye uno de los lujos de nuestro continente "

Espléndido fué el balance de los años 50 para las letras mexicanas.

d) Somera aproximación a la vida del compositor en el año de composición de la obra a tratar.

Blas Galindo contrajo matrimonio en 1952 con Ernestina Mendoza Vega. A ella dedicó las Siete Piezas para piano del mismo año. Tuvo dos hijos: Carlos Blas y Luis. Ese mismo año Henryk Szering dirigió el estreno de su obra Scherzo Mexicano, para orquesta de cuerdas. Asimismo en 1952 compone dos importantes obras más: el Ballet La Hija del Yori y la Sinfonía Breve para orquesta de cuerdas. Todas estas obras fueron estrenadas en el Palacio de Bellas Artes en el intervalo de marzo a septiembre de 1952; es decir, un fecundo y productivo año.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Siete piezas para piano.

I. Allegro.

Compás ternario 3/8

Número de compases: 143

Esta primera pieza es tripartita, esto es:

A	=	Compás	1 - 84
B	=	"	85 - 111
A	=	"	112 - 143

De color claramente modal, el modo que utiliza Galindo en esta pieza es locrio sobre si natural. Asimismo, en la sección intermedia aparece el modo eolio sobre mi natural. La primera sección A muestra ya varios rasgos directrices de la pieza: naturalmente, el motivo rítmico - melódico inicial (clara guía para el oyente), el establecimiento claro del modo locrio, el acompañamiento a base de cuartas (compases 1 - 8); así como el uso mesurado de variantes rítmicas dentro del compás ternario: hemiolas (compases 9 - 12) y desplazamientos del acento rítmico hacia el segundo y tercer tiempos. En el compás 41 es alcanzado el punto dinámico más alto de la pieza (ff) - acompañado por quintas paralelas - para retomar en el compás 55 el material primigenio que conduce a la sección B.

La sección B (con Fa# en la armadura y con la indicación Lento) tiene como rasgo nuevo el continuo cambio de compás binario a ternario, así como un mayor discurso contrapuntístico. Dicho juego contrapuntístico realza la melodía que siempre es cantada al unísono y a 2 octavas de distancia. Muy originalmente, Galindo guarda en este fragmento a 4 voces (compás 89 - 100) la distancia de 2 octavas entre soprano - contralto y entre tenor - bajo.

A partir del compás 101 se adelgaza el tejido musical y son solo 2 voces las que interactúan. En el compás 106 se recobra el fa becuadro del modo locrio original y después de un reiterado rallentando se inicia la última sección A en el compás 112.

Esta sección se compone de la unión de los vértices de la primera sección A: es decir, la amalgama de los compases 1 al 12 y de los compases 67 al 84.

II. Lento

Compases principales: 5/4, 4/4, 3/4

Número de compases: 50.

Esta pieza es de nuevo tripartita:

A	=	Compás	1 - 13
B	=	"	14 - 37
A	=	"	38 - 50

Aquí, Galindo muestra sus dotes como estupendo colorista y su dominio sobre las pequeñas formas. El motivo principal se compone tan solo de la sucesión de una 2da. mayor (mi - re - mi) y de una 3ra. menor (mi - sol - mi), apoyadas por 4tas. paralelas en la mano derecha y por 5tas. paralelas en la mano izquierda. Se establece así el clima modal del discurso. (Modo frigio sobre mi natural.)

Octavas paralelas (con sus consecuentes 5tas. paralelas enmedio) y bruscos saltos hacia los registros extremos del instrumento, así como las inequívocas indicaciones dinámicas de Galindo (fff) hacen aún más agreste el aroma rotundo de esta obra. Necesario apuntar que el motivo generador encuentra solo cabida en el compás 5/4. Hacia el compás 12 presenta otra vez los 2 compases iniciales para dar paso hacia la sección B. (Compás 14)

Dos partes bien definidas componen esta sección B: del compás 14 al 25 y del compás 26 al 37. Esta escisión es claramente señalada por Galindo a través del Poco piú mosso del compás 26 y por el contraste de la textura sonora de la 2a. parte, consistente en su mayoría por 3ras. consecutivas. El inicio de la sección B (Andante moderato) consiste en un lírico tema en la soprano apoyado en un contrapunto a 4 voces. (4 voces con la soprano, evidentemente.) Galindo utiliza el modo jonio sobre do natural para después desembocar en el compás 18 en un motivo de octavas descendentes.

