



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

DEL BARROCO AL SIGLO XX
EN LA MUSICA PARA PIANO

Opción equivalente a Tesis: "Notas al programa"

que presenta

ROSA MARÍA FLORES HERRERA

para obtener el título de

LICENCIADA EN PIANO

Asesora de tesis y examen profesional

Mtra. Krisztina Deli

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

México, D.F., Noviembre 2002



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.

AGRADECIMIENTOS:

Gracias

A DIOS por la vida y permitirme SER YO hoy.

A mis papás, por inculcarme el amor por la música y caminar siempre conmigo, compartiendo mis éxitos y mis fracasos.

A mi esposo Ray, por apoyarme tanto en las buenas como en las malas, sin obstaculizar mi desarrollo escolar y profesional.

A mi maestra Krixtina Deli por su dedicación y entrega a mí y a mi carrera como pianista, por darme todos sus conocimientos sin reserva alguna, y por enseñarme a respetar y amar el piano como ella lo hace.

A la Doctora Velia Nieto por abrirme las puertas de su cátedra cuando las otras estaban cerradas; por el gran apoyo pedagógico brindado en beneficio de mi examen profesional y por darme la oportunidad de participar en cursos fuera del país.

A mis hermanos Gaby, Faby, Juan, Víctor, Paty, por compartir conmigo momentos de amor, alegrías y tristezas.

A mi hermanita Lety muy en especial, por darme su amor, apoyo incondicional en todos sentidos y siempre creer en mí.

A mi hermana Blanca, por siempre estar dispuesta a apoyarme moral, material y profesionalmente.

A mi sobrina Vanessa, quien siempre estuvo dispuesta a colaborar conmigo humana y profesionalmente, sin reservas.

A mis maestros Lupita Campos y José Antonio Ávila, porque desde pequeña ellos me impulsaron con su amor y conocimientos en este bello camino de la música.

A mis maestros y amigos, Miguel Ángel, Mara y David Domínguez porque no solo me compartieron sus conocimientos, sino también su amistad y apoyo incondicional.

A mis super amigos Arielito Waller, Tere Martínez, Martita Gómez y en especial a Luisita del R. Aguilar; que siempre compartieron conmigo su amistad, cariño, trabajo, tiempo y sobre todo su gran profesionalismo desinteresadamente.

A las maestras Monique Rassetti y Tere Frenk por ser mis jurados y por su gran apoyo pedagógico. Y a todas aquellas personas que de algún modo estuvieron presentes en mi vida y a quienes involuntariamente omití, **GRACIAS.**

ÍNDICE

PROGRAMA del CONCIERTO	1
1. BARROCO	2
1.1 El período Barroco	4
1.2 Datos biográficos de J.S. Bach	4
1.3 Música para teclado	6
1.4 El Clave Bien Temperado	6
1.4.1 Análisis del Preludio y Fuga en do menor BWV. 847	7
2. CLASICISMO	9
2.1 El período Clásico	11
2.1.1 La escuela de Mannheim	11
2.2 El piano en las nuevas formas musicales	11
2.3 El piano como nuevo instrumento del clasicismo	13
2.4 Datos biográficos de L.v. Beethoven	14
2.4.1 Beethoven y su literatura pianística	15
2.4.2 Análisis de la Sonata en re menor opus 31 No. 2, <i>La Tempestad</i>	15
3. ROMANTICISMO	18
3.1 El período Romántico	20
3.2 El piano Romántico	20
3.3 Datos biográficos de F. Chopin	21
3.3.1 El Nocturno	22
3.3.2 Análisis del Nocturno en do sostenido menor opus 27, No. 1	23
3.3.3 Análisis de la Balada en sol menor opus 23	23
4. SIGLO XX	25
4.1 Tendencias del siglo XX	27
4.2 Datos biográficos de C. A. Debussy	29
4.2.1 Análisis de Imágenes Serie I.	30
4.2.1.1 Reflejos en el agua	30
4.2.1.2 Homenaje a Rameau	31
4.2.1.3 Movimiento	31

4.3 Datos biográficos de B. Bartók	32
4.3.1 Análisis de <i>Ostinato</i> del Mikrokosmos libro VI	34
4.3.2 Análisis de "Tres canciones folklóricas de la provincia de Csík"	34
4.4 Datos biográficos de S. Revueltas	35
4.4.1 Análisis de las tres piezas mexicanas	36
4.4.1.1 <i>Adagio</i>	36
4.4.1.2 <i>Canción</i>	36
4.4.1.3 <i>Allegro</i>	36
4.5 Datos biográficos de Gy. Kurtág	36
4.5.1 <i>Los juegos</i>	37
4.5.2 Análisis de cinco piezas de la serie <i>Juegos</i>	38
4.5.2.1 Perpetuum mobile	38
4.5.2.2 Homenaje a Tchaikovsky	38
4.5.2.3 <i>Les Adieux</i>	38
4.5.2.4 Homenaje a Paganini	38
4.5.2.5 La niña de los cabellos de lino - encolerizada Homenaje a Debussy	38
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFÍA	40

**Opción equivalente a tesis *Notas al programa*
para obtener el título de Licenciada en Piano,**

Que presenta

Rosa María Flores Herrera

PROGRAMA

Preludio y Fuga en do menor
del Clave Bien Temperado, Libro I BWV 847

J. S. Bach
(1685-1750)

Sonata en re menor Op. 31 No.2

La Tempestad
Largo-Allegro
Adagio
Allegretto

L.v. Beethoven
(1770-1827)

Nocturno en do# menor Op.27 No.1

F. Chopin
(1810-1849)

Balada en sol menor, Op.23

F. Chopin

I N T E R M E D I O

Tres piezas para piano

Adagio
Canción
Allegro

S. Revueltas
(1899-1940)

Tres canciones folklóricas de la provincia de Csík

B. Bartók
(1881-1945)

Ostinato de Mikrokosmos Libro VI

B. Bartók

Cinco piezas de la serie *Juegos*

Perpetuum mobile
Homenaje a Tschaikovsky
Los Adioses
Homenaje a Paganini

Gy. Kurtág
(1926-)

La niña de los cabellos de lino -- encolerizada. Homenaje a Debussy

Imágenes, Serie I

Reflejos sobre el agua
Homenaje a Rameau
Movimiento

C. A. Debussy
(1862-1918)

CAPÍTULO 1

BARROCO



Salón del castillo llamado «Sans Souci», en Potsdam, en el que Bach probó clavecines para Federico el Grande y en el que improvisó sobre temas dictados por el rey.

1.1 Período Barroco

El término barroco, en su acepción original, designaba la forma irregular de la concha que produce perlas; en el siglo XVII el término se adoptó para calificar una forma degenerada del renacimiento. En 1767, el filósofo suizo Jean-Jacques Rousseau, le asignó una connotación peyorativa, vinculada a la exuberancia de ornamentos, totalmente opuesta al equilibrio.

Bukofzer señala que: "Las principales escuelas de la música barroca surgieron en Italia entre 1580 y 1750. Este movimiento artístico se dividió en tres fases: Barroco temprano de 1580 a 1630; el medio de 1630 a 1680 y el tardío de 1680 a 1730."¹ A nivel de la forma, compositores como Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni y Antonio Vivaldi aportaron el *concerto grosso*, una de las construcciones más importantes del barroco, que daría origen al "concierto" con instrumento solista.

En otros países como Alemania y Francia, el barroco se presentó más tarde. En Francia, compositores como Jean-Baptiste Lully y Francois Couperin dejaron importantes óperas y un repertorio amplio para el clavecímalo; en Alemania figuran George Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach como los representantes más notables de la época.

1.2 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach²

Nace en Alemania en 1685, proviene de una familia de músicos cuyos miembros fueron organistas, cantores, directores de orquesta y compositores en Turingia, Alemania, entre el siglo XVI y la primera mitad del XIX. Entre los miembros más destacados de la familia podemos citar a Johann Nikolaus, Johann Bernhard y Johann Christoph, hermano gemelo de Johann Ambrosius (violista y violinista de la corte de Eisenach), padre de Johann Sebastian.

Al quedar huérfano de padre y madre a la edad de 10 años, la educación de Johann Sebastian Bach quedó a cargo de su hermano Johann Christoph, organista de Ohrdruf, quien le enseña sus primeras nociones musicales. Al fallecer su hermano, Bach abandona sus estudios secundarios y empieza a trabajar primero como violinista en la orquesta Ducal de Weimar y más tarde como organista de la nueva iglesia de San Bonifacio (Neukirche) de Arnstadt (hoy Bachkirche) entre 1703 y 1707, y de la Basiuskirche en Mühlhausen hasta 1708.

¹ BUKOFZER, 1991, 31.

² Los datos biográficos fueron extraídos de los siguientes libros: CANDÉ, de Roland, Historia Universal de la Música, tomo I, 1981, 534-536. Diccionario Enciclopédico de la Música, tomo II, 1996, 76-78 y FORKEL, 1998, 216.

De 1708 a 1717 Bach se desempeña como organista, músico de cámara y concertino en la corte de Weimar, y compone obras vocales como *cantatas* y *corales*, así como piezas para órgano dentro de los géneros más importantes de su época: *fantasías*, *tocatas*, *preludios* y *fugas*.

En 1707 Bach contrae primeras nupcias con su prima María Bárbara; ambos procrearon siete hijos. Tras la muerte de ella, en 1720, Bach desposa a Anna Magdalena Wilcken, hija de un cantante, copista y trompetista de la corte. De este matrimonio nacen 13 hijos. Entre los 20 hijos de Bach se cuentan prominentes músicos y compositores; destacan Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian.

Entre 1717 y 1723 Bach reside en Köthen. De este período datan las grandes obras instrumentales para orquesta tales como los seis conciertos de Brandenburgo y las 4 *oberturas (suites)*; música para instrumentos solos como las *partitas* para violín y las *suites* para violoncello; más de 40 *cantatas* profanas basadas muchas veces en materiales musicales de cantatas religiosas y obras para clavecímalo como la *Fantasia Cromática* y los primeros 24 *preludios* y *fugas* del *Clave Bien Temperado*. También en esta etapa Bach inicia la *Pasión según San Juan*, una de sus obras maestras, estrenada en 1724 en Leipzig.

Entre 1723 y 1750, Bach es cantor de la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. Por las características de las obras compuestas en esta ciudad, se puede hablar de dos períodos que corren de 1723 a 1735, y de 1735 hasta su muerte. De los primeros años en Leipzig datan importantes obras para teclado, como los libros I y II del "Klavier-Übung", los 13 conciertos para clavecímalo y orquesta y la última versión de la *Fantasia Cromática* y *Fuga*. Gracias a su servicio en la iglesia, hay una enorme producción de obras religiosas como el *Oratorio de Navidad*, las *Pasiones según San Mateo* y *San Marcos* y la *Misa en si menor*.

De la segunda etapa, se cuentan las obras maestras contrapuntísticas que combinan las ideas del *cantus firmus*,³ *canon*, *fuga* y *variaciones*: por ejemplo, el segundo libro del *Clave Bien Temperado*, el tercer libro de "Klavier-Übung", las *Variaciones Goldberg*, la *Ofrenda Musical* y la cumbre de la música polifónica: El *Arte de la Fuga*.

En 1747 Bach contrae una enfermedad en los ojos que en un lapso de tan sólo dos años lo deja ciego. Luego de dos operaciones infructuosas, Bach adquiere una infección que causa su muerte en 1750, a la edad de 65 años.

³ Canto a una sola voz que puede servir de base a una composición polifónica.

1.3 Música para teclado

El clavecímalo -conocido como "clavicembalo" o "spineta" en Italia, "harpsichord" en Inglaterra, "cembalo" en Alemania y clavecín en Francia- se estableció, junto con el violín, como el instrumento barroco por excelencia. Desde principios del siglo XVII, y todavía en el XVIII, se empleaba casi exclusivamente como parte del bajo continuo o como relleno para toda clase de conjuntos orquestales, o bien para acompañar el canto. Se sabe que el quinto Concierto de Brandenburgo de Bach provocó que el clave abandonara su papel tradicional e incursionara como instrumento solista y que la técnica del clavecímalo se desarrollara, Bach establece la utilización permanente del pulgar⁴ en la digitación y aporta la duplicación de octavas en la mano izquierda para aumentar la sonoridad del bajo continuo, resaltando así la línea melódica propia de la mano derecha.

De Bach también heredamos importantes obras didácticas para clavecimbistas como los *corales* y *Minuettos* armonizados del Libro de Ana Magdalena Bach, los *Seis Preludios para Principiantes*, *Las Suites Francesas e Inglesas*, *Los Pequeños Preludios*, *Partitas*, *Invenções* a dos y tres voces, y los *48 Preludios y Fugas* que constituyen la innovación más relevante de la época dentro del repertorio para instrumentos de teclado: *El Clave Bien Temperado*. Al respecto Goldáraz mantiene que:

"Wilhelm Dupont (Geschichte der musicalischen Temperatur, Erlangen, 1935)... propuso a Andreas Werckmeister como el principal exponente del temperamento igual. A partir de entonces la opinión general dio como hecho la atribución a Werckmeister. Esto ha sido desmentido por la crítica actual. Werckmeister no recomendó nunca un temperamento exactamente igual, sino más bien aproximaciones que permitiesen la modulación... La primera definición matemática del temperamento igual se debe a [Francisco] Salinas... Salinas es el primer autor en ofrecer una descripción exacta del temperamento igual, de la división de las octavas en 12 partes proporcionalmente iguales."⁵

De esta innovación resultó una afinación, que aunque era falsa para el oído de los contemporáneos, permitió que en el mismo instrumento se pudiera tocar en cualquier tonalidad y transportar melodías a tonalidades más lejanas. Con el fin de mostrar la utilidad del temperamento nuevo, Bach compuso los dos volúmenes del *Clave Bien Temperado* que se estableció como una obra fundamental para los clavecimbistas, y en los siglos posteriores para los pianistas.

1.4 El Clave Bien Temperado

El Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach, como se mencionó, es una colección de piezas pedagógicas que consta de dos volúmenes que suman 48

⁴ BACH, C. P. E. 1949, 42.

⁵ GOLDÁRAZ, 1998, 118-119.

preludios y fugas escritas en todas las tonalidades por orden cromático. El primer libro data de 1722 y el segundo de 1744, aunque no todas las obras fueron escritas exactamente en esos años.

El *preludio* deriva su nombre de la antigua práctica de los organistas y clavecimbalistas quienes *preludiaban* (del latín *prae*-antes y *ludium*- juego) antes de interpretar alguna obra, con el fin de calentar las manos y soltar los dedos, probar el instrumento y la acústica del lugar o dar la entonación a algún cantante o coro. El *preludio* apareció por primera vez aproximadamente en 1450, y se limitó a solos de música instrumental, especialmente en instrumentos de teclado y laúd. Por lo regular servía como introducción a una *suite* o una *fuga*.

En el caso particular del *Clave Bien Temperado*, los *preludios* presentan dos fórmulas principales: contienen un carácter opuesto a la *fuga* que les sigue, o bien la anuncian y esta última funge como una prolongación. La forma puede ser binaria, monotemática, bitemática o libre como en el caso del *preludio* que a continuación analizaré.

La *fuga*⁶ es la forma musical polifónica más desarrollada y evolucionada. Tiene una estructura de tres partes: Exposición, desarrollo y reexposición. En la mayoría de los casos finaliza con una pequeña *coda*. En términos generales, un tema de *fuga*, o sujeto, proporciona los elementos del desarrollo de toda la composición. Aunque su estructura permite trabajar con dos o más voces, tal vez por cuestiones de digitación o ciertas características instrumentales, las *fugas* del *Clave Bien Temperado* presentan dos (la *fuga* en mi menor del libro I), tres, cuatro y cinco voces.

El catálogo temático de las obras de Bach fue editado por Wolfgang Schmieder en 1950, en Leipzig. Las obras de los dos libros del *Clave Bien Temperado* llevan la clasificación BWV (Bach Werke Verzeichnis) 846-893.

1.4.1 Análisis del *Preludio y fuga* en do menor BWV 847 Libro I del *Clave Bien Temperado*

El *preludio* en do menor es de forma libre, está en compás de cuatro cuartos, y se compone de tres partes irregulares con una *coda* pequeña.

La primera parte (compases 1 al 12) está elaborada con un motivo rítmico en dieciseisavos, con carácter de estudio. El motivo básico dentro del mismo compás presenta dos veces la misma armonía sin formar una melodía tradicional; pero las notas más agudas de cada motivo construyen una línea melódica. Los motivos, con el cambio armónico, se van estrechando y pierden su energía paulatinamente hasta llegar al compás 18. Después, con acordes alterados y disonancias

⁶ Fuga f. (del latín *fuga*) huida, Diccionario de la Real Academia Española, tomo I, 2000, 1003.

recuperan su impulso y llegan a una *cadenza* estrictamente rítmica hacia el compás 25.

En el compás 28 se presenta un cambio de *tempo*, del original a *Presto*, que sentimos como una llegada precipitada al recitativo en *Adagio*. Finalmente, en los compases 36 al 38, se conecta la *coda*, en *tempo allegro* construida a partir del motivo rítmico inicial que desemboca en un acorde de primer grado con tercera mayor (tercera de picardía).

La *fuga*, a tres voces, mantiene la tonalidad de do menor; presenta compás de cuatro cuartos y se compone de tres partes y una *coda*. El tema consta de dos compases y es rítmicamente equilibrado.

La primera parte de la *fuga* presenta el tema en las tres voces: En la contralto, en la soprano y por último en el bajo, llevándonos a la primera *cadencia*. La segunda parte se construye con fragmentos del sujeto en secuencia ascendente hasta llegar a la nueva tonalidad: Mi bemol Mayor. En el compás 20 presenta el sujeto completo en la contralto, sobre la tónica de do menor acompañado por material contrapuntístico, como en la primera parte. Del compás 22 al 26 encontramos pequeñas secuencias elaboradas con material del sujeto que nos conduce a la dominante de la tonalidad original, misma que precede a la última presentación del tema en el bajo. Esta última integra la reexposición que nos conduce a la *coda*, misma que se forma con el sujeto completo en la soprano y un pedal sobre la tónica en el bajo. La *fuga* termina en un acorde de primer grado con tercera de picardía.

CAPÍTULO 2

CLASICISMO



«Artaces» de Francesco Feo en el Teatro Regio de Turín (1741). También el melodrama italiano fue de importancia capital en el desarrollo de la música «clásica», ya fuera para voces, ya orquestal.

2.1 Período Clásico (1750-1820)

"El clasicismo designa la actitud equilibrada por parte del artista que toma en consideración la belleza formal y objetiva."¹

En esta época los príncipes y las cortes reales funcionan como mecenas, lo que favorece el desarrollo artístico, y en particular el musical. La escuela clásica surge aproximadamente a mediados del siglo XVIII como reacción al estilo del período llamado Barroco. El cambio es muy notorio: Se abandona el uso del bajo continuo y se le da más importancia al aspecto melódico; la armonía se convierte en elemento fundamental de la composición, donde el sentido del acorde se define por la función tonal: Tónica I, dominante V o subdominante IV como grados fundamentales de la tonalidad. También aparecen nuevas formas musicales como la *forma Sonata*, la *sinfonía*, el *concierto* y la sonata de las que hablaremos más adelante.

2.1.1 Escuela de Mannheim

En la corte de Mannheim nace el llamado "estilo galante" que rechaza la extravagancia y la pasión del barroco produciendo un arte *de buen gusto*. Si bien este nuevo estilo instrumental se difundió en los países germánicos del sur, en Bohemia y en Austria, los principales centros se localizaron en Viena con Matthias Georg Monn (compositor vienés) y en Mannheim con Johann Stamitz (violinista, compositor y director de orquesta). Este último estableció el estilo característico de la escuela de Mannheim con la introducción del *crescendo* y *diminuendo* en la interpretación de las *sinfonías* clásicas.

2.2 El Piano en las Nuevas Formas Musicales del Clasicismo

A mediados del siglo XVIII, cuando el trabajo contapuntístico cede ante el principio armónico-melódico, inicia el período cumbre de la *sinfonía*, el *concierto* y la *sonata*. Los compositores más representativos de estas nuevas formas musicales son Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, con quienes la producción para el piano floreció tanto con las *sonatas* para piano como con los *conciertos*.

A partir de 1740 aproximadamente, gracias a los nuevos pianos y a la moderna técnica orquestal de Mannheim, se difunden estas nuevas formas instrumentales en las cuales ya se gesta la estructura del llamado "primer movimiento de sonata."

¹ Diccionario Enciclopédico de la Música, tomo 4, 1996, 256.

Éste se compone de tres secciones: Exposición- desarrollo- reexposición, y a menudo también una *coda*. En la exposición se presentan un tema principal y un tema secundario conectados por un puente de transición, donde el segundo tema se distingue del primero por un cambio en la tonalidad (en la dominante o relativo) y a menudo en el carácter. En el desarrollo los temas son tratados libremente y pueden aparecer cortados, transportados, invertidos o variados. Finalmente, en la reexposición se vuelven a presentar los temas, aunque esta vez en la tónica, y se enlazan a una *coda*.

La **sinfonía** adquiere entonces un nuevo sentido y se constituye como una *sonata* para orquesta compuesta de tres, cuatro y excepcionalmente cinco movimientos. Siguiendo las reglas de la *sonata* temprana, el primer movimiento es un *Allegro* en forma *Sonata*; el segundo es un movimiento *lento* o *Adagio*; el tercero es un *Minuetto* y el cuarto movimiento es un rápido *Finale*. Estas *sinfonías* ya requieren de una orquesta considerablemente mayor que la barroca: "Esta se integra por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes dos fagotes, dos cornos, dos trompetas, dos timbales, grupo de cuerdas con primeros y segundos violines, violas, violoncellos y contrabajos,"² por lo que era necesaria la presencia de un director que marcara los cambios de *tempo*.