Hacia el compás 22 el tema inicial de B es cantado en el tenor, hasta llegar al Poco piú mosso mencionado anteriormente. Por tercera vez en la sección B, en el compás 34 el tema principal se presenta en su forma original, dotando de simetría al conjunto anterior a la última sección A.

Esta última sección inicia en el compás 38. La célula generatriz de la obra se presenta ahora en el registro agudo del instrumento, siendo el resto de la pieza prácticamente idéntico al comienzo; sin embargo, Galindo afirma claramente el modo frigio mediante un mi^2 en el compás 49.

III. Lento.

Tonalidad: Fa mayor.

Compás binario 6/8

Número de compases: 57

Galindo recurre nuevamente a la estructura ternaria, esto es:

A	=	Compás	1 - 18
B	=	"	19 - 39
A	=	"	40 - 57

En esta pieza Galindo confiere especial importancia al salto de octava que dicta el motivo inicial en la mano derecha. Dicho procedimiento se repite 6 veces en esta primera parte A, ya sea en la mano derecha o izquierda. Asimismo, el intervalo de séptima (mayor y menor) es parte constitutiva del contrapunto que aparece mayormente en la mano derecha. Cabe mencionar que los únicos 3 cambios de compás en esta sección (a 3/8 y 4/8) tienen en común un dibujo melódico consistente tan solo en una 2a. mayor. (Compases 2, 6 y 10.)

En la sección B (compás 19) desaparece el Sib de la armadura y el decurso musical está claramente en modo jonio sobre do natural. El material musical está construido - principalmente - por la imitación a la octava que la mano derecha hace a motivos precedentes (lógicamente) en la mano izquierda. A semejanza de la primera pieza, se hacen presentes las hemiolas en los compases 24, 29 y 35, con base, nuevamente, en un dibujo de séptimas.

Asimismo, el compás predominante 6/8 se interrumpe momentáneamente en los compases 30 y 34. La última sección A es prácticamente idéntica a su correspondiente inicial.

V. Lento

Compás binario 4/4

Número de compases: 22

En esta pieza - la más breve de las 7 - Galindo traza su decurso musical con base en un tema de construcción altamente cromática. Este tema, que abarca 2 compases, inicia en un Do4 y abarca el total cromático cuya conformación interválica se mantendrá indemne en sus distintas apariciones.

La única escisión claramente discernible se encuentra a partir del compás 7, sitio en el cual Galindo traza idénticamente - una octava arriba - el material cromático inicial. A partir del compás 10 el dibujo primigenio se repetirá 2 veces más, comenzando ambas ocasiones en la mano izquierda, antes de la ulterior alusión al tema principal. (Pasaje canónico en los compases 14 y 15) Una desinencia tomada del motivo generador termina la pieza en una inusual novena menor.

VI. Allegro giocoso.

Compás tenario 3/8.

Número de compases: 58

La pieza es claramente ternaria:

A	=	Compás	1 - 16
B	=	"	17 - 40
A	=	"	41 - 58

El eje articulador de toda la pieza es el motivo rítmico que principia la misma: 3/8 $\overline{\text{♩}} \mid \text{♩} \mid \overline{\text{♩}} \mid \text{♩} \mid \dots$ Asimismo, Galindo utiliza el intervalo de 4ta. aumentada con tal profusión, que prácticamente la totalidad del aparato melódico - armónico discurre merced a dicho intervalo. Importante apuntar que en la primera parte A, el compositor delinea claramente trazos de 4 compases, brindando simetría a la obra.