Aunque el **concierto** de solista aparece alrededor del 1700, no es sino hasta finales del siglo XVIII que se convierte en una gran obra orquestal, en tres movimientos, con instrumento solista que contrasta con los *tutti* de la orquesta. El primer movimiento es rápido, con forma *Sonata*; el segundo es *lento* o *Adagio*, muchas veces en forma de *aria* (A-B-A); y el tercero es rápido, con forma de *rondó* (A-B-A-C-A). Tanto en el primer movimiento como en el último, el instrumento solista toca una *cadenza* que exige un gran virtuosismo por parte del intérprete. Esta estructura se difunde con Mozart.

El término **sonata**, del italiano *suonare* se aplica inicialmente a obras instrumentales. Domenico Scarlatti, compositor de origen italiano, contemporáneo de Bach, es reconocido por sus sonatas para clavecimbalo. La gran mayoría de sus sonatas tiene solamente un movimiento en dos partes. Cada una de ellas presenta forma ternaria (A-B-A, donde la parte B es muy pequeña), estableciendo las reglas básicas de la forma *Sonata* clásica. Scarlatti es el representante también de la *Obertura* italiana, cuyo esquema rápido – *lento* – rápido, es la base de la construcción de las *sonatas* clásicas y se opone al esquema *lento* – rápido – *lento* de la *obertura* francesa.

² APEL, 1994, 606.

Paulatinamente la sonata se establece como una obra en tres o cuatro movimientos con carácter contrastante:

- *Allegro* o *forma Sonata*
- *Adagio, Aria, Andante, Lento*
- *Minuetto-Trio* o *Scherzo* si hay cuatro movimientos como en el caso de la *Sonata op. 2 No.3* de Beethoven
- *Molto allegro, Presto, Allegretto*

Años más tarde, a principios del siglo XIX, Beethoven introduce en la *sonata* un contraste más dramático entre el tema A (rítmico) y el tema B (melódico), como en el caso de la sonata "Tempestad", que adquiere una gran importancia en el carácter musical de la obra. En realidad no se trata sino de la presentación de dos ideas: "La primera con un principio oponente y la segunda con un principio implorante."³

2.3 El piano como nuevo instrumento del clasicismo

En la primera mitad del siglo XVIII aparece el llamado *piano forte* inventado por Bartolomeo Cristofori, el cual permite un manejo a voluntad de los matices piano y forte. Cabe mencionar a Gottfried Silbermann quien a partir de 1720 desarrolló la construcción del nuevo instrumento bautizado como *Hammerklavier* y adoptó el "mecanismo de Prell," sistema que hace posible la repetición rápida de los sonidos. En 1773 Andreas Stein introduce el llamado "mecanismo alemán" o "vienés" consistente en un sistema de escape. Diez años después, en Inglaterra, el constructor Broadwood patentó el "gran mecanismo inglés" caracterizado por su gran resonancia. Hacia 1796 Sébastien Erard reúne las cualidades de ambos mecanismos, con lo que obtiene un teclado ligero que facilita la ejecución aunado a una rica sonoridad. En 1818 agrega el "doble escape," mecanismo que hace posible la repetición. Este consiste en que el martinete caiga a una posición intermedia y pueda ser relanzado antes de que la tecla regrese a su posición original de reposo. El invento de Erard fue patentado por su sobrino Pierre Erard en 1821. Para esta fecha, el instrumento contaba ya con seis octavas.⁴

³ CANDÉ, 1981, 560.

⁴ Datos extraídos de CASELLA, 1985, 29; La Música, Los hombres, los instrumentos, las obras, Tomo 3, 1982, 12-15.

2.4 Datos biográficos de Ludwig van Beethoven⁵

Al igual que Bach, Ludwig van Beethoven proviene de una familia de músicos. Su abuelo paterno fue cantante y director de orquesta; su padre, Johann van Beethoven, fue tenor. Del matrimonio de este último con Maria Magdalena Keverich nacería en 1770 el famoso pianista y compositor alemán Ludwig van Beethoven.

De 1778 a 1781, Beethoven estudia bajo la tutela de su padre, quien empieza a presentarlo como niño prodigio en algunos conciertos que ofrece en Colonia y Holanda. En 1781 estudia con Christian Gottlob Neefe en Bonn. De 1784 a 1786 trabaja como segundo organista de la corte y comienza a dar clases. En 1787 se muda a Viena, pero se ve forzado a regresar a Bonn debido a la enfermedad y muerte de su madre. En 1792 vuelve a Viena para trabajar con Haydn, a quien conoce unos meses antes en Bonn.

Beethoven toma clases de contrapunto y estudia con Johann Georg Albrechtsberger, y estudia el estilo italiano del canto con Antonio Salieri. De 1795 a 1798 se dedica a dar conciertos en Viena, Praga, Dresde, Budapest y Berlín. En 1796 empieza a numerar sus obras.⁶

En 1797, cuando compone las primeras cuatro sonatas para piano, se presentan sus primeros síntomas de sordera. De 1798 a 1802 continúa trabajando en la *Sonata Patética opus 13*, en su primera *sinfonía* en Do Mayor *opus 21* y en los cuartetos para cuerdas del *opus 18*. La *Sonata "Claro de Luna" opus 27 No.1* nace por la pasión que siente por Giulietta Guicciardi, misma que no es correspondida. Debido al progreso de su sordera y a un profundo sentimiento de soledad, Beethoven es víctima de una fuerte depresión que lo empuja a escribir su famoso testamento de Heiligenstadt. Poco a poco su carácter se hace más irritable y se va aislando del mundo.

El período de 1802 a 1814 es, sin duda alguna, el más rico en producción musical y el más destacado por la trascendencia que alcanzarían posteriormente dichas obras. Es también el período de plenitud creativa del compositor, en el cual ocurre el mayor enfrentamiento entre la tradición clásica y su visión personal. Beethoven cambia la estructura clásica de la *sinfonía* al sustituir el tradicional tercer movimiento en forma de *minuetto*, por un *scherzo* que otorga mayor libertad creativa a los compositores. De esta época datan obras como la *Sinfonía No.3 "Heroica"* (1805), la *Sinfonía No. 5* (1808) y la *Sinfonía No. 6 "Pastoral"* (1809), además del Concierto para violín (1806), tres Cuartetos de cuerda "Razumovsky" (1805-1806), y su ópera *Fidelio*, basada en un drama de Jean-Nicolas Bouilly.

⁵ Datos extraídos de CASELLA, 1985, 76. Diccionario Enciclopédico de la Música, Tomo II, 1996, 126-132; AVIÑO, 1985, 88; CANDÉ, 1981, 26-33; El Mundo de la Música, Grandes Autores, Grandes Obras, Tomo único, 72-73; HAMEL & HÜRLIMANN, 1987, 231-249.

⁶ La numeración aparece acompañada por la palabra "opus" u obra. El opus 1 son "Tres trios para violín, violoncello y piano."

En 1815, no obstante su sordera total que lo aparta de la práctica como pianista y director, Beethoven sigue su labor creativa dando como fruto obras monumentales como la *Sonata* para piano *opus* 106 *Hammerklavier* (1817-1818), la *Gran Fuga opus* 133 (1825-1826), la *Missa Solemnis* (1819-1823), y la *Sinfonía* No. 9 "Coral" (1822-1824) en la que por primera vez se incluye la voz humana en el género sinfónico dentro del último movimiento.

Beethoven dedicó el último período de su vida a los cuartetos de cuerdas. Entre 1820 y 1822 compone las últimas tres sonatas para piano que enlazan el estilo clásico con el romántico. Entre 1824 y 1827, hasta su muerte compone cuartetos de cuerdas, un género que desde hacía muchos años no practicaba.

2.4.1 Beethoven y su literatura pianística.

Las obras más importantes para piano son: 32 *sonatas* para piano solo, una *fantasía* para piano, coro y orquesta, variaciones y *bagatelas* y cinco *conciertos* para piano y orquesta. Al respecto Casella comenta en su libro que:

"...Con Beethoven la escritura pianística desarrolla al máximo grado sus nuevas posibilidades. El piano se transforma en orquestal... Son evidentes los contrastes de diferentes familias instrumentales: pasos violinísticos, bajos *pizzicati*, trémolos de timbales, acordes de instrumentos de madera, clarinadas heroicas de trompas."⁷

2.4.2 Análisis de la *Sonata* No. 17 en re menor *opus* 31. No. 2 "La Tempestad" (1801)

Entre 1801 y 1802 Beethoven compuso tres sonatas que llevan el número de *opus* 31. El nombre "Tempestad" se adoptó de la respuesta de Beethoven: "Leed la Tempestad de Shakespeare"⁸ al ser interrogado por su secretario personal Anton Felix Schindler sobre el contenido de la obra. En todo caso, no cabe duda de que los agitados sentimientos descritos en la obra del dramaturgo inglés se reflejan en esta composición musical.

El **primer movimiento** en la tonalidad de re menor, tiene *forma sonata*, en compás de dos medios. Los cambios frecuentes de las partes lentas y rápidas sorprendieron a los contemporáneos.

La exposición (c. 1 al 88) empieza con una introducción larga de 20 compases con innovadores cambios de tiempo: *Largo*, con un motivo de "cortina" consistente en un arpeggio dividido; *Allegro* con un motivo de "desesperación"; un *Adagio* patético

⁷ CASELLA, 1985, 48- 49.

⁸ AVIÑO, 1985, 69.

tipo improvisativo; *Largo* una vez más con el arpeggio, y finalmente un *Allegro* que permanece hasta el final del movimiento y llega al tema principal.

El primer tema se presenta con un arpeggio parecido al del *Largo*, en el bajo, estableciendo un diálogo con la segunda parte del tema que aparece en el registro opuesto, en la soprano. El acompañamiento de violines con sus tresillos atormentados da el carácter apasionado a la música.

El segundo tema aparece en el compás 41 con acompañamiento conocido como "Bajo de Alberti"⁹ en la menor, que es la tonalidad dominante, con carácter contrastante al primer tema. Los motivos del segundo tema se originan en los octavos ligados de la introducción *Allegro*. El tercer material temático, en el compás 75, se despide con figuras armónicas, imitando los arpeggios del *Largo* y la exposición se cierra con una pequeña *coda*.

El desarrollo da inicio en el compás 93, con los mismos arpeggios preparatorios de la introducción del *Largo* que presenta el tema principal y sus diversas inflexiones.

La reexposición, desde el compás 143, empieza con el mismo arpeggio de la introducción, y es ampliada mediante dos pequeños recitativos que interrumpen los octavos agitados del *Allegro*. En lugar de regresar al primer tema de la exposición se coloca un material nuevo de tipo recitativo. Así Beethoven, después de los recitativos, coloca un puente de material nuevo para llegar al segundo tema, al contrastante. La reexposición, después de esta ampliación extraordinaria, presenta las mismas características de la exposición.

El **segundo movimiento** está en *tempo Adagio*, en la tonalidad de Si bemol Mayor, en compás de tres cuartos y tiene forma binaria: A+A+coda. La primera parte A dura 42 compases. Inicia con un arpeggio lento, la melodía se divide entre los registros grave y agudo, formando un diálogo entre instrumentos de cuerda. Después, la melodía es acompañada en tresillos de treintaidosavos. La segunda parte A permanece en Si bemol Mayor, va del compás 43 hasta el 85 con el mismo material que la primera vez, con arpeggios de figuras de treintaidosavos, recorriendo el teclado desde el índice siete hasta el índice tres. Ambas partes tienen en común el ritmo. Después hay una pequeña extensión de tres compases que nos conduce a la *coda* final en el compás 89. El carácter del movimiento es contrastante, fluctúa entre una gran tranquilidad y una fuerte tensión; maneja diversos colores en varios índices del teclado: "Todo el pasaje es de índole orquestal pareciendo escucharse trompas y maderas así como efectos de timbales en registros extremos."¹⁰

⁹ Compositor, cantante y clavecimbalista italiano. Representante del "estilo homófono del teclado".
1710 o 1717, Venecia, Italia; 1740, Roma, Italia.

¹⁰ GUARDIA de la, 1947, 246.

El **tercer movimiento** es uno de los movimientos más característicos de las *sonatas* de Beethoven. Es un típico *rondó sonata*, está en *tempo Allegretto*, en compás de tres octavos, en la tonalidad de re menor. La cabeza del tema se origina en la *Giga* de la *Partita* en Si bemol Mayor de Bach y de muchas obras de Mozart, como el Concierto para piano en re menor K. V. 466, *Don Giovanni* (Aria de Donna Anna), *La flauta mágica* (Aria de la Reina de la noche) o el Quinteto de cuerdas en sol menor.

La melodía podría resultar de carácter tranquilo, pero la monotonía de los dieciseisavos, como ritmo *ostinato*, causan una atmósfera de crueldad demoníaca. El segundo tema marca más el *ostinato* repitiendo las mismas segundas menores con acentos inesperados y desfasados, que dan la sensación de complejidad rítmica. Tiene *forma rondó sonata*, A+B+C...A+B, donde en la repetición de B utiliza la tonalidad básica de la obra. En todo el movimiento se establecen diálogos entre las dos manos en registros que van del más grave al más agudo, así como juegos de tensión y relajación creados por acordes disminuidos y sus resoluciones. Quizás la característica más importante de este movimiento es el cambio extremo de la dinámica: pianos abruptos y fuertes sin preparación.

La exposición (c.1-94) empieza con un motivo rítmico-melódico de dieciseisavos que se repite constantemente, simulando un *perpetuum mobile* (movimiento perpetuo o continuo) que crea agitación e inquietud. En los compases 31-43 un puente conduce al segundo tema (c. 43-84) que se presenta en la tonalidad de la menor. Una *coda* prepara el regreso a re menor con un acorde de séptima disminuida que sirve de enlace para la repetición de la exposición y la entrada del desarrollo.

El desarrollo es muy extenso y despliega repetidas veces el primer tema con interludios diferentes. El desarrollo se caracteriza por arpeggios que se reparten en las dos manos o que aparecen en inversión melódica, inflexiones a tonos menores y mayores, cambios abundantes de dinámica y juegos sobre la dominante, de los cuales se desprende en la mano derecha un pedal de dominante sin armonía que termina resolviendo a re menor (compás 214).

La reexposición comienza en tonalidad de re menor y está construida a partir de grandes extensiones, haciendo uso de la misma célula rítmico-melódica de la exposición elaborada con diversas inflexiones. El segundo tema aparece en el compás 271, seguido por una pequeña *coda* (c.316) que, con un acorde disminuido, prepara la llegada del desarrollo construido sobre la célula rítmico-melódica del primer tema con un acorde de séptima disminuida. Finalmente regresa el primer tema en la tónica de re menor (c.350) y concluye con una pequeña *coda* (c.385-399).

CAPÍTULO 3

ROMANTICISMO



«Dos hombres
miran la luna desde las montañas de Caspar
David Friedrich expresa excelentemente el
espíritu romántico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1 Período Romántico (finales del siglo XVIII y siglo XIX)

A finales del siglo XVIII, surge en Alemania un movimiento filosófico idealista que se caracteriza por una añoranza del pasado medieval. Los escritores vuelven a sus raíces folklóricas y retoman leyendas, mitos y cuentos, acentuando así el surgimiento de nacionalismos. Entre los escritores, filósofos y poetas alemanes más destacados de la época se encuentran Ernest Theodor Hoffmann,¹ Friedrich Nietzsche² y Johann Wolfgang Goethe.³

En Francia, mientras tanto, la monarquía se ve primero impugnada y finalmente abolida con la decapitación de los miembros de la familia real y de gran parte de la aristocracia. El movimiento romántico está marcado por la caída de la Bastilla (el 14 de julio de 1789), símbolo del antiguo régimen francés, que se tradujo en el ascenso al poder de la burguesía ilustrada.

El romanticismo musical florece en el siglo XIX, impulsado por los ideales de libertad proclamados por la Revolución Francesa. "Era una reacción contra la tradición clásica intelectual y formalista, y un llamado a que se volviera a la sencillez y el naturalismo, con mayor énfasis en los instintos y sentimientos humanos que en el intelecto."⁴ Las principales ideas del romanticismo son el amor, el individualismo, la libertad, la nostalgia y la exaltación de los sentimientos.

El artista romántico, por otra parte, es libre, ya no está al servicio de ningún potentado ni de instituciones civiles o religiosas; estas circunstancias se reflejan en el lenguaje musical que se convierte en una libre expresión de su personalidad. Entre los pianistas-compositores más importantes de la época encontramos a Franz Schubert, Robert A. Schumann, Johannes Brahms, Frederic Chopin y Franz Liszt, cuya obra pianística se distingue por su riqueza sonora y originalidad estilística.

3.2 El piano romántico

En el siglo XIX se alcanza un mayor progreso en el mecanismo del instrumento. Este nuevo mecanismo, al permitir el control de volúmenes extremos (de ahí el nombre *pianoforte*), amplía las posibilidades expresivas.

Otra de las innovaciones en el instrumento es el desplazamiento de los pedales, los cuales ahora se encuentran en el piso en vez de debajo del teclado, y se accionan con los pies en lugar de con las rodillas, dando así más comodidad y libertad de interpretación a los pianistas.

¹ Pintor, músico y poeta, creador de *Los cuentos de Hoffmann*, musicalizados por Offenbach.

² Filósofo alemán, 1844, Rokken, Alemania; 1900, Weimar, Alemania.

³ Poeta, dramaturgo y filósofo alemán. 1749, Frankfurt am Main, Alemania; 1832, Weimar, Alemania.

⁴ RANDEL, 1984, 426.

En la primera mitad del siglo XIX surgieron distintas escuelas pianísticas. Tal vez la primera se debe a Johann Nepomuk Hummel⁵ y se basa en la claridad de la interpretación, tendencia que fue seguida por Chopin. Surgió también una segunda basada en el tratamiento del teclado como orquesta y al dramatismo en su ejecución. Esta puede corresponder a Beethoven y a pianistas románticos como Schumann y Liszt.

3.3 Datos biográficos de Frederic Chopin⁶

Frederic Chopin (nació en 1810, en Varsovia, Polonia) hijo de Nicolás Chopin y de Justyna Krzyzanovska, es un auténtico niño prodigio. A los doce años ingresa al Conservatorio de Varsovia, donde compone sus primeras obras, entre ellas algunos estudios del *opus* 10 que muestran influencias del gran violinista Nicolo Paganini que por esas fechas (1829) había visitado la capital polaca.

De 1823 a 1826 realiza sus estudios en el Liceo de Varsovia. Su maestro de piano es Adalbert Zywny y su maestro de composición es Joseph Elsner, director del conservatorio de Varsovia. En estos años empieza a componer *mazurcas*, *rondós*, *polonesas* y algunas *variaciones*.

Entre 1827 y 1828, Chopin viaja por temporadas cortas a Berlín y Praga, donde nacen obras para piano y orquesta como las *Variaciones sobre La ci darem la mano del Don Giovanni* de Mozart, *Rondó opus 73* y el *Rondó de Concierto*.

De 1829 a 1831, ya en Varsovia, completa los 12 *Estudios opus 10* y los dedica a Liszt. Entonces escribe el *Concierto* en mi menor para piano y orquesta, y decide emprender un viaje a París, donde se instala a pesar de su preocupación debido a la invasión de Varsovia por los rusos.

De 1831 a 1837, se dedica a tocar en diferentes partes de Alemania y Checoslovaquia para dar a conocer sus obras, al mismo tiempo que entabla relaciones con muchos músicos importantes como Gioachino Antonio Rossini, Luigi Cherubini, Franz Liszt, Vincenzo Bellini, Hector Berlioz, Félix Mendelssohn-Bartholdy. En 1832, presenta su primer concierto en París en la Sala Pleyel.

Chopin lleva una vida estable, imparte clases particulares en la alta sociedad y continúa su producción compositiva. Los más grandes virtuosos de la época como Liszt y Clara Josephine Wieck interpretan su música. Entre 1831 a 1835, escribe la *Balada* en sol menor *opus* 23, 12 *Estudios opus 25* y varias *mazurcas*, *valse*s, *nocturnos* y *polonesas*; al año siguiente viaja a Alemania en varias ocasiones para

⁵ Antiguo discípulo de Mozart, 1778, Pozsony, Imperio Austro-Húngaro; 1837, Weimar, Alemania.

⁶ Datos extraídos de CANDÉ, 1981, 58-64; BAL y GAY, 1993, 277; El Mundo de la Música, Grandes Autores, Grandes Obras, Tomo único, 82-83; HAMEL & HÜRLIMANN, 1987, 282-283; CASELLA, 1985, 79-80; Diccionario Enciclopédico de la Música, Tomo5, 1996, 301-304; RUIZ, 1975, 77.

visitar a Mendelssohn, a Schumann y a los Wieck.⁷ En uno de sus viajes conoce y se compromete con Maria Wodzinska. Infelizmente, los padres de ella se oponen a la relación y finalmente los separan. Esto no le impide a Chopin seguir adelante con sus obras. Aparecen *valse*s, *impromptus*, la *Balada* en Fa Mayor *opus* 38 y los *24 Preludios opus* 28.

De 1837 a 1847 Chopin entabla una relación amorosa con la novelista francesa Aurora Dupont, conocida como George Sand, a quien conoce un año antes en el Hotel de France cuando ella visitaba a Liszt y Marie d'Agoult.

En 1844, a pesar de la muerte de su padre, Chopin continúa sus viajes y conciertos al lado de la escritora. En el invierno de 1845, decae su salud y empieza a tener problemas con G. Sand. Como compositor sigue trabajando en sus nuevas obras como la *Fantasia* en fa menor, *Balada* en La bemol Mayor, *Mazurca* en la menor, *Tarantella* en La bemol Mayor, *Berceuse opus* 57, *Sonata* en si menor *opus* 58, *polonesas* y *scherzos*.