En la sección B es la mano izquierda la que presenta el material melódico durante 8 compases. (Único segmento de la pieza en el cual esto ocurre) Al igual que en la sección A, este fragmento gira sobre un motivo rítmico específico: 3/8 $\text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \text{♩} \mid \dots$

Este motivo se cita 6 veces hasta llegar, evidentemente, al compás 40. La última sección A gira en torno a la célula rítmica inicial y con la melodía en la mano izquierda, mientras las antes citadas 4tas. aumentadas ocurren en la derecha. Poco antes del final, la melodía se presenta en octavas para concluir con un sonoro Re4.

VII. Vivo

Compás binario 6/8

Número de compases: 136

Galindo termina festivamente sus Siete Piezas con la presente obra. Con la habilidad del artesano, Galindo urde un colorido tejido sonoro plenamente nacionalista. El decidido color dancístico de la pieza es felizmente abundante en cada compás. El compositor articula su discurso musical mediante el paralelismo de ciertos intervalos citados recurrentemente en toda la pieza: 5ta. justa, 6a. mayor, 7ma. menor, 3ra. mayor. Merced a dicho procedimiento, en ciertos fragmentos se crea la impresión de estar ante un idioma bitonal, sin embargo, dichos paralelismos no tienen tal significado.

La estructura es la siguiente:

A	=	Compás	1	-	26
B	=	a) "	27	-	54
		b) "	55	-	71
C	=	a) "	72	-	89
		b) "	90	-	105
A	=	"	106	-	136

Como puede verse, los extremos de la obra son relativamente de la misma longitud; evidentemente, el material musical de ambos es casi idéntico. Son las partes intermedias las que tienen la mayor parte del decurso musical y sobre las cuales descansa el juego interválico ya mencionado.

En el aspecto rítmico, Galindo mantiene intocado el metro binario; sin embargo, las hemiolas se presentan en los compases 20, 21, 38, 39, 65, 125, 126, 15, 16, 120 y 121. La pieza concluye con la superposición de 2 acordes mayores: Do mayor y La mayor sobre una sonora base de Do natural.

¿ Cómo terminan REALMENTE estas piezas ? Ha tiempo lo dijo

Arreola:

" En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento.

¿ Va a nacer un volcán ? ¿ Un río de fuego ? ¿ Se alzará en el horizonte una nueva y sumergida estrella ?

Señoras y señores: ¿ Las montañas están de parto ! "

BIBLIOGRAFÍA

- I. HISTORIA DE ALEMANIA. MAUROIS, André.
Editorial Blume. Barcelona, España. 1966.
294 pp.
- II. HISTORIA DE LA LITERATURA ALEMANA. MODERN, Rudolf.
Fondo de Cultura Económica. Colección BREVIARIOS. 1961.
371 pp.
- III. INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA MEXICANA DEL SIGLO XX.
MALMSTRÖM, Dan.
Fondo de Cultura Económica. Colección BREVIARIOS. 1977.
252 pp.
- IV. HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA. *** ROBERTSON, A. u.a.
Editorial Alpuerto. Ediciones Istmo. Colección Fundamentos. Madrid,
1985. 429 pp.
- V. HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA. **** MARCO, Tomás.
Editorial Alpuerto. Ediciones Istmo. Colección Fundamentos. Madrid,
1985. 348 pp.
- VI. BLAS GALINDO. RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal.
Ediciones del CENIDIM. 1994. 209 pp.
- VII. TRAGICOMEDIA MEXICANA 1. AGUSTÍN, José.
Editorial Planeta. Colección Espejo de México. 1990.
274 pp.
- VIII. BRAHMS, SU VIDA Y SU OBRA. GEIRINGER, Karl.
Editorial Altalena. Madrid, 1984. 357 pp.
- IX. J. S. BACH. EL MÚSICO POETA. SCHWEITZER, Albert.
Editorial Ricordi. Buenos Aires 1955. 379 pp.
- X. CONFABULARIO. ARREOLA, Juan José.
Libros Joaquín Mortiz. México, 1971. 163 pp.
- XI. PALINDROMA. ARREOLA, Juan José.
Libros Joaquín Mortiz. México, 1971. 152 pp.