En 1847 rompe definitivamente con George Sand. Sigue con su tarea creativa y nacen la *Barcarola* en Fa sostenido Mayor, *Polonesa-Fantasia*, tres *mazurcas opus* 63 y los tres *valse*s *opus* 64. En 1848 da su último concierto en París, y viaja a Inglaterra y a Escocia. A finales de ese año cae gravemente enfermo de tuberculosis y en octubre de 1849 muere en París.

3.3.1 El nocturno

Se sabe que el *nocturno* es una composición destinada a ejecutarse por la noche y al aire libre. El iniciador del *nocturno* para piano fue el irlandés John Field, de quien Chopin adoptó la idea y el nombre del género. Con Chopin, el *nocturno* se estableció como una pieza de carácter romántico ejecutada al piano, con una melodía expresiva acompañada por acordes arpegiados. Su carácter es sereno, meditativo, soñador y sentimental. El *nocturno* no tiene forma musical determinada: puede estar compuesto como *lied*, en forma ternaria o aparecer simplemente como una pieza libre y de estilo improvisado.

Los veinte *nocturnos* de Chopin se distinguen por la parte central que es más animada y dramática que los extremos. Todos son líricos y su forma es ternaria: A+B+A. A lo largo de la serie Chopin utiliza una gran variedad de medios expresivos e innovaciones armónicas como acordes abiertos, cerrados, de sexta napoletana, cromatismos en escalas y acordes, entre otras.

⁷ La esposa y el suegro de R. Schumann

3.3.2 Análisis del *Nocturno opus 27 No.1*

Chopin compuso la obra entre 1834-1836 y la dedicó a la Condesa de Aponyi, miembro de una de las familias más ricas de Hungría.

El *nocturno* está en compás de cuatro cuartos, *Larghetto*, en la tonalidad de do sostenido menor (es interesante observar que esta obra comparte con la *Sonata* "Claro de luna" de Beethoven la misma tonalidad y el mismo número de *opus*).

El *nocturno* tiene una forma ternaria: A+B+A+Coda. Chopin inicia la pieza con una introducción de dos compases de arpeggios en la mano izquierda, que colorean el ambiente tonal. La melodía se presenta en tres períodos de ocho compases, su forma es también ternaria: A+B+A, dentro de la forma grande de la obra. El tema es súbitamente interrumpido por el acompañamiento, lo que deja de manifiesto la delicadeza de la melodía con respecto a la armonía.

La segunda parte es introducida por un cambio de compás a tres cuartos y una nueva indicación de *tempo Più mosso*. El carácter se hace cada vez más intenso, hasta alcanzar un clímax dramático, que aunque muy poco común en este género, recuerda la fuerza de las obras más apasionadas de Chopin. El desarrollo se prolonga, esta vez en La bemol Mayor, y a través de inflexiones cromáticas ascendentes, culmina en una *cadenza* que prepara el retorno de A en *tempo primo*.

La parte A se repite en una versión resumida, que enseguida se conecta con una pequeña pero muy intensa *cadenza*. La melodía pierde su impulso y súbitamente, nos lleva a un pasaje de quietud que nos remite nuevamente al carácter del *nocturno* tradicional. La obra concluye en *Adagio* sobre la armonía de la tónica sin tercera, creando cierta incertidumbre en el oyente, y resuelve finalmente a un acorde de Do sostenido Mayor.

3.3.3 *Balada en sol menor opus 23 No.1*

Difundida por los trovadores, la *balada* es una composición poética de origen popular con acompañamiento musical, donde el motivo musical y el movimiento de la danza buscan reflejar el sentido del texto.

En la época romántica, la *balada* alcanzó su más alta expresión artística en Alemania. Las *baladas* de Schiller y Goethe, consideradas auténticas *cantatas*, fueron musicalizadas por compositores como Schubert o Schumann. Más tarde Chopin adaptó las posibilidades dramáticas del género al piano y nacieron las cuatro *baladas*, opus 23, 38, 47 y 52.

La *balada opus 23* es la primera de las *baladas* de Chopin, que fue compuesta entre 1831 y 1835. Está dedicada al Señor Baron Stockhausen. Si bien está

inspirada en varios poemas de Adam Mickiewicz,⁸ de los cuales deriva el carácter heroico-dramático, esta *balada* no tiene un argumento preciso.

La *balada* está en la tonalidad de sol menor, en compás de seis cuartos, y presenta un esquema libre de la *forma sonata*. Después de una introducción en compás de cuatro cuartos en *tempo Largo*, se presenta el tema principal de la obra. En la exposición se presenta un compás de seis cuartos que, a causa del fraseo, da la apariencia de un ritmo de vals. Su carácter es triste, desesperado, melódico-narrativo, bajo la indicación de *Moderato*. Esta primera parte, construida en dos períodos simples, se conecta con un puente (c. 27) que concluye con una pequeña *cadenza*. Bajo la indicación de *Meno mosso* comienza el segundo tema, en Mi bemol Mayor, el cual es una verdadera melodía romántica con emociones apasionadas, que se va desarrollando hasta llegar a la cadencia.

En el desarrollo Chopin presenta el primer tema en la menor con varias modulaciones, intercalando pasajes virtuosos. Sin recurrir al uso de un puente, pasamos al segundo tema que aparece en La Mayor. Surge después un tema con carácter diferente, más juguetón, a partir de la indicación *scherzando*⁹ en el compás 138. Dicho tema aparece en la mano izquierda mientras que la mano derecha lleva el acompañamiento hasta llegar al compás 166, donde encontramos el segundo tema variado a partir de acordes que enriquecen la sonoridad y nos permite tomar un pequeño respiro antes de llegar al resumen trágico.

En la reexposición el primer tema se presenta variado, en sol menor, seguido de un pasaje virtuoso y *apassionato* que sirve de puente y nos lleva al *Presto* con *Fuoco* que funge como *coda*. Esta presenta escalas mayores, menores (armónicas y melódicas) y cromáticas entre las cuales se alternan fragmentos del primer tema. Siendo un pasaje técnicamente difícil, requiere de una gran agilidad y un amplio conocimiento del teclado, así como un buen manejo del pedal y un gran control.

⁸ Poeta dramaturgo y escritor polaco. 1798, Novogrodek, Polonia; 1855 Constantinopla, Turquía.

⁹ Del italiano *scherzare* que equivale a "hacer bromas". Título usado para breves composiciones instrumentales de carácter alegre caprichoso y gracioso.

CAPÍTULO 4

SIGLO XX



Postguerra. 1942
Temple sobre masonite
194 x 121 cm
Museo Casa Diego Rivera. 1888
Guamajuato
Foto: Javier Hinojosa.

4.1 Tendencias de la Música en el Siglo XX

A finales del siglo XIX, París recuperó su papel predominante en la vida cultural de Europa como la capital intelectual y artística del mundo occidental. La tradición musical francesa dominante seguía siendo la operística: el estilo de Giacomo Meyerbeer, Jaques Offenbach y el sentimentalismo de Charles Gounod. Entre tanto, la tendencia más temprana que ofrece una alternativa al romanticismo se presenta en la pintura antes que en otras artes. Ya a mediados del siglo XIX, en Francia, aparece el movimiento llamado "Impresionismo," que tanto en la música como en la pintura buscan nuevos timbres, colores, movimiento, reflejos de luz, reflejos en el agua y, de alguna manera, perder un poco las formas.

Al acercarse el fin de siglo la sensibilidad y la búsqueda por nuevas formas en el arte, así como recursos técnicos, se mezclan con el estilo francés. Esta influencia se encuentra en las obras de Gabriel Fauré, Claude Achille Debussy y Maurice Ravel. En ese momento existía un estilo intelectual marcado por Alexis Emanuel Chabrier y Erik Satie. En el caso del primero fue un rechazo al wagnerismo; en el segundo encontramos obras con formas sencillas y títulos caprichosos que nada tenían que ver con el contenido.

A fines del siglo XIX, Europa atraviesa por una gran crisis económica y enfrenta fuertes cambios políticos, que llevan a las naciones europeas en 1914 a la Primera Guerra Mundial. Estos primeros años precedentes a la conflagración son fundamentales en el arte. Los cambios reflejan la transformación de las sociedades, la incertidumbre ante el futuro, la búsqueda de un orden distinto con nuevas expectativas. Estas circunstancias permitieron la gestación de tendencias artísticas tales como el cubismo en la pintura y la simplificación de formas en arquitectura. Las semillas que dejó el surrealismo dieron fertilidad no sólo al cuestionamiento de la racionalidad, sino a la transformación de las estructuras e imágenes en las letras. Los cambios inusitados en el pensamiento científico no fueron fortuitos. Habrá que pensar, por ejemplo, en las aportaciones y consecuencias de las teorías psicoanalíticas.

La importancia de París se podía sentir en todos los artistas extranjeros que en esa época allí vivían. Durante el siglo XIX, los rusos radicados en París mantuvieron su herencia musical folclórica y litúrgica, misma que serviría como base a compositores como Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky para desarrollar su propio estilo a principios del siglo XX.

El único rival de París en los primeros años del siglo era Viena que era el centro cultural de la parte oriental de Europa. Hace siglos aquí se encontraron la música del sur y del norte; la tradición alemana e italiana. Viena es la ciudad de Sigmund Freud,¹ Arthur Schnitzler,² del movimiento *Art nouveau*, Gustav Mahler y la

¹ Neurólogo y psiquiatra austriaco, fundador del psicoanálisis. 1856, Freiberg (Moravia); 1939, Londres, Inglaterra.

² Dramaturgo y narrador, 1862-1931, Viena, Austria.

revolución atonal; la misma ciudad donde los más grandes clásicos compusieron sus obras tonales. El guía del movimiento musical del cambio hacia la dodecafonía³ y el serialismo⁴ fue Arnold Schönberg. Más tarde, sus dos discípulos, Alban Berg y Anton von Webern, desarrollaron su propio estilo y técnica basados en las ideas de Schönberg.

La música del siglo XX, tal como la conocemos, no sería la misma sin las tendencias nacionalistas. La necesidad de encontrar nuevos caminos distintos del cromatismo wagneriano provocó la creación de nuevos sistemas tonales que no habían sido utilizados desde la música del periodo clásico. El descubrimiento de las canciones folklóricas de los campesinos dio como resultado la integración de escalas menos conocidas, como la pentáfona, que junto con las escalas modales, ofrecieron a los compositores una variedad enorme de recursos. En Hungría, durante los primeros años del siglo XX, Béla Bartók y Zoltán Kodály empezaron a coleccionar y organizar ésta música, llegando a varias conclusiones que se encuentran asimiladas en sus obras como parte de su técnica de composición.

Con la búsqueda de la identidad nacional, el espíritu nacionalista se reforzó y compenetró con la ópera y en general con la música vocal.⁵ Los compositores de las escuelas nacionalistas tales como Carl August Nielsen en Dinamarca, Edward Elgar en Inglaterra, Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi y Giacomo Puccini en Italia o el norteamericano Charles E. Ives, lograron mezclar en sus obras las tradiciones clásicas con un lenguaje personal.

³ Sistema de doce notas que evita las relaciones tonales.

⁴ Técnica de composición que utiliza las doce notas en un orden predeterminado.

⁵ Pensemos que el idioma de cada país permite describir el carácter nacional, así como lugares, geografía y costumbres.

4.2 Datos Biográficos de Claude Achille Debussy¹

Nace en 1862 en Saint-Germain, Francia. Hijo de Manuel Achille Debussy, un comerciante de porcelanas chinas, y Victorine Manoury, hija de un carpintero y una cocinera. Desde temprana edad Claude Debussy manifiesta sus dotes pianísticos y empieza a estudiar bajo la tutela de la pianista Antoinette-Flore Mauté, amiga de juventud de Chopin.

En 1872 ingresa al Conservatorio de París, donde estudia solfeo con Albert Lavignac, piano con Antoine Francois Marmontel, uno de los mejores pedagogos de piano de su tiempo, armonía con Emile Durand, composición con Ernest Guiraud y órgano con César Franck.

Durante tres veranos consecutivos, de 1880 a 1882, es contratado como pianista en la casa de Nadieshda von Meck, la protectora de Tchaikovsky en Moscú. En 1884 gana el Premio de Roma del Conservatorio de París por la cantata *El Hijo Pródigo*. De 1885 a 1887 se hospeda en la Villa Medicis en Roma.

En 1889 Debussy visita la Exposición Universal en París, donde conoce la música indonesia, misma que causa una fuerte impresión en él. Años más tarde, entre 1896 y 1901, cuando compone su obra *Pour le piano*, reaparece el recuerdo de la música del *gamelan*² en su técnica de *ostinato*, en los arpeggios flotantes y en los adornos.

En 1893 asiste a una representación de *Pelléas et Mélisande*, drama de Maurice Maeterlinck, y decide utilizar dicho texto para su ópera. Nueve años después se estrenó la obra en el teatro de la *Opera Comique* en París.

En 1894 concluye y estrena con gran éxito el *Preludio a la Siesta de un Fauno* que según Pierre Boulez (compositor y director) suponía el despertar de la música moderna.

En 1905 compone *Rincón de los niños*, la primera serie de las *Imágenes* para piano y dos años después concluye la segunda serie. En marzo de 1918 se estrena su obra orquestal *Iberia* en París y Ricardo Viñes interpreta los *Estudios* para piano. En marzo del mismo año, muere en París víctima de cáncer intestinal.

Sus obras son parte básica del repertorio para piano del siglo XX. Debussy se educó con la técnica de los grandes compositores-pianistas románticos. El manejo de pedal como "la respiración", lo aprendió de una alumna de Chopin. Siguió buscando sonidos y timbres nuevos en el piano. Si se examina el tercer libro de los Años del peregrinaje de Liszt, se puede encontrar el hilo que tomó

¹ Datos extraídos de Diccionario Enciclopédico de la Música, Tomo 5, 1996, 318-322; El Mundo de la Música, Grandes Autores, Grandes Obras, Tomo único, 122-123; CANDÉ, 1981, 196-209; HAMEL & HÜRLIMANN, 1987, 321-322; RUIZ, 1975, 77.

² conjuntos instrumentales de Java y Bali, que tienen su estilo propio

Debussy para continuar y desarrollar la técnica pianística romántica. Entre sus obras más célebres se encuentran: la *Suite Bergamasque*, la suite *Para el Piano*, las *Estampas*, *La Isla Alegre*, las *Máscaras*, las *Imágenes I. II.*, el vals *La plus que lente*, los *Preludios I. II.* y los *Estudios I. II.*

4.2.1 Análisis de la serie I. de las *Imágenes*

4.2.1.1 *Reflejos en el agua*

De la música acuática elaborada para el piano, ésta es una de las más hermosas³. En 1906 Debussy descansó durante tres semanas junto a Emma Bardac en Eastborne donde compuso la obra. "El título se debe a algunos resplandores acuáticos reflejados en un estanque de esta pequeña villa"⁴ y a la obra pictórica del mismo nombre de Claude Monet.⁵

La forma de la obra responde al esquema A-B-A-B-A. La característica esencial de este movimiento es la gran riqueza armónica, quizá como resultado del encuentro del compositor con la música indonesia. Debussy utiliza el motivo melódico constituido por un intervalo de quinta ascendente y otro de cuarta descendente que producen, gracias a sus armónicos, una resonancia rica en contrastes. Dicha célula, enriquecida con acordes de séptima, recorre el teclado regida por un compás de cuatro octavos.

Una *cadenza* libre que introduce arpeggios de cinco sonidos, llegando incluso al registro más agudo, conecta a la parte B. Debussy juega con las posibilidades del pedal, mezclando armonías lejanas mientras presenta una nueva melodía. El la bemol aparece como nota recurrente cuyo color varía al cambiar el contexto armónico.

La nueva presentación de A aparece enriquecida con acordes arpegiados en la mano derecha. B regresa con la melodía en un registro más agudo y arpeggios que ágilmente recorren el teclado guiándonos hacia el clímax emocional de la obra.

La última repetición de A, con el que termina el movimiento, ya no es más que un débil reflejo: el material se diluye paulatinamente mediante acordes largos y lentos hasta alejarse con un matiz de *ppp*, con fragmentos de las melodías de A y B.

El primer movimiento de la primera *Serie* de las *Imágenes* colorea el agua fluyendo, salpicando, goteando, inundando el espacio mientras los reflejos nos regalan una gran variedad de color.

³ Otras obras acuáticas son, *Los juegos del agua* de Ravel, *Fuentes de Villa d'Este* de Ferenc Liszt.

⁴ ZULUETA, 1964, 59.

⁵ Pintor francés que inició en la pintura el movimiento "impresionista."

4.2.1.2 Homenaje a Rameau

La idea principal de este movimiento, que es la continuación de la *Sarabanda* de 1896, surge en 1905, cuando "Debussy colabora con la casa Durand en la revisión de las obras de Jean-Phillipe Rameau, específicamente la de las *Fiestas de Polimnia*."⁶ Ya en 1903 había expresado su adoración por el maestro barroco en los conciertos de la *Schola Cantorum*. Para Debussy esta obra más que ejercicio de estilo de composición, significa la renovación de las formas barrocas, regresar al pasado con recursos armónicos nuevos y con la ayuda del piano moderno.

Esta obra está en compás de tres medios, imitando la majestuosidad de la *Sarabanda*, como dice la instrucción del *tempo* en el principio de la partitura: *lento* y *grave*, en el estilo de una *Sarabanda*, pero no tan riguroso. Tiene una forma A-B-A-C-A.

La parte A inicia con una frase melódica construida por cuartas con carácter pentatónico que paso a paso se disuelve en la diatonía al introducir segundas menores.

La B contiene elementos característicos de A, imitando el dibujo y el ritmo de la melodía principal. Los tresillos nos llevan a un clímax emocional que presenta cambios bruscos de dinámica entre *forte* y *piano*, como si el tiempo de concluir no hubiera llegado aún. La repetición de la A insinúa un descanso temporal que nos ayuda a retomar el impulso.

La parte C presenta elementos nuevos en cuanto a ritmo, carácter y melodía. Es más animada y, a través del manejo de dinámicas extremas (desde el *ff* hasta el *pp*), llega al clímax con acordes ricos en armónicos y arpeggios que abarcan el teclado.

La última A es un resumen fino y opaco de la primera presentación del tema, llega a una coda donde el esqueleto armónico de la melodía, mezclado con las campanas de la parte C, se despide hasta alcanzar el silencio.

4.2.1.3 Movimiento

Esta palabra, como la original en francés *Mouvement*, tiene doble significado: Se usa para nombrar la obra que es parte de una sonata, o de una serie de piezas, y también significa animación, cambio, acción.

Está en compás de dos cuartos, con carácter animado, con una ligereza fantástica pero muy precisa. Es un movimiento en forma ternaria A-B-A.

⁶ ZULUETA, 1964, 60.

La obra empieza sin melodía "tradicional", con un intervalo de quinta que resuena a lo largo de toda la pieza y que con movimientos repetidos establece una atmósfera que poco a poco se va enriqueciendo con diferentes efectos sonoros, logrados mediante el uso continuo del pedal, hasta llegar al clímax.

La energía se acumula en la segunda parte donde dos elementos interactúan: Acordes en ff que funcionan como armonía y melodía a la vez en la mano izquierda y arpeggios formados por dos intervalos descendentes (uno de cuarta y otro de quinta) en la mano derecha.

La A se repite sin cambios, en la misma tonalidad, y termina en una *coda* construida por escalas de tonos enteros en la mano izquierda acompañadas por la atmósfera del inicio que presenta la mano derecha. La sonoridad se va perdiendo poco a poco con la ayuda del pedal de sordina y las indicaciones dinámicas que gradualmente llegan a ppp.

4.3 Datos biográficos de Béla Bartók⁷

Béla Bartók nace de una fusión de culturas (húngara, eslovaca, alemana y rumana), en el año de 1881 en la ciudad de Nagyszentmiklós, Hungría. Su padre, aunque director de la escuela agrícola del mismo lugar, es un ferviente aficionado a la música, su madre, Paula Voit, pianista aficionada, es quien empieza a dar educación musical a su hijo de cinco años.

En 1892, Bartók se presenta en Nagyvárad, por primera vez como pianista con un movimiento de la *Sonata opus 53* de Beethoven y una composición propia titulada *El curso del Danubio*. De 1893 a 1899 realiza estudios en Pozsony (Bratislava), y tiene como maestro de piano a László Erkel.⁸ Bartók se hace amigo de Ernő Dohnányi, quien lo inicia en el conocimiento de los grandes músicos alemanes del siglo XIX, como Schumann y Brahms. Se inscribe en la Academia de Música de Ferenc Liszt de Budapest, donde estudia piano con István Thomán, alumno de Liszt, y composición con Hans Koessler. En la academia de música entabla amistad con Zoltán Kodály, su amigo de toda la vida.

De 1903 a 1909 viaja como pianista concertista y compositor a España, Viena, Berlín y París, donde concursa con su *Rapsodia*, aunque no consigue ganar el Premio Rubinstein. En 1906 hace su primer viaje de estudios folklóricos en varios pueblos húngaros y publica junto con Kodály su primera colección de canciones. En esta misma época compone su *Allegro bárbaro* que llama así para retomar a la crítica francesa que consideraba salvaje su música. En 1907 es designado profesor de piano de la Academia de Música de Budapest, en lugar de su maestro

⁷ Datos extraídos de CANDÉ, 1981, 295-304; HAMEL & HÜRLIMANN, 1987, 327-329; El mundo de la Música, Grandes Autores, Grandes obras, Tomo único, 136-137; Diccionario Enciclopédico Universal, 1996, 113-116.

⁸ Primo de Ferenc Erkel, quien era amigo de Liszt, y operista húngaro.

jubilado, Thomán. En este mismo año se enamora de Stefi Geyer, una joven violinista que, al rechazarlo, lo hiere gravemente. En 1909, después de superar su amor desesperado, Bartók contrae matrimonio con su alumna Márta Ziegler.

De 1909 a 1912 Bartók colecciona canciones populares en Hungría, Transilvania, Rumania, Bulgaria y Ucrania, y en 1913, viaja para hacer estudios sobre el folclore del sur argelino. Con la Primera Guerra Mundial acaba la posibilidad de viajar fácilmente en Europa. Hungría pierde las dos terceras partes de su territorio, y se necesita pasaporte para coleccionar canciones folklóricas húngaras. La situación internacional entre Rumania y Hungría es cada día más difícil y las regiones más ricas en canciones folklóricas se cierran, entorpeciendo la labor de Bartók en esa zona. La depresión de la guerra también alcanza a Bartók en su reflexión y tristeza por las pérdidas humanas innecesarias, lo que puede sentirse en el último movimiento de la *Suite opus 14*.

Después de casi 10 años de ausencia en la vida musical europea, en 1918 salta a la fama internacional como compositor con su *ópera El castillo de Barbazul*. Siete años antes Bartók la había compuesto para un concurso nacional de ópera, pero el jurado consideró que no era apta para el escenario.

Entre 1926 y 1937 Bartók efectúa varias giras con sus obras por Europa, Estados Unidos, el Cairo -donde asiste al primer congreso de música árabe- y por Anatolia donde recopila canciones turcas. En ese lapso compone su colección pedagógica de seis libros llamada *Mikrokosmos*, que contiene 153 piezas escritas en dificultad progresiva; la serie *Al aire libre* y la *Sonata* (1926) y dos conciertos para piano.

De este periodo destacan también obras tan importantes como los *Contrastes*, la *Sonata* para dos pianos y percusiones y el *Divertimento para orquesta*.

Bartók emigra a los Estados Unidos en 1940, por inconformidad con la política húngara que establece alianza con Alemania durante la Segunda Guerra Mundial; acepta la invitación de la Columbia University para recopilar canciones folklóricas eslovacas. Durante dos años da conferencias y conciertos, solo o con su esposa.

Su situación económica es precaria debido a la escasez de trabajo como pianista, y pronto repercute en su estado de salud. Enfermo de leucemia, Bartók trabaja con dificultad, pero aún así termina el *Concierto para orquesta*, encargado por Serguei Koussevitzky, la *Sonata para violín solo*, encargo de Yehudi Menuhin y el Tercer concierto para piano, el cual dedica a su segunda esposa Ditta Pástory. Bartók fallece en septiembre de 1945, en el West Side Hospital de New York.

Las principales aportaciones de Bartók son, sin duda alguna, la renovación del lenguaje y estilo musicales y la profundización e integración de las características del patrimonio étnico en la música clásica.

4.3.1 Análisis de *Ostinato*, del libro VI de *Mikrokosmos*.

El título de la pieza menciona el carácter obstinado que designa una figura melódica o rítmica que se repite con insistencia. El *Ostinato* fue compuesto en 1940, en el último período de la vida del compositor. Figura en el sexto y último libro de la serie *Mikrokosmos*.

En esta pieza el *ostinato* aparece por primera vez en el acompañamiento con un motivo rítmico-melódico de tres notas en figuras de octavos, formando un intervalo de quinta justa que contiene una segunda menor y se repite sin cesar. El tema principal imita al acompañamiento en cuanto utiliza las quintas para formar la melodía.

En la segunda parte los octavos del *ostinato* se transforman en cuartos que, contra el carácter *cantabile* de los dieciseisavos de la melodía, causan una asimetría enfatizada por acentos en tiempo débil. El temperamento agitado de la melodía se torna juguetón. En el siguiente pasaje encontramos acentos sobre segundas menores que nos remiten al *ostinato* inicial.

La tercera parte ofrece una variación del *ostinato* melódico que culmina en un choque de valores rítmicos extremos: acordes en octavos en la mano izquierda contra la melodía en dieciseisavos de la mano derecha. Después de un puente melódico empieza un gran *crescendo* en *tempo*, volumen, acentos y valores rítmicos que resume las presentaciones anteriores del *ostinato*. El climax resuelve a una *coda* que recorre descendentemente el teclado.

4.3.2 Tres canciones folklóricas de la provincia de Csík

Bartók recopiló esta colección de canciones en la primera década del siglo XX, cuando la provincia de Csík (esta provincia pertenece a Rumania desde 1920) todavía pertenecía a Hungría. Se trata de canciones folklóricas, probablemente para flauta dulce, que contienen adornos originales que Bartók solía precisar. Estas tres piezas forman una pequeña suite en tres movimientos, moderato-lento-rápido.

La primera melodía es una pieza brillante, con sonido pleno, en *tempo rubato*, con los acordes más sencillos de subdominante, dominante, tónica, para acompañar al instrumento solista; mientras que la segunda es más lenta, con cambios frecuentes de color provocados por la alternancia de acordes mayores y menores. La tercera pieza crea la ilusión de una orquesta folklórica donde contrabajo, viola y violín, con intervalos sencillos de cuartas, quintas y octavas, crean una base armónica para la flauta dulce.

4.4 Datos Biográficos de Silvestre Revueltas⁹

Hijo de José Revueltas comerciante y dueño de tiendas y de Romana Sánchez, Silvestre Revueltas nace en el año de 1899 en Durango. Es el primero de doce hijos, de los cuales tres conocerán la fama además de él: Fermín, pintor; José, escritor y Rosaura, actriz. Revueltas se revela como niño prodigio y se presenta en público por primera vez a los once años de edad.

A los catorce años, Revueltas estudia el violín con José Rocabruna y composición con Rafael J. Tello en la ciudad de México. En 1918 continúa sus estudios en el Chicago Musical College con el violinista León Sametini y el compositor Felix Borovski.

De 1928 a1937, Revueltas fue subdirector de la orquesta de alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Director de la Orquesta Sinfónica Nacional organizada por él mismo. También ocupó el puesto de Secretario General de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios(LEAR). Dos años antes de su muerte, viajó a España para ofrecer conciertos con su propia música, en los frentes republicanos.

En 1933 la Orquesta Sinfónica de México estrenó su obra *Cuauhnáhuac*, que es considerada una de sus obras orquestales más importantes.

Silvestre Revueltas murió en la Ciudad de México a causa de una bronconeumonía, a los cuarenta años de edad, dejándonos un patrimonio invaluable que sigue vigente hasta nuestros días.

Entre las obras orquestales mas destacadas están *Esquinas*, *Sensemayá*, *Redes*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *La noche de los mayas* y *Cuauhnáhuac* entre otras.

De la poca música que escribió para piano se encuentran: *Adagio*, que es parte de un ciclo de cuatro piezas compuestas en 1918. Curiosamente esta pieza no está fechada pero se cree que fue escrita en ese mismo año.. De los temas principales de la obra *Cuauhnáhuac*, surge una pequeña versión para piano llamada *Canción*. Probablemente Revueltas compuso el *Allegro* (no hay documentos que aseguren el nombre y la fecha de esta obra) en 1939 pero se cree que el origen de esta obra proviene de un *ostinato*(fechado en 1934). En las dos últimas piezas encontramos ritmos de la música indígena, pero la idea musical es original.

⁹ Datos extraídos de REVUELTAS,1989, 262; RANDEL, 1986, 416; MORENO, 1995, 183-220; GARLAND, 1994, 127; KOLB,1998, 128.

4.4.1 Análisis de las tres piezas mexicanas

4.4.1.1 Adagio (ca. 1918)

La obra presenta constantes cambios de compás (dos, tres, cuatro y cinco cuartos), dinámicas e inflexiones. Revueltas rompe el ritmo del compás con acentos en tiempos débiles y juega con una rítmica en tres planos: Uno en negras con puntillo, otro con silencios, dieciseisavos y negras, y el más agudo con octavos, dieciseisavos y treintaidosavos. La pieza tiene una forma ternaria de 10+10+9 compases, con tres periodos simples de dos frases cada uno.

4.4.1.2 Canción (1939)

El término *canción* se usa en el siglo XX para denominar un canto de origen popular. Esta obra tiene una forma de *lied*, que consta de un periodo simple de cuatro frases asimétricas, 4+5+4+4 o 4+5+3+5. La conexión entre los compases 12-13 y 13-14 tienen doble sentido así hay dos variaciones para entender la división. La pieza se caracteriza por varios cambios de compás en un *tempo Andante*, un desarrollo polifónico y la utilización de ritmos autóctonos mexicanos.

4.4.1.3 Allegro (1939)

El *Allegro* (cuyo origen en 1934 fue un *Ostinato*) es de 1939 y Revueltas la dedicó a Francisco Agea. El *tempo* es rápido, movido y vivaz, como lo indica el título. Tiene una forma ternaria de esquema A B A₁. Aún cuando mantiene un compás constante de seis octavos, juega con los acentos, creando frecuentemente combinaciones rítmicas de seis octavos contra tres cuartos. La pieza es igualmente bitonal, encontramos a la mano izquierda tocando en do menor y a la derecha en do mayor como se ve en la armadura de la partitura. Sumando las notas de ambas tonalidades, resulta una escala de diez notas con eje en FA-SOL alrededor del cual se organizan simétricamente el resto de las notas por segundas mayores y menores.

La parte A con su asimetría rítmica establece un equilibrio entre los acentos, mientras la segunda parte intenta concentrar las voces con acentos irregulares. La repetición presenta las mismas características que la primera, con algunos cambios melódicos y una pequeña *coda* precede al final de la obra.

4.5 Datos biográficos de György Kurtág¹⁰

Kurtág nace en la ciudad de Lugo, Rumania, que antes de la Primera Guerra Mundial perteneció a Hungría, en el año de 1926. Comienza sus estudios de piano en Temesvár con la maestra Magda Kardos, alumna de Béla Bartók, y de

¹⁰ DELI, Apuntes del seminario Música del siglo XX, 2001, Inéditos

composición con Max Eisikovits. En el 1945 ingresa a la Academia de Música de Ferenc Liszt de Budapest, donde estudia piano con Pál Kadosa, y entabla una estrecha amistad con su compañero György Ligeti a quien considera su guía intelectual. En general, Kurtág se educa siguiendo la tradición pianística de Liszt, con los pedagogos más importantes de Hungría.

Su carrera ha sido internacionalmente reconocida en los últimos diez años, ha obtenido casi todos los premios importantes para compositores de Europa. Desde los años noventa György Kurtág enseña composición en las más importantes universidades y academias de música en Europa; en los últimos imparte cursos extraordinarios, clases magistrales y conferencias en Berlín y ofrece conciertos de piano a dúo con su esposa alrededor de Europa.

4.5.1. Los juegos¹¹

En 1973 la maestra de piano, Marianne Teöke del Conservatorio de Música Béla Bartók en Budapest, solicitó obras de compositores contemporáneos (entre ellos de Kurtág) para montarlas con sus alumnos y publicarlas en el libro *Tarka-barka*. A raíz de esto, y tras una crisis de esterilidad creativa de varios años, Kurtág compone una serie llamada *Juegos*, la cual seguirá creciendo en los siguientes años. Esta serie, ahora, se compone de seis libros y más de 300 obras.

Este compositor, al igual que Anton Webern, encuentra su propio estilo en las pequeñas formas. Kurtág busca plasmar sus ideas musicales con una escritura muy personal y adaptarla a las posibilidades pianísticas de nuestro siglo. Es muy importante que su notación sea una herramienta clara para el manejo de los nuevos recursos instrumentales; lógica y entendible para los niños. En la introducción del primer libro aconseja olvidar todo y no olvidar nada de la "música clásica"; no tomar y, sí, tomar en serio todo lo que dice la partitura; da señales para enfatizar la importancia de las tradiciones y, a la vez, llama la atención para despojarse de los prejuicios sobre la llamada "música moderna".

En uno de sus catálogos, aparece una colección de obras dedicadas a reconocidos compositores como Paganini, Tschaikovsky, Beethoven, y a su compatriota György Ligeti. También dedica algunas piezas a sus maestros Zoltán Kodály, Ferenc Farkas, y a diversas personalidades de las artes en Hungría como al poeta János Pilinszky y al escritor György Somlyó entre otros. Si las ideas musicales desarrolladas por Kurtág resultan parecidas a las de otros compositores, simplemente opta por dedicárselas y las titula "homenaje a...". Al final de esta colección aparecen las obras *In memoriam* dedicadas a sus contemporáneos muertos.

¹¹ Datos extraídos de DELI, 2002, 8.

4.5.2 Análisis de las cinco piezas de la serie *Juegos*

4.5.2.1 *Perpetuum Mobile*

Esta pieza presenta un juego de *glissandos* que se alternan en las manos sin nunca romper la continuidad sonora. Toda la obra se repite tres veces con variaciones de dinámica; la primera vez aparece en piano, la segunda vez inicia con un *crescendo* que va a *decrescendo* y regresa a piano y la tercera vez, la resonancia disminuye totalmente hasta que se disuelve por completo el sonido de las cuerdas con sus armónicos en el pedal. La pieza termina como un resumen corto, con un *glissando* rápido en *fortissimo*.

4.5.2.2. *Homenaje a Tchaikovsky*

Al inicio, Kurtág cita los espectaculares acordes de la entrada del Concierto para piano en si bemol menor de Tchaikovsky. Esta pieza tiene una forma ternaria, A-B-A, donde la parte intermedia es de *glissandos* ascendentes y descendentes que imita las escalas virtuosas de la obra original.

4.5.2.3. *Les Adieux*

Esta pieza retoma el ritmo de la Sonata opus 81a en Mi bemol Mayor, "Das Lebewohl", de Beethoven. La obra empieza con dos acordes que imitan la fórmula de algunas sonatas del compositor alemán. Kurtág escribe dos acordes largos como introducción a las cuatro frases que nos recuerdan la estructura clásica.

4.5.2.4. *Homenaje a Niccolò Paganini*

Este homenaje al violinista más virtuoso del romanticismo está basado en el Concierto No. 2 en si menor para violín y orquesta opus 7, *La campanella*. Kurtág recurre al uso de *clusters* y de saltos grandes entre los extremos del teclado, imitando el manejo virtuoso del arco de Paganini. La pieza está llena de cambios abruptos y "sforzatos" inesperados. La dinámica *piano*, que se mantiene a lo largo de la composición, es coloreada por destellos brillantes y veloces.

4.5.2.5. *La niña de los cabellos de lino – encolerizada. Homenaje a Debussy*

Para esta pieza Kurtág utiliza la forma, A-B-A- Coda, de la obra original del libro primero de los Preludios de Debussy *La niña de cabellos de lino*. El motivo principal, el arpeggio construido de tercera menor-tercera mayor-tercera menor también nos remite a Debussy. Este acorde se presenta en varios ritmos, caracteres y secuencias, violentamente interrumpido por escalas abruptas hasta llegar a una *cadenza* tomada de la obra ejemplar y enriquecida por algunos armónicos de los acordes citados. La última parte recupera progresivamente el tempo y alcanza un climax furioso en ff que contrasta irónicamente con el pp súbito del arpeggio.

CONCLUSIONES

Una obra musical no es simplemente una colección de alturas y ritmos ordenados. Más allá de los sonidos, toda música es el resultado de complejas raíces históricas, nacionales, sociales y personales. Detrás de cada obra existen determinadas circunstancias que la influyen y la explican.

De ahí la importancia de escribir notas al programa. Al leer el contexto histórico de la obra, cuáles fueron las influencias artísticas dominantes y los detalles personales de la vida del compositor, tanto la interpretación como la audición de las obras se enriquece y profundiza.

Mi intención en este trabajo ha sido no sólo proporcionar un marco de referencia para cada una de las obras, sino también presentar un amplio panorama del piano a través de las diferentes épocas y los diferentes compositores.

**ESTA TESIS NO SALIR
DE LA BIBLIOTECA**

BIBLIOGRAFÍA

- AVIÑO A, Xose, *Conocer y Reconocer La Música de Ludwig v. Beethoven* Ed. Daimon, Manuel Tamayo, Madrid-Barcelona-México, 1985, 88 p.
- BACH C. P. E, *Enssay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, tr. William, J. Mitchel, Ed. Norton, N. Y., 1949, 449 p.
- BAL y GAY, Jesús, *Chopin*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 277 p.
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1991, 477 p.
- CASELLA, Alfredo, *El Piano*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1985, 245 p.
- DELI, Krisztina, *Apuntes del Seminario Música del siglo XX*, Inéditos, 2001.
- DELI, Krisztina, Béla Bartók: Mikrokosmos I-VI, György Kurtág, *Juegos: I-VI*. Boletín 39, ENM, UNAM, 2002, 28 p.
- FORKEL, J. N, *Juan Sebastian Bach*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 216 p.
- GARLAND, Peter, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994, 127 p.
- GUARDIA de la, Ernesto, *La sonatas para piano de Beethoven (historia y análisis)*, Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, 1927, 513 p.
- GOLDÁRAZ, Gainza, J. Javier, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, 143 p.
- GÓMEZ, Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, segunda edición, Ed. El colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 736 p.
- MORENO, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en México*, Ed. Escuela Nacional de Música, México, 1995, 220 p.
- KOLB, Roberto, editor y compilador, *Silvestre Revueltas*, Catálogo de sus obras. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 128 p.
- REVUELTAS, Silvestre, *Silvestre Revueltas, por él mismo*, Recopilación de Rosaura Revueltas, Ediciones Era, México, 1989, 262 p.

- RUIZ, Tarazona, Andrés, *Claude Debussy, el genio revolucionario*, Ed. Real Musical, Madrid, 1975, 77 p.
- RUIZ, Tarazona, Andrés, *Federico Chopin, un clásico del sentimiento*, Ed. Real Musical, Madrid, 1975, 77 p.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempestad*, "Sepan Cuantos...", No. 96, Editorial Porrúa, México, 1999, 229 p.
- ZULUETA, Jorge, Romano, Jacobo, *Claudio Debussy, La Obra Completa para piano (análisis y manuscritos)*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1964, 156 p.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS:

- APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, second Edition, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, 935 p.
- CANDÉ, de Roland, *Historia Universal de la Música, Tomo 1 y 2*, Ed. Aguilar, Madrid, 1981, 1171 p.
- *Diccionario Anaya de la Lengua*, Ed. Anaya, Madrid, 1981, 461 p.
- *Diccionario de la Real Academia Española*, Tomo I, vigésima primera edición, Madrid, 2000, 1077 p.
- *Diccionario Enciclopédico de la Música, Tomo I-IX, XI, XIV-XVII, XIX-XXII, XXIV*, Ed. Rombo, Barcelona, 1996, 1584p.
- *Diccionario Enciclopédico Universal*, Editorial Cultural, Madrid, 1996, 1204 p.
- *El Mundo de la Música, Grandes autores, Grandes obras*, Ed. Océano, Barcelona, 412 p.
- HAMEL & HÜRLIMANN, *Diccionario de la Música*, Ed. Grijalbo, México, 1987, Volúmenes I,II,III, 1062 p.

- La Música, *Los hombres, los instrumentos, las obras*, Tomo 3, Ed. Planeta, España, 1982, 191 p.
- PAHLEN, Kurt, *Diccionario Universal de la Música*, Buenos Aires, El Ateneo, 1959, 439 p.
- RANDEL, Don Michel, *Diccionario Harvard de la Música*, Ed. Diana, México, 1984, 559 p.

Partituras:

- BACH, Johann Sebastian, *Preludio y fuga en do menor*, Clave Bien Temperado, BWV 847, Libro I, editado por Otto von Irmer, G. Henle Verlag München, 1974, 123 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonata en re menor opus 31, No.2 La Tempestad*, Sonatas para piano Vol. II, Ed. Nuova Carisch, Milán, 1998, 350 p.
- CHOPIN, Frédéric, *Balada en sol menor opus 23, No.1* Baladas, Impromptus y Sonatas Completas, Ignacy Paderewski et al editores, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1981, 229 p.
- REVUELTAS, Silvestre, *Adagio*, editado por Jaime González Quiñones, México, 1977, 2 p.
- REVUELTAS, Silvestre, *Canción*, Sheet Music Edition, Nueva York, 1941
- REVUELTAS, Silvestre, *Allegro*, Sheet Music Edition, New York, 1941.
- BARTÓK, Béla, *Tres canciones folklóricas de la provincia de Csik*. Editio Musica, Budapest, 1950, 2 p.
- BARTÓK, Béla, *Ostinato*, Mikrokosmos Libro VI, Nueva Edición, Hawkes & Son, Londres, 1987, 64 p.
- KURTÁG, György, *Perpetuum mobile*, Juegos Libro I, Editio Musica, Budapest, 1979, 26 p.

- KURTÁG, György, *Homenaje a Tschaikovsky*, Juegos Libro, Editio Musica, Budapest, 1979, 26 p.
- KURTÁG, György, *Los Adioses*, Juegos Libro V, Editio Musica, Budapest, 1997, 46 p.
- KURTÁG, György, *Homenaje a Paganini (la nuova campanella)*, Juegos Libro I, Editio Musica, Budapest, 1979, 26 p.
- KURTÁG, György, *La niña de los cabellos de lino encolerizada. Homenaje a Debussy*, Juegos Libro V, Editio Musica, Budapest, 1997, 46 p.
- DEBUSSY, Claude A., *Reflejos sobre el agua, Homenaje a Rameau, Movimiento*, Imágenes Libro I, Música para piano (1888- 1905), Segunda edición, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1973, 175 p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN