

01322
14



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

... Dirección General de Bibliotecas:
... difundir en formato electrónico e imp.
... tenido de mi trabajo receptor.
NOMBRE: Joaquín Olivares
Martínez
19-03-03
[Firma]

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
L I C E N C I A D O
I N S T R U M E N T I S T A
- G U I T A R R A -
P R E S E N T A :
JOAQUÍN OLIVARES MARTÍNEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



MÉXICO, D.F.

2003.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

*A mi madre, por su apoyo incondicional.
A la memoria de mi Padre, por su generosidad y amor.*

2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INDICE

INTRODUCCIÓN

I. SUITE BWV 995 J. S. BACH

1. La danza en el Barroco Francés y su influencia en Alemania en la época de Bach 1
2. Características rítmicas de las danzas en el Barroco francés 7
3. Análisis rítmico de las danzas de la Suite BWV 995 de J. S. Bach 18

II. INTRODUCCIÓN, TEMA Y VARIACIONES SOBRE EL ARIA: MALBROUGH OP. 28. FERNANDO SOR.

1. Fernando Sor y su música 30
2. Introducción, tema y variaciones sobre el Aria: Malbrough Op. 28..... 34

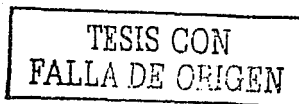
III. TEMA VARIADO Y FINAL. MANUEL M. PONCE

1. Manuel M. Ponce y su música 40
2. Tema variado y Final 44

IV. NOCTURNAL OP. 70 BENJAMIN BRITTEN

1. Benjamin Britten y su música 56
2. Nocturnal Op. 70 60

BIBLIGRAFÍA 66



Introducción

En este trabajo se abordan cuatro piezas representativas de los estilos Barroco, representado por J. S. Bach; Clásico, representado por Fernando Sor; la música mexicana de principios del siglo XX, representada por Manuel M. Ponce; y la música moderna de la segunda mitad del siglo XX, representada por Benjamin Britten.

En el caso de la Suite BWV 995, el trabajo se centra en los ritmos característicos de las danzas francesas Barrocas y de su influencia en la música de J. S. Bach. Cabe mencionar que muchos de los nombres de los pies de poesía griega y latina, base de la rítmica de las danzas, no tienen traducción al español. Es por esto que se conservó el nombre original de algunos de los ritmos en este trabajo.

En las obras de Sor, Ponce y Britten se aborda la cuestión de su estructura formal, que en todos los casos es la forma de tema y variaciones, y se hace una pequeña semblanza de la vida y obra de cada compositor.

La intención de este trabajo es resaltar algunos aspectos que auxilien en la interpretación de las obras y nos permitan entenderlas a partir de su contexto histórico. Las cuatro obras son de una importancia crucial en el repertorio de la música para guitarra.

Agradezco profundamente a mi compañera Paula Sara por su generosidad, complicidad y ayuda en la realización de mi carrera y de este trabajo. A Federico O'Reilly Regueiro por su amistad y aportaciones en este trabajo. A Ana María Regueiro de O'Reilly y a Federico O'Reilly Tognó por su amistad, cordialidad y apoyo. Por último a mis maestros Margarita Castañón, Federico Bañuelos, Juan Carlos Laguna y Eloy Cruz por haberme brindado generosamente su conocimiento y su amistad.

La danza en el Barroco Francés y su influencia en Alemania en la época de Bach.

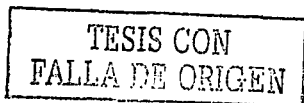
El gran refinamiento y elegancia que dieron compositores y bailarines a la danza durante el reinado de Louis XIV, y la influencia que ésta ejerció en las suites de Bach, son el tema central de este trabajo.

Durante el reinado de Louis XIV (1661-1715), Francia vivió un periodo de gran prosperidad económica que le permitió desarrollar las ciencias y las artes, llevándolas a altos niveles de excelencia. La creación por parte de Louis XIII y Louis XIV de las academias reales: de Literatura en 1635, de Pintura y Escultura en 1648, de Danza en 1661, de Música en 1669 y de Arquitectura en 1671, permitieron el gran avance de las artes en este periodo. Las academias se encargaron de desarrollar el conocimiento de las distintas disciplinas artísticas, con fundamento en los principios de la razón, los modelos artísticos de la antigüedad clásica, y algunas relaciones matemáticas¹.

La danza y su música, encontraron un lugar privilegiado en la corte francesa, ya que tanto Louis XIII como su hijo Louis XIV fueron grandes aficionados al baile. En todos los momentos de entretenimiento de la corte la danza estaba presente, y era practicada diariamente por los cortesanos para preservar la buena salud y para pulir su técnica. La danza dominó en los ballets de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, y en las óperas de finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Su desarrollo se dio en dos ámbitos: en el social y en el teatral.

En el ámbito social de la corte, la danza estaba presente, principalmente, en la celebración de eventos importantes de la realeza, por ejemplo: una victoria militar, la firma de algún tratado, la boda de algún personaje importante de la corte o el cumpleaños de algún aristócrata. Para estos eventos se organizaban grandes bailes que eran cuidadosamente planeados y ensayados con el fin de que las coreografías fueran bien ejecutadas. Estas

¹ Bang Mather, Betty. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Indiana University Press, 1987. p. 8.



presentaciones tenían reglas precisas que, al ser seguidas correctamente, daban al baile elegancia y refinamiento.

De acuerdo con el maestro de danza Pierre Rameau los grandes bailes comenzaban con branles, que eran danzas tradicionales francesas, continuaban con *dansés a deux*, y finalizaban con contradanzas. Rameau nos da una idea más clara de lo que fueron estos grandes bailes en su descripción del protocolo que se seguía al principio de baile:

En la corte solo son aceptados los príncipes y princesas de sangre real, duques y duquesas, y caballeros y damas de la corte de acuerdo con su rango. Alrededor del salón de baile se sientan las damas con su pareja, de pie, tras ellas.

El Rey tiene su lugar al final del salón, cerca de los músicos. Su Majestad comienza bailando con la reina o con la primera princesa de sangre real. Detrás del rey y su compañera las otras parejas toman su lugar, de acuerdo con su rango... Al comenzar el baile las parejas hacen una reverencia al rey, los caballeros colocados del lado izquierdo y las damas del lado derecho del salón. El baile comienza con un branle, bailado por el rey y la reina, seguidos por las demás parejas, cada cual en el lugar que le corresponde... Al terminar la gavotte [el último branle]... la compañía hace una reverencia al rey, como al principio del baile².

Según Rameau, este protocolo debía ser seguido también en bailes privados: "Recomiendo especialmente a los jóvenes, quienes regularmente organizan fiestas y reuniones, que mantengan el decoro y se conduzcan de acuerdo con las reglas que sus maestros de danza les han enseñado, con el fin de hacer honor a la educación que reciben"³. Después de los branles se bailaban *dansés a deux* (danzas para dos), en las que solo una pareja bailaba a la vez, mientras los demás observaban. Otras danzas características como el bourrée, sarabande, passepied y rigaudon eran bailadas también como *dansés a deux*, aunque también se bailaban como solos. Las contradanzas, importadas de Inglaterra a la corte francesa, no fueron bien recibidas en un principio, sin embargo, dado que fueron favorecidas por los cortesanos jóvenes, para mediados del siglo XVIII quedaron bien

² Op. Cit. p 2.

³ Op. Cit. p 4.



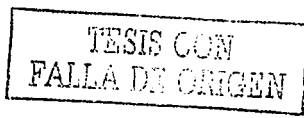
establecidas. Las danzas en los grandes bailes, eran coreografiadas en el elegante estilo del teatro.

En el teatro, la danza estaba presente en el ballet y en la ópera. Por lo menos una vez al año se presentaba un nuevo ballet en la corte, regularmente entre Navidad y la época de Cuaresma⁴. Estos ballets, usualmente estaban basados en algún tema de la mitología de la Grecia antigua y su formato consistía en una serie de arias vocales, cantadas por distintos personajes, entre las que se intercalaban las danzas. Muchas de las danzas ejecutadas en el ballet eran danzas tradicionales tomadas de las provincias francesas o de otros países, a las que llamaban "piezas de carácter". Estas danzas eran ejecutadas por uno, dos, cuatro o hasta ocho bailarines vistiendo ropas que indicaban su provincia, país o estado del que provenían. Originalmente cada danza tenía sus propios pasos, sin embargo, para el siglo XVIII la mayoría de las danzas eran ejecutadas con pasos similares en el elegante estilo llamado *la belle danse*, la cual constituye el principio del ballet clásico del siglo XIX.

La creación de estos espectáculos requería de la participación de músicos profesionales, maestros de danza, libretistas, diseñadores de escena y cantantes. La participación de estos profesionales fue lo que dio a la danza sus principales características en cuanto a estilo y técnica, imprimiendo en la música para danza características muy particulares, principalmente en lo que se refiere a la rítmica. Entender la rítmica era vital para dar a cada danza lo que llamaron compositores y maestros de danza del Barroco, el "movimiento característico". Este movimiento característico era considerado por los compositores Barrocos el alma de la música. En este sentido el compositor, violinista y teórico alemán Johann Philipp Kirnberger, alumno de Bach, escribe:

Para lograr las cualidades necesarias para una buena ejecución musical, el músico no puede hacer nada mejor que tocar diligentemente todas las formas de danza, ya que cada danza tiene sus propios sujetos rítmicos cada uno de igual tamaño, y sus acentos en el mismo lugar en cada frase. Sólo con la práctica frecuente de las distintas danzas, el músico se acostumbrará a diferenciar cada ritmo y a marcar frases y acentos, únicamente así, la variedad y la mezcla de ritmos serán claramente apreciadas, incluso

⁴ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Indiana University Press, 1991, p. 5.



en una pieza larga. De igual forma, se le dará a cada pieza su expresión particular, dado que cada danza tiene su propio movimiento y compás característicos⁵.

Conforme la danza francesa fue creciendo en excelencia, fue creciendo también en popularidad y pronto fue copiada en los salones de baile de toda Europa y el Nuevo Mundo. Su popularidad tuvo un efecto especial en Alemania ya que esta se encontraba recuperándose de un severo periodo de crisis económica y social ocasionado por la Guerra de los 30 años. En el proceso de reconstrucción Alemania importó parte de la cultura de Francia e Italia con el fin de alcanzar el grado de desarrollo de sus vecinos.

La influencia de la cultura francesa en Alemania sin duda tuvo gran impacto en la obra de Bach, pues el largo periodo de reconstrucción le tomó a Alemania más de un siglo, abarcando toda la vida de Bach. La cultura francesa tuvo una fuerte presencia en las ciudades en las que Bach vivió⁶.

Por ejemplo, seguramente Bach conoció a fondo tanto la lengua francesa como su música, danza y teatro mientras estudió en el Michaelisschule en Lüneburg de 1700 a 1702.

La academia fue un centro de estudio de la cultura francesa. Hablar francés era indispensable en esa época para cualquier alemán de buena familia, incluso era obligatorio entre los estudiantes; [...] se representaban ahí obras de teatro francesas y aún más importante (para Bach) se podía escuchar música francesa. Thomas de la Selle, como pupilo de Lully enseñó los diversos tonos de la música francesa en la Academia y fue él quien, teniendo en cuenta la responsabilidad y entusiasmo de Bach, lo llevó a la ciudad de la Celle, ciudad en donde Thomas de la Selle trabajó como músico de la corte.⁷

Bach visitó la ciudad de la Celle en muchas ocasiones como parte de su formación, debido a que la ciudad se consideraba un importante centro cultural, como un Versailles en miniatura. Probablemente ahí, Bach escuchó la música de Lully ejecutada por la excelente

⁵ *Op. Cit.* Bang Matter, Betty, Introducción.

⁶ *Op. Cit.* Little, Meredith y Natalie Jenne, p 3.

⁷ *Op. Cit.* Little, Meredith y Natalie Jenne, p 4.

orquesta de la corte, y la música para clavecín de compositores como Francois Couperin, Nicholas de Gringy y Charles Dieupart.

Muchos títulos de las danzas de las suites de Bach, minuets, gavottes, passepieds, courantes, sarabandes, giges y loures, evidencian la conexión de su música con la danza de la corte francesa.

Por otro lado, en muchas de las cortes más importantes de Alemania, se contrataban maestros de danza franceses, de preferencia parisinos, con el fin de que los instruyeran en la técnica y en los pasos de danza más elegantes. El maestro de danza debía enseñar la técnica, los pasos, las danzas de moda en París y el comportamiento que debían observar mientras bailaban. En Leipzig por ejemplo, los maestros de danza organizaban semanalmente bailes, con el fin de pulir las coreografías presentadas por sus alumnos, observando que guardaran el estilo y las reglas de decoro de la danza francesa. En fiestas y reuniones tanto de la aristocracia como de la clase media, la danza francesa fue un ingrediente primordial.

La importancia de la danza en la Alemania de esta época se puede ver en el libro de Cristoph Weigel publicado en 1698, en el que se ven 212 grabados que muestran los diferentes puestos en Alemania, y quién los ocupaba en el orden del rango que ostentaban. Weigel dividió estos puestos en tres grandes grupos: el *Regierstand* o el grupo de gobierno en primer lugar, en segundo lugar el *Lehrstand*, que incluía maestros, médicos, abogados y hombres de negocios, y en tercer lugar el *Behustigenden Künstlern*, o grupo de campesinos y trabajadores de clase media. En estos grabados el profesor de danza se encuentra en el segundo grupo junto con médicos, abogados y hombres de negocios⁴.

En el ámbito escénico la danza francesa fue también muy importante, tanto en el teatro como en la ópera y el ballet, en la época de Bach. Por ejemplo en la corte de Celle, después del tratado de paz firmado por el Louis XIV y el Duque George Wilhelm en 1679, se

⁴ *Op. Cit.* Little, Meredith y Natalie Jenne p. 9.



celebraban festivales en el estilo de Versailles, incluyendo óperas y ballets que eran representadas en el teatro de la corte⁹.

Bach mismo conoció personalmente a tres eminentes maestros de danza franceses en Sajonia: Johannes Pash, Pantaleon Hebensreit y Jean-Baptiste Volumier¹⁰.

Johannes Pash (1653–1710) fue educado en la corte de Dresden, comenzando su entrenamiento como maestro de danza francesa siendo aun muy joven. Su trabajo como maestro era comparado al trabajo de su maestro Pierre de Beauchamp, maestro personal de Louis XIV.

Pantaleon Hebenstrait (1667 – 1750) fue un virtuoso instrumentista en la corte de Dresden, tocando el violín y el "pantaleon", instrumento de su invención. Durante su vida como estudiante en Dresden, sostuvo sus estudios enseñando danza francesa. En 1698 llegó a ser maestro de danza en la corte de Weissenfels y para 1708 de la corte de Eisenach. En Dresden trabajó como músico de la corte desde 1714.

Jean-Baptiste Volumier (1670–1728) fue uno de los mejores amigos de Bach. De origen belga, Volumier fue violinista, maestro de danza y finalmente Konsermaister y compositor de música para ballet en la corte de Berlín. Hacia 1709 formó parte de la corte de Dresden desempeñando también la labor de Konsermaister (1709–21), presidiendo la orquesta de la corte, que fue internacionalmente famosa.

A continuación veremos los rasgos que caracterizaron la música para danza en la corte francesa de Louis XIV y como se reflejan en las danzas de la suite BWV 995 de J. S. Bach.

⁹ *Op. Cit.* Litle, Meredith y Natalie Jenne p. 12.

¹⁰ *Op. Cit.* Litle, Meredith y Natalie Jenne p. 14.

Características rítmicas de las danzas en el Barroco francés¹.

Artistas y pensadores de los siglos XVI, XVII y XVIII, retomaron muchas de las ideas de los filósofos de la antigüedad clásica. Estas ideas tuvieron una importancia crucial en Francia durante el reinado de Louis XIV.

Como herencia de los griegos clásicos, los músicos y filósofos renacentistas y barrocos consideraban a la música una de las disciplinas matemáticas y por lo tanto productora de ideas. También pensaban que las proporciones matemáticas eran capaces de despertar sentimientos y pasiones, para ellos la música era al mismo tiempo razón y pasión.

El pensamiento racional en la Francia de Louis XIV, era "signo del más alto comportamiento civilizado"². La filosofía, las ciencias, las artes y los asuntos del estado eran temas que interesaban a todo francés de la época. Este interés por la razón, la lógica y el orden, llevó a Louis XIV y a su padre a fundar las antes citadas academias reales.

En el ámbito de las academias reales, Jean-Pierre de Crouzas en su *Tratado de la belleza* (1715) explicó los atributos puramente racionales de la belleza para su estudio. Estas cualidades a las que llamó las "reales y naturales cualidades de la belleza", eran: uniformidad, variedad, regularidad, orden y proporción, en donde la proporción incluía a las otras cuatro.

La proporción, fue vista desde los antiguos griegos como la más importante forma de organización en el universo. Llamaban a las proporciones de las consonancias, proporciones "simples", porque consideraban que estaban compuestas por números enteros pequeños. Para la octava la proporción es 2:1, para la quinta 3:2 y para la cuarta 4:3. Estas proporciones simples en la música eran consideradas perfectas, y por extensión se podían aplicar a todas las cosas del universo. Pitágoras consideraba que la organización del

¹ Las referencias bibliográficas de este capítulo están tomadas de:
Bang Mather, Betty. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Indiana University Press, 1987.

² *Op. Cit.* Bang Mather, Betty, p. 7.



universo podía ser expresada en proporciones matemáticas. Él creía que las proporciones de las escalas musicales representaban un modelo de las proporciones del universo.

Las proporciones simples penetraron en todos los aspectos de la música y en los movimientos de danza en el siglo XVII. Los compositores barrocos utilizaron proporciones simples para los ritmos y las formas de las danzas. Para el filósofo y matemático francés René Descartes (1589-1650), las proporciones utilizadas en la música de su época estaban basadas en las proporciones 2:1 y 3:1, que en términos de nuestros días se traduce en un compás binario dividido en dos unidades iguales y uno ternario en tres unidades iguales. Además, Descartes, profundiza diciendo que la organización de la melodía en una pieza entera, casi siempre muestra una proporción 2:1, es decir, consisten en 8 (2×4), 16 (2×8), 32 (2×16), ó 64 (2×32) unidades, especialmente en las danzas, que están compuestas en forma binaria con dos secciones de igual tamaño.

Los pensadores del siglo XVII relacionaban a las proporciones matemáticas con las "pasiones del alma". Descartes en su último libro, *Las pasiones del alma*, sostenía que las emociones o pasiones humanas eran excitadas por los "espíritus animales" que circulaban a través de los nervios y las arterias de las personas, en respuesta a un estímulo externo, como un pensamiento o una pieza musical. Descartes describe más de 30 pasiones, que van de la generosidad al disgusto.

Para lograr mover las pasiones de los espectadores, los músicos del Barroco utilizaron como herramienta la retórica, cuyos principios fueron formulados por los antiguos griegos y romanos, y lograron aplicar su mecánica en la música. Entre otros mecanismos retóricos, los oradores utilizan frases que forman periodos, que a su vez conforman las partes que darán al discurso proporción y organización.

Esta forma de organización del discurso se utilizó en la composición de danzas en el periodo Barroco, organizando los sujetos rítmicos dentro de los periodos musicales y en las fórmulas armónicas que se utilizaban al final de cada sección de la pieza.



Veremos a continuación en los pasos de danza de Thoinot Arbeau y en los patrones rítmicos de Marin Mersenne, la influencia de estas ideas.

-Los ritmos en la danza de Thoinot Arbeau.-

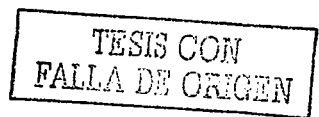
Los ritmos y pasos de danza franceses que Bach conoció en su época, fueron creados por el maestro de danza Pierre de Beauchamp, quien era el maestro de la corte de Louis XIV. Acerca de los pasos de danza creados por Beauchamp, solo se encuentra información en diccionarios que datan de finales del siglo XVII.

La información que se encuentra en estos diccionarios describe los pasos utilizados en las coreografías teatrales. Estos pasos corresponden a la llamada *belle danse* que exigía a los bailarines gran destreza y profesionalismo para lograr ejecutarlos, y su descripción resulta muy complicada. Sin embargo, estos pasos de danza están delineados por los mismos principios rítmicos y estructurales de los pasos descritos por Arbeau en su tratado.

En su tratado de danza *Orchésographie* escrito en 1589, Arbeau dejó un legado que nos permite conocer de cerca los ritmos en las coreografías de las danzas de su época. Las coreografías descritas por Arbeau, están estrechamente ligadas con las danzas que se practicaban tanto en la corte de su época como en festividades del pueblo, es por esto que los ritmos en las danzas de Arbeau conservan su original sabor rústico.

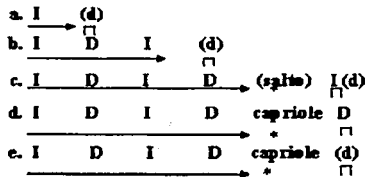
Existen dos tipos de pasos en las coreografías de Arbeau, el "paso grave" y el "paso ligero".

En el "paso grave" el peso del bailarín recae sobre el pie en movimiento para trasladarse de un lugar a otro. Existen dos formas de nombrarlo: el *pas du gauche* (paso grave con el pie izquierdo) en el que el bailarín comienza la coreografía con el pie izquierdo (en los ejemplos aparecerá con la letra I) y el *pas du droit* (paso grave con el pie derecho) en el que el bailarín comienza la coreografía con el pie derecho (al que se asignará la letra D).



La rítmica de las unidades de pasos de Arbeau también crea una sensación de tensión y reposo que se puede sentir al final de cada unidad de pasos y en la realización de cada uno de éstos. Por ejemplo, cuando un bailarín realiza un paso grave, al levantar el pie se crea tensión, al apoyar su peso en el pie hay reposo. También en las unidades de pasos en las que se utiliza una secuencia de pasos graves y ligeros esta presente la sensación de tensión y reposo, la secuencia de pasos graves con la que se inicia el movimiento crea tensión, los pasos ligeros con los que se concluye el movimiento crean reposo. Además, los ornamentos al final de las unidades de pasos generan aún más tensión justo antes del reposo final enfatizando así la cadencia. En el siguiente esquema se puede ver cómo funciona esta relación entre tensión y reposo.

Tensión y reposo generado en cinco unidades coreográficas de Arbeau: a. simple; b. doble; c. paso de Galtier; d. paso de Bronze; e. dos simples y un doble. El asterisco marca el punto climático antes del reposo final.



En la música ocurre un efecto similar de tensión y reposo. En la pavane de Arbeau, en la primera reprise, el clímax de la melodía se alcanza al comienzo de la tercera unidad de pasos (quinto compás) en el punto más alto de la melodía, en la segunda reprise se alcanza también al comienzo de la tercera unidad de pasos pero en el punto más bajo de la melodía.

Los pasos, las unidades de pasos y los ornamentos descritos en éste capítulo conforman la base de la rítmica en las danzas compuestas en la época de Louis XIV. Las coreografías particulares de cada danza las veremos aplicadas al análisis de la Suite BWV 995 de Bach.



-Los movimientos rítmicos en la música de danza de Marin Mersenne.-

Marin Mersenne (1636) en su tratado *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, examinó los ritmos en la poesía de la Grecia antigua y observó que estos constituían la base de la rítmica en la música y en la danza de su época. Mersenne llamó a éstos ritmos "movimientos rítmicos", especificando que ciertos ritmos corresponden a cada una de las danzas ("movimiento de courante", "movimiento de sarabande" y así sucesivamente con cada danza).

Mersenne describe sus movimientos rítmicos asignándoles valores "cortos" y "largos". Cada valor "corto" es un valor primario. En su tabla de movimientos rítmicos (siguiente ejemplo) los valores "cortos", a los que asigna la letra "C", corresponden a una negra $\frac{1}{4}$, y los valores "largos", a los que asigna la letra "L", corresponden a una blanca $\frac{1}{2}$, de modo que un valor largo es dos veces mayor a un valor corto.

Movimientos rítmicos de Mersenne. Los asteriscos indican los ritmos más usados en la música para danza en Francia en la época de Louis XIV.

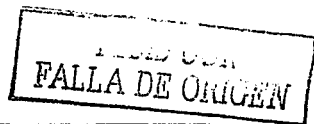
Ritmo simple

Pírrico (SS)
Yámbico (SL)
Trocaico (LS)
Tribrach (SSS)
Dáctilo (SS)
Anapesto (SSL)
Scolien (LSS)
Bacchius (SLL)
Moloso (LLL)

Ritmo compuesto

Procelamatic (SSSS)
1er paeon (LSSS)
4° paeon (SSSL)
*coriambo (LSSL)
*antispast (SLLS)
*doble trocaico (LSLS)
Epítrito (SLLL)
*hegemeole (SSSLS)
*choreobacchius (LSSLS)

En la tabla de movimientos rítmicos de Mersenne, los ritmos simples que corresponden a un ritmo binario son CC, LL, CCL, o LCC y los grupos con ritmo ternario son LC, CL, o



CCC. En el caso de los ritmos compuestos, el ritmo coreobacchius (LCCLL) corresponde solo a un ritmo binario (4/4, C ó 2/4); mientras que los ritmos doble trocaico (LCLC), antispast (CLLC), coriambo (LCCL) y hegemeolico (CCCLC), corresponden a un ritmo ternario (3/4, 3, 6/4 etc.).

Mersenne creía que el propósito más importante de los ritmos era despertar las pasiones de la audiencia. En este sentido, Isaac Vossius en su tratado *De poematum cantu et vitribus rhythmis* (1673), relacionó los movimientos rítmicos de Mersenne con las pasiones que cada ritmo es capaz de despertar en el oyente:

Ritmos	Pasiones
Pírrico (SS) y tribrach (SSS)	Ligero y voluble, como en las danzas de sátiros.
Spondeo (LL) y moloso (LLL)	Lento y grave.
Trocaico (LS)	Suave y tierno.
Yámbico (SL) y anapesto (SSL)	Fiero, vehemente, violento y aguerrido.
Dáctilo (LSS)	Jovial y gozoso.
Antispast (SLLS)	Duro y tosco.
Anapesto (SSL) y 4° paeon (SSSL)	Furioso y colérico.

Mersenne puntualiza que el dáctilo (LCC) tiene dos formas musicales, ya que puede ocurrir tanto en ritmo binario como ternario. Cuando es LCC funciona en ritmo binario, pero si alargamos la L y acortamos la primera C (como se muestra en el apartado "b" del siguiente ejemplo), el dáctilo funciona en ritmo ternario, en donde, si articulamos las tres notas en un solo pulso, sonarán muy parecido al dáctilo articulado en ritmo binario.

Dáctilos. a) ritmo binario; b) ritmo ternario.



Los movimientos rítmicos estaban tan grabados en la memoria y en los reflejos de músicos, bailarines y público en el siglo XVII, que un movimiento podía ser alterado sin que la danza perdiera su identidad original. Una forma de variar el movimiento rítmico era dividiendo la L en dos C. Por ejemplo, Mersenne a veces da el patrón LCCCCL como choreobacchius, que normalmente es LCCLL. La L puede ser escrita como una nota con puntillo (como se ve en el siguiente ejemplo), también la C puede dividirse.

a) *Canarie du dixiesme mode transposé*; b) *La gavote de l'onzième mode*; c) *Allemande du second mode*; Mersenne, 1636.

a.



b.



c.



Durante el siglo XVII, muchos de los movimientos rítmicos en las piezas de danza aparecían delineados en la melodía, contrastando con los ritmos en el bajo. Sin embargo, durante la segunda mitad del XVII y la primera mitad del XVIII, la elaboración intrincada de las piezas de concierto y el ritmo natural del idioma en la letra de las danzas escritas para el teatro, muchas veces enmascararon el movimiento rítmico en la melodía. Cuando esto

ocurría, el movimiento rítmico del acompañamiento preservaba el espíritu de la danza, como se puede ver en los siguientes ejemplos, en los que la línea del bajo conserva el movimiento y la pasión característicos de cada danza.

Acompañamientos que establecen el movimiento característico. a) allemande "La loureuse", Chanbonnières. b) "Gavotte Mr. Hardel", Louis Couperin. c) menuet "Le Carousel", Lully.

a.

Coreobacchius en la línea del bajo

b.

Coreobacchius en la línea del bajo

c.

Hegemeoles en el esqueleto del bajo

Para concluir cabe destacar el sentido que compositores, coreógrafos y ejecutantes en la época de Louis XIV dieron a la palabra "movimiento", para referirse a los diferentes aspectos de los ritmos de danza. Compositores como Francois Couperin y Jean Rousseau, relacionaron el "movimiento" con el alma y espíritu de la música. Hoy en día se puede confundir la noción del compás musical con el movimiento en la música, sin embargo, como pudimos constatar con los movimientos rítmicos de Mersenne, el movimiento era el elemento capaz de hacer coincidir todos los aspectos de la organización musical, permitiendo así diferenciar una courante de una sarabande y una frase de otra.

Comparando los distintos aspectos que se han descrito del movimiento en la música se analizará a continuación la Suite BWV 995 de J. S. Bach.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Análisis rítmico de las danzas de la Suite BWV 995 de J. S. Bach, con base en las características rítmicas de las danzas francesas¹.

Para analizar las danzas de la Suite de Bach tomaremos en cuenta los ritmos de Mersenne y los pasos de danza de Arbeau descritos anteriormente. Dado que el Preludio no es una danza no entrará en el análisis, sin embargo, se explicará su función en la Suite al final del trabajo.

En el análisis se utilizarán los mismos signos que se utilizaron en los ejemplos de los capítulos anteriores, y se dará información general acerca de cada danza.

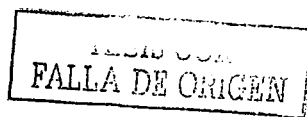
Dado que los ritmos aparecen al inicio de las piezas, solo se transcribirán los primeros compases de cada una.

Allemande

Se cree que esta danza fue creada en Alemania, de hecho la palabra *allemande* significa "alemán". La *allemande* dejó de bailarse en el siglo XVII y se convirtió en una pieza de concierto. En tiempos de Louis XIV era una de las piezas de rigor en las suites instrumentales.

Del siglo XVI al XVIII, se compusieron en Francia dos tipos de *allemande*: en el siglo XVI eran danzas procesionales y piezas de concierto muy similares entre sí, cuyos ritmos son muy parecidos a los ritmos regulares del *bourrée* y la *gavotte*; las *allemandes* en tiempos de Louis XIV eran solo piezas de concierto, mucho más elaboradas en su rítmica y en su textura.

¹ La información acerca de las danzas está tomada de:
Bang Mather, Betty. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Indiana University Press, 1987.



Arbeau describió a la allemande de sus días como una danza simple y tranquila. Algunos autores los siglos XVII y XVIII describen a las allemandes como piezas "serias", "graves" y "solemnes".

De acuerdo con Arbeau, la allemande era una danza procesional en la que las parejas de bailarines caminaban una detrás de la otra, tomados de las manos. Cuando los músicos tocaban la parte A, los bailarines caminaban en procesión de un extremo al otro del salón, después los músicos hacían una pausa y las parejas se detenían y conversaban ligeramente. En la repetición de la parte A, los bailarines regresaban en procesión al punto de partida. Para completar la danza los músicos tocaban la parte B, desafortunadamente Arbeau no proporciona una descripción del final de la danza.

En el siguiente ejemplo podemos ver los pasos de la allemande, de acuerdo con Arbeau:

Arbeau, allemande. 1589.

The image shows two lines of musical notation in treble clef, 3/4 time. The first line contains four measures of music. Below the notes, the step patterns are indicated as follows:

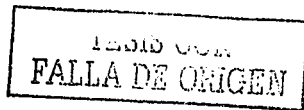
- Measure 1: D I (d)*, labeled "doble".
- Measure 2: D I D (i)*, labeled "doble".
- Measure 3: D I (d)*, labeled "doble".
- Measure 4: D I D (i)*, labeled "doble".

 The second line also contains four measures of music. Below the notes, the step patterns are indicated as follows:

- Measure 1: (d)*, labeled "simple".
- Measure 2: D (i)*, labeled "simple".
- Measure 3: D I (d)*, labeled "doble".
- Measure 4: D I D (i)*, labeled "doble".

Las unidades de pasos finalizan con una "patada simulada" (marcada con asteriscos), que ornamenta el baile. Esta patada simulada impulsa el inicio de la siguiente frase.

Aunque la allemande de la suite de Bach es más estilizada que la del ejemplo de Arbeau, los pasos de la coreografía coinciden con la elaboración rítmica de la pieza:



Allemande J. S. Bach

Unidad de pasos doble

Unidad de pasos doble

El último paso grave en la unidad de pasos, crea una sensación de reposo que coincide con las cadencias armónicas de la pieza.

De acuerdo con Mersenne, el movimiento rítmico característico de la allemande es el coreobacchius (LCCLL, o LCCCL). En la allemande de Bach se delinea este ritmo en la línea del bajo.

Allemande J. S. Bach

coreobacchius dividido

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Courante

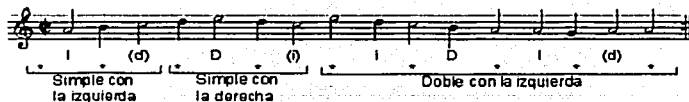
La palabra *courante* significa "correr" o "fluir". Existen dos versiones de ésta danza, la *courante* francesa y la *corrente* italiana. En el siglo XVI las dos versiones de la danza eran muy parecidas entre sí. Sin embargo, para el siglo XVIII los ritmos en la *corrente* italiana se volvieron más fluidos que los de la *courante* francesa. Como ocurre en la suite de Bach, la *courante* es la pieza que sigue a la *allemande* en la mayoría de las suites instrumentales de principios del siglo XVIII.

Las *courantes*, como su nombre indica, se tocaban con un tempo rápido. Sin embargo, para el siglo XVIII las *courantes* francesas cambiaron a un tempo moderado. En el Barroco temprano, estas danzas tenían una textura homofónica y sus ritmos eran muy similares, contrastando con aquellas escritas en los siglos XVII y XVIII que tienen una rítmica muy diversa y una textura semipolifónica.

De acuerdo con Arbeau, la *courante* era "una especie de juego o mimo" que era bailada por tres hombres y tres mujeres jóvenes. Cada varón conducía a su pareja hacia el otro extremo del salón en donde la dejaba por un momento. Después, "bailando jocosamente y haciendo muecas y gestos" iban por su pareja, la cual daba la espalda al varón y fingía desesperación mientras aguardaba su llegada.

En el ejemplo de Arbeau, los pasos de la *courante* se organizan en dos unidades simples y una doble, en las que un pequeño salto precedía a cada paso:

Arbeau, courante. 1589. Los asteriscos representan el salto antes de cada paso.



Dado que el ejemplo de Arbeau está en ritmo doble y la courante de la suite de Bach está en ritmo triple es imposible compararlas, sin embargo, la coreografía nos da una idea del carácter y la organización rítmica de la danza.

De acuerdo con Mersenne, el yámbico (CL) es el ritmo característico de la courante. En la courante de Bach es este ritmo el que mejor se define y coincide con los reposos armónicos de la pieza:

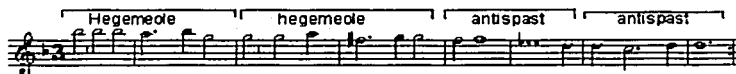


Sarabande

La sarabande es una de las llamadas "danzas españolas", junto con la chaconne, la folie y la passacaille. A lo largo del periodo Barroco la sarabande sufrió una serie de cambios. Sus patrones rítmicos se alteraron para coincidir con las nuevas formas de medir el compás musical y el fraseo se alteró para hacer coincidir el ritmo de la letra en las danzas escritas para el teatro. Además su tempo se moderó y su forma cambió.

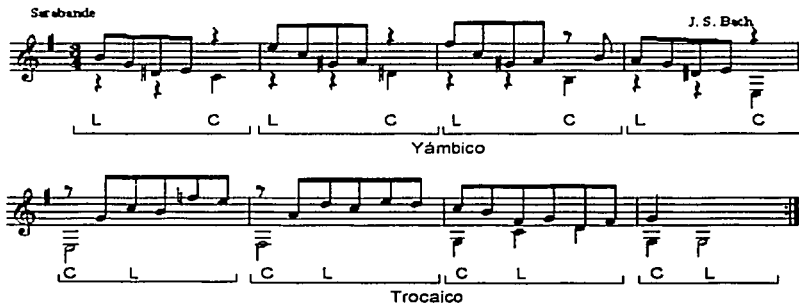
Las sarabandes de principios del siglo XVII se tocaban de forma alegre y viva, y se les consideró piezas "obscenas" y "lascivas", sin embargo, para el siglo XVIII la sarabande tenía un carácter serio y solemne, y se tocaban en tempo lento.

De las coreografías de las llamadas “danzas Españolas” no se encuentra ninguna descripción en el tratado de Arbeau ni en las fuentes de la época de Louis XIV. De acuerdo con Mersenne, el movimiento característico de la sarabande es el hegemeole (CCCLC). En el ejemplo de Mersenne, la melodía de cada reprise comienza con este movimiento y continúa con dos antispast (CLLC):



De acuerdo con Mersenne las sarabandes también pueden tener el ritmo yámbico (CL), ya que las castañuelas y tamborines con los que se acompañaba a las sarabandes, tocaban este ritmo en contraste con los hegemeoles y los antispast propios de la melodía.

En la sarabande de la suite de Bach, la rítmica cambia de iambs (SL) a trocches (LS):



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Gavottes

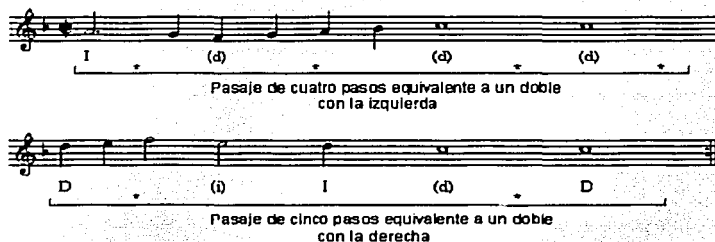
La gavotte es una danza francesa que data del siglo XVI. Comúnmente tiene una textura homofónica y se presenta en forma binaria o en forma de rondeau. En el siglo XVIII se comparó a la gavotte con el rigaudon y con el bourré.

Desde el siglo XVI hasta principios del siglo XVIII se compusieron en Francia tres tipos de gavottes: en el siglo XVI eran danzas compuestas para bailarse, a finales del siglo XVII eran canciones con una gran ornamentación en la melodía, y las gavottes que eran cantadas y bailadas en el teatro en la época de Louis XIV.

Las gavottes instrumentales del siglo XVIII imitaban al segundo y tercer tipos, es por esto que existen dos descripciones distintas en cuanto al afecto de la gavotte. Algunos autores se refieren a la gavotte como una danza alegre y festiva, otros las describen como danzas que se movían más lento que una marcha. Probablemente las piezas lentas y serias imitan a las canciones del siglo XVII, y las alegres y festivas son aquellas que imitan a las piezas del teatro.

Arbeau describe a la gavotte como una danza que se bailaba en una ronda. En la parte media de la danza cada pareja bailaba en el centro de la ronda. Al final del baile, la pareja que lideraba la danza besaba a los bailarines, el hombre a las mujeres y la mujer a los hombres.

La coreografía descrita por Arbeau para la gavotte contiene dos unidades de pasos que son una división de la unidad doble:



En la primera unidad de pasos cada paso es seguido de un pequeño salto. El primer paso es el único que desplaza al bailarín de un lugar a otro, el segundo paso es un "paso ligero" en el que el bailarín une ambos pies, el tercer paso consiste en apoyar el pie derecho para tomar impulso y dar el cuarto paso, que consiste en una "patada simulada". En la segunda unidad de pasos, el primer paso desplaza al bailarín sobre el pie derecho, en el segundo paso el tobillo izquierdo del bailarín toca el piso por un momento y con el mismo pie da el tercer paso que es un paso grave que desplaza al bailarín, el cuarto es una patada simulada con la que toma impulso para realizar el quinto paso que es una *capriole*, que consiste en mover los pies adelante y atrás en el aire y que es parte de la ornamentación de la danza.

Los cuatro pasos de la primera unidad de pasos de la gavotte de Arbeau, se mueven con el ritmo de doble spondee (LLLL), y los cinco pasos de la segunda unidad de pasos se mueve con el ritmo coreobacchius (LCCLL).

De acuerdo con Mersenne, el movimiento característico de la gavotte es el coreobacchius, que puede ser LCCLL o LCCCCL.

En las gavottes de la suite de Bach se puede ver delineado el coreobacchius en los primeros compases:

Gavotte I J. S. Bach

L S S L L S S L L

coreobacchius coreobacchius

Gavotte II (en Rondeau)

L C C L L

coreobacchius

C C L L

coreobacchius

El juego de tensión y reposo que se da en el coreobacchius coincide con la armonía de las gavottes de la suite de Bach. Como vemos en el ejemplo, las L del coreobacchius coinciden con los reposos armónicos de la pieza y las S coinciden con los puntos de mayor tensión armónica, dando impulso a las frases de la pieza.

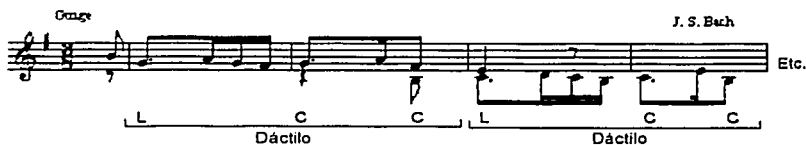
Guigue

La guigue o jig, se remonta al siglo XV en las islas Británicas. La palabra inglesa probablemente proviene del francés antiguo *giquer*, que significa "travesura", "cabriola" o "brinco".

Las piezas con el título "guigue" aparecieron en Francia a principios del siglo XVII, escritas principalmente para laúd o clavecín en *style brisé*, estilo propio de estos instrumentos. A mediados del siglo XVII la guigue comenzó a popularizarse en Alemania en donde, para el siglo XVIII, se caracterizó por su ritmo en figuras punteadas y en compás ternario.

Las guigues se describen comúnmente como danzas alegres. Para Johann Mattheson la guigue "no es para bailarse.... sino para tocarse con gran rapidez y volatilidad".

Arbeau no describe ninguna coreografía de esta danza, sin embargo, Mersenne puntualiza que su movimiento característico es el dactyl (LSS). En la guigue de la suite de Bach el dactyl es el ritmo que predomina:



Preludio²

En las primeras colecciones de danzas que datan del siglo XVI, las danzas estaban organizadas de acuerdo con su tipo, que podía ser “para saltar” o “para caminar”. Sin embargo, no había en éstas ninguna conexión, ni de tonalidad ni de forma.

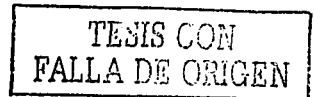
En la búsqueda de un movimiento que diera cohesión al género de la suite, algunos compositores intentaron introducir un movimiento de carácter libre que sirviera de introducción, el Inglés Matthew Locke por ejemplo, usó la *Fantasia* al inicio de sus suites para cuatro violas. Sin embargo fue en Francia en donde la suite encontró su forma definitiva, en las óperas de Jean Baptiste Lully, el compositor preferido de Louis XIV.

Arregladas en forma de suite, las óperas de Lully se convirtieron en el modelo de la suite francesa. Lully introdujo en sus óperas una “Overtura”, resolviendo así el problema principal de este género.

En sus overturas unió una sección lenta, caracterizada por figuras punteadas, con una sección en forma de fuga. Este movimiento contrastante al inicio de la ópera, dio a la suite su forma definitiva, la cual se mantuvo por décadas.

Bach mismo nunca llamó a sus suites con este nombre sino que las llamaba “overtures”, refiriéndose a la composición entera. El preludio en la suite BWV 995 de Bach, tiene la forma de una overtura de Lully, con una primera parte lenta con figuras punteadas, y una parte en forma de fuga.

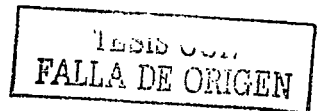
² Harnouncourt, Nicolaus. *Baroque music today: Music as speech*. Tr. Mary O'Neill. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1989.



Conclusión.

Los distintos aspectos de los ritmos de las danzas Barrocas, nos permiten expresar lo que compositores e intérpretes llamaban el "espíritu y alma" de la música. Las combinaciones de los ritmos característicos nos permiten también diferenciar una Courante de una Sarabande y una frase de otra.

Siguiendo las instrucciones de este trabajo se puede recuperar la libertad en la forma de medir el compás musical, que caracterizaba a las danzas en la época Barroca.



Introducción, tema y variaciones sobre el Aria: Malbrough Op. 28

Fernando Sor y su música¹.

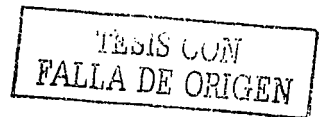
El guitarrista y compositor catalán Fernando Sor (1778-1839) fue uno de los más notables promotores de la guitarra como instrumento de concierto, además de ser un gran intérprete y un prolífico compositor. Fernando Sor es recordado fundamentalmente por su música para guitarra sola, sin embargo, compuso sinfonías, cuartetos de cuerda, una ópera, ballets y otras obras. Los viajes que realizó a lo largo de su vida, algunos por circunstancias políticas otros por cuestiones personales, influenciaron en los estilos y géneros musicales que el compositor abordó.

Fernando Sor nació en Barcelona en el seno de una familia adinerada. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento pero se sabe que fue bautizado el 14 de febrero de 1778. Los primeros treinta y cinco años de su vida los pasó en España, en donde recibió su educación musical y estableció su carrera como guitarrista y compositor.

En 1789 comenzó sus estudios musicales en el monasterio de Montserrat, un antiguo e importante centro musical, recibiendo instrucción dentro del ámbito musical religioso. Sin embargo, su familia no aceptaba que hiciera de la música una carrera profesional sino que esperaba, dada su posición social, que hiciera una carrera militar o dentro del ámbito administrativo, así que su madre le consiguió por medio de algunos amigos de la familia, una comisión en la armada.

A los 17 años Sor obtuvo un puesto como subteniente en la academia militar de Barcelona. No obstante su estancia en la academia militar, Sor continuó con la práctica musical.

¹ Jeffery, Brian. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Tecla Editions. Londres. 1977.



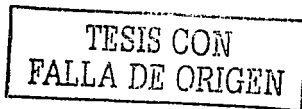
Durante estos años, España estuvo amenazada por la situación política que se vivía en Francia a raíz de la revolución francesa, ya que los ideales de la revolución eran bien vistos por algunos españoles. La situación se agravó cuando en 1808 las tropas de Napoleón invadieron España. La guerra y sus horrores se mantuvieron hasta 1813.

En un principio Sor se mantuvo en contra de la invasión francesa, sin embargo, pronto se unió a los *afrancesados* quienes veían la invasión como una oportunidad de restaurar España y librarla de su gobierno corrupto. En 1813 las tropas francesas fueron expulsadas de España, para entonces los lazos que Sor había establecido con los franceses eran tan fuertes, que se vio obligado a abandonarla también, manteniéndose exiliado por el resto de su vida.

De la producción musical de Sor en este periodo sobreviven una ópera, una cantata, un motete, canciones patrióticas españolas, piezas para guitarra sola y un gran número de *Seguidillas españolas* para voz y guitarra y para voz y piano. Se sabe también que compuso dos sinfonías y algunos cuartetos de cuerda, pero estas obras están desaparecidas.

La música que Sor compuso durante estos años en España, se vio influenciada por tres estilos. Primero por la música tradicional española, de la que tomó el género de las *seguidillas boleras*. En segundo lugar por la música en estilo italiano que Sor conoció en su infancia con la ópera *Don Giovanni* de Mozart, además de ser el estilo que dominaba la escena musical a principios del siglo XIX. Y por último, la música francesa que Sor conoció en Montserrat, pues muchos de los maestros que impartían clases ahí eran exiliados franceses. La influencia de estos estilos está presente en toda la obra de Sor, sobre todo el de la música italiana, que se puede ver en el tratamiento de la polifonía y la armonía en su obra para guitarra, la cual refleja el estilo del *bel canto* italiano.

En 1813 Sor llegó a Francia y se instaló en París, en donde, gracias a la publicación de algunas de sus obras, Sor ya era bien conocido, además de contar con buenos amigos ahí.



Sor permaneció en Francia hasta 1815, periodo en el cual se mantuvo componiendo y apareciendo en elegantes conciertos de guitarra. Sin embargo, los desajustes sociales provocados por las guerras napoleónicas habían dañado fuertemente a la sociedad, de tal forma que la vida cultural era escasa. Buscando una forma de escape ante esta situación muchos de los artistas encontraron en Londres una oportunidad.

En Londres los conciertos estaban floreciendo, se había fundado en 1813 la Sociedad Filarmónica y la vida musical iba en aumento. Este auge atrajo a Sor, de modo que a finales de 1815 viajó a Londres en donde permaneció por los siguientes siete años.

En Londres logró obtener un enorme éxito como guitarrista, causando una gran impresión en el público, pues en esos días se consideraba a la guitarra un instrumento propio de la música popular y no un instrumento de música de concierto. Sor estuvo activo dando conciertos de 1816 a 1819, apareciendo en las salas más importantes de la ciudad.

La docencia también mantuvo a Sor muy activo en Londres. Como maestro de guitarra era muy solicitado. Las ideas pedagógicas que puso en práctica en Londres lo llevaron a componer su primera serie de estudios (Op. 6), los cuales dedicó a sus alumnos. Estas ideas que continuó en su segunda estancia en París, cristalizaron en su *Método para Guitarra* publicado en 1830.

Incursionó también en el género del Ballet, pues era la principal forma de entretenimiento de la sociedad londinense. Alrededor de 1820 Sor comenzó a componer mucha música para ballet, con la que alcanzó un reconocimiento internacional. De esta producción destaca el ballet *Cendrillon*, el cual fue estrenado con gran éxito en el Teatro del Rey en marzo de 1822. La música para ballet de Sor le valió obtener un éxito tal, que le permitió codearse con lo más selecto de la sociedad europea y ser aceptado en importantes círculos de músicos.

En esa etapa de su vida se involucró afectivamente con la bailarina Félicité Hullin, quien recibió en 1822 una invitación del Ballet de Moscú para participar como *prima ballerina*, la bailarina aceptó el ofrecimiento y Sor decidió irse con ella. Tras haber obtenido una excelente reputación como compositor y como guitarrista, y haber publicado una gran cantidad de obras tanto para guitarra como para voz, piano y ballet, Sor abandonó Londres.

En noviembre de 1823 llegaron a Moscú, en donde Sor permaneció por tres años. En Moscú obtuvo un gran éxito con sus ballets, principalmente con *Cendrillon* que fue seleccionado para la gran inauguración del Teatro Bolshoi Petrovski en enero de 1825.

Se sabe que Sor continuó dando conciertos de guitarra en Moscú, pero sobre todo publicó en esta época una gran cantidad de obras para guitarra. De estas obras destacan sus estudios Op. 29, y sus sonatas Op. 22 y Op. 25.

Las obras que van del Op. 26 a la Op. 28, son una serie de variaciones que están basadas en canciones populares francesas, la fecha exacta de estas composiciones no se conoce, pero se sabe que fueron publicadas poco después de su llegada a París proveniente de Rusia en 1826-7. Dentro de este grupo se encuentra la obra que hoy nos ocupa, *Introducción tema y variaciones sobre el Aria: Malbrough Op. 28*.

A fines de 1826 ó principios de 1827, Sor dejó Rusia y se trasladó a París, en donde se mantuvo activo principalmente como profesor de guitarra y dando conciertos. Permaneció en París hasta su muerte en 1839.

Introducción, tema y variaciones sobre el Aria: Marlborough Op. 28

Esta obra está basada en la canción popular francesa *Marlborough s'en va-t' en guerre*, también conocida en los países de habla hispana como *Mambrú se fue a la guerra*. La letra original de la canción celebra a un héroe de guerra inglés llamado Marlborough, la melodía de la canción se volvió muy popular, convirtiéndose en una afamada marcha entre las tropas francesas.

La estructura formal de la obra es la de un tema con variaciones. Los movimientos están basados en la armonía del tema, sin embargo, veremos que también el esquema armónico sufre algunas alteraciones, sobre todo en las variaciones II y III.

La melodía original desaparece en las variaciones I, III y IV, y se retoma en el primer motivo de la variación II, pero en modo menor. La última variación retoma intacta la melodía del tema.

La introducción al tema es una sección escrita en la región de la dominante, produciendo inestabilidad y tensión armónica que se resolverá al exponer el tema. Esta introducción expone también el primer motivo melódico del tema.

El tema está escrito en forma binaria, con el siguiente esquema armónico:

I | IV_{6/4} | V | I | I | IV_{6/4} | V₇ | I || I IV_{6/4} | I | I IV_{6/4} | I | I | vii⁹/V | V | I | V₇/IV | IV_{6/4} | V₇ | I ||.

La melodía se mueve sobre una nota pedal (Re) que sólo se interrumpe en las cadencias finales de cada parte, este pedal impide que las cadencias intermedias suenen conclusivas. En los compases 11 y 15 del tema, encontramos notas de paso cromáticas en las voces intermedias, que dan mayor colorido a la armonía. Estas notas cromáticas en las voces intermedias se convertirán en un motivo recurrente en las variaciones.

Allegretto

Var. I

La variación I conserva casi intacta la armonía del tema, ya que sólo omite los acordes de subdominante en la primera parte. Sobre esta armonía Sor inventa una nueva melodía cuya característica principal es la ornamentación.

Las cadencias al final de cada frase, son más conclusivas que en el tema y se caracterizan por el uso de notas de paso cromáticas. Estas notas de paso cromáticas (compases 4 y 7) se convertirán en un motivo recurrente en las siguientes variaciones. Las últimas dos frases de esta variación, son casi idénticas a las frases iniciales.

Var. I



Var. II

Esta variación contrasta en carácter con el tema y con la variación I, puesto que cambia a modo menor y modifica el tempo. Se conserva la forma de las frases y el primer motivo melódico del tema, pero cambia el ritmo armónico. Las cadencias al final de las frases permanecen constantes, sin embargo, la introducción de apoyaturas en la melodía retarda estas cadencias, modificando así el ritmo armónico y generando mayor tensión.

La tensión armónica aumenta al inicio de la segunda parte de esta variación, la cual, a diferencia del tema y de la variación I, comienza en la región de la dominante. Esta segunda frase es el punto climático por la tensión armónica que genera, y que se resuelve con la reexposición de la primera frase de la variación. Igual que en la variación I, se retoman al final elementos de las frases iniciales.

Var. II Andantino mineur



Var. III

Esta variación regresa al "tempo primo", y tiene un esquema armónico muy parecido al de la variación I. En la segunda frase encontramos una cadencia rota que

resuelve al sexto grado y después al acorde de tónica en segunda inversión, esta cadencia rompe el ritmo armónico al que nos habíamos acostumbrado en las variaciones anteriores.

El acorde de Re mayor en octavas que abre esta variación, le da un carácter pianístico. El recurso de las octavas es propio del piano y no muy idiomático en la guitarra, pues el diseño del instrumento dificulta su ejecución. En los compases 3 y 4 encontramos notas de paso y bordados cromáticos, que conforman un motivo muy similar al motivo final de las frases de la variación I. También en esta variación se retoman al final las frases del inicio, con pequeñas modificaciones.



Var. IV

Esta variación es muy similar a la variación I. La estructura armónica sólo se diferencia de la variación I, por el uso de dominantes dobles en las cadencias al final de las primeras frases. El motivo que abre esta variación es muy parecido al motivo de la variación I, la diferencia es que en la variación I utiliza un salto de cuarta que desciende en una escala en dieciseisavos, y aquí el salto es de sexta y desciende en una escala en octavos. En la segunda parte utiliza también notas de paso y bordados cromáticos, similares a los utilizados al final de las frases en la variación I. Igual que en las variaciones anteriores, recicla material de las frases iniciales al final.



Var. V

Esta última variación retoma en la primera parte, el mismo esquema armónico de la variación I, pero utiliza la melodía original del tema. Encontramos mayor densidad de notas porque los acordes están en forma de arpeggio, la melodía se encuentra en el bajo y no en la voz superior. La segunda parte de esta variación retoma intacto el esquema armónico de la segunda parte del tema.

La coda al final de esta variación retoma el motivo inicial de la introducción pero en armónicos artificiales, este motivo es seguido de una serie de inflexiones armónicas a la dominante que retardan la cadencia final.

Var. V

Etc.

Encontramos que la pieza se desarrolla en espejo: comienza con una introducción seguida del tema, la variación I conserva el esquema armónico del tema y contiene elementos que se repetirán en las siguientes variaciones; las variaciones II y III son las que

más se desvían del esquema armónico del tema; la variación IV retoma el esquema armónico y los motivos principales de la variación I; la última variación retoma el esquema armónico y la melodía del tema; la coda retoma elementos de la introducción y resuelve la tensión armónica con el acorde de Re mayor al final.

La forma utilizada por Fernando Sor en esta pieza no se diferencia mucho de cientos de piezas en forma de tema y variaciones de la época clásica, sin embargo, es importante resaltar la transparencia en la polifonía y la belleza del color armónico y de los motivos melódicos de la obra.

Tema variado y final

Manuel M. Ponce y su música.

La obra de Manuel M. Ponce (1882-1948) se puede resumir en tres etapas, cada una de las cuales estuvo marcada por los cambios en el lenguaje musical del compositor. La obra de Ponce abarca desde el estilo romántico decimonónico, hasta un estilo moderno acorde con los cambios que la música tuvo a principios del siglo XX.

Aunque la obra de Ponce siempre estuvo enmarcada por el estilo romántico, que fue la base de su formación como compositor, gran parte de su catálogo es resultado de una actitud ecléctica, en donde diversos procesos de síntesis dan como resultado estilos y lenguajes diferentes.

Ponce pasó sus primeros 23 años en México, con un breve periodo en la Ciudad de México pero principalmente en Aguascalientes. Su producción en este periodo se compone principalmente de piezas para piano en estilo romántico: estudios, mazurcas, danzas y música de salón.

El estilo romántico del compositor resulta lógico en virtud del desarrollo que la música mexicana experimentó en la primera década del siglo XX. Sin embargo, la música de Ponce en este periodo es considerada el punto culminante de una fuerte tradición de música de salón, que se venía forjando desde mediados del siglo XIX con compositores como Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy. Por otro lado, un aspecto importante del romanticismo de Ponce es su vinculación con el virtuosismo lisztiano. Sus estudios para piano y las once *Miniaturas* (cada una abocada a un problema concreto de la ejecución pianística) son ejemplos de este aspecto de su obra.

Después de un periodo de dos años de estudio en Europa (1906/8), el compositor regresó a México consolidándose pronto como compositor, pianista y maestro.

A pesar de los vaivenes políticos causados por el inicio de la Revolución, Ponce continuó con sus actividades, ofreciendo una serie de conciertos con sus alumnos del Conservatorio. De estos conciertos destaca aquél ofrecido en 1912, dedicado exclusivamente a la obra de Claude Achille Debussy, que llamó la atención del público y la crítica, pues la música de Debussy representaba una novedosa concepción del discurso musical para un público acostumbrado al romanticismo. Además este concierto rebela a Ponce como un músico atento a la vanguardia musical, empeñado en renovar el gusto de sus alumnos y del público.

El aspecto más importante en la obra de Ponce en estos años (1909/15) es que logró consolidar una estética nacionalista, incorporando en su obra el concepto de "lo mexicano", que se convirtió en una constante en sus composiciones de este periodo. Para Ponce lo mexicano aludía a elementos como el colorido, la expresión, la temática, los sentimientos y los ambientes de su pueblo. Esta búsqueda de lo mexicano se conjugó con el lenguaje romántico que el autor ya había desarrollado.

El resultado lo constituyen una serie de obras en donde dichos elementos -lo romántico y lo mexicano- se funden. Usando la música popular mexicana como fuente de materiales para la elaboración de obras de concierto, Ponce compuso, por ejemplo, a partir de una canción tan conocida como "Las mañanitas", la *Rapsodia mexicana II* (1914), transformando el material de la canción en fugas y modulaciones armónicas.

"Brillantes o sutiles, todas éstas obras permiten considerar a Ponce como el primer músico nacionalista mexicano, no porque haya antecedido a otros en

buscar lo nacional. sino porque esta búsqueda la realizó de manera sistemática, persistente y con una elaboración que supera por mucho a sus antecesores".¹

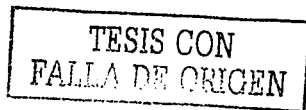
Esta búsqueda de lo mexicano que Ponce adoptó, coincidía con los ideales de la Revolución: recuperar al México olvidado y borrar el desprecio de la sociedad hacia lo vernáculo. Coincidió además con el pensamiento artístico de otros destacados intelectuales de esa época, como José Vasconcelos y Alfonso Reyes, con quienes sostuvo una fuerte amistad. Todo esto le permitió al compositor continuar con su labor artística a pesar de la situación política.

Con la llegada a la presidencia del dictador Victoriano Huerta, muchos intelectuales pensaron que llegaría el fin de la guerra. Entre este grupo se encontraba Ponce, quien además cometió el error de aceptar del gobierno un salario mensual para dedicarse a la composición. Cuando Huerta abandonó el país en 1914 y Carranza entró a la Ciudad de México como jefe del ejército Constitucionalista, Ponce fue acusado de haber adoptado una posición de consentimiento frente al régimen huertista y vio amenazada su propia seguridad, lo que le obligó a abandonar el país en 1915, exiliándose en la Habana.

En Cuba, Ponce pudo retomar su labor docente, editó algunas de sus composiciones, y sobre todo, compuso una serie de obras para piano en las que predominan rasgos de la cadencia rítmica de la música cubana. De esta serie las más representativas son las *Tres rapsodias cubanas*, la *Suite cubana* y la *Elegía de la ausencia*.

En marzo de 1917 tras el rompimiento entre Obregón y Carranza, Ponce recibió la propuesta para regresar al Conservatorio Nacional de México, misma que aceptó en mayo de ese año.

¹ Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998. p. 121.



Sin embargo, el inicio de la llamada Guerra Cristera y la indeterminación política prevaleciente en el país impidieron al compositor encontrar perspectivas claras para su desarrollo musical. Así que decidió marcharse a París el 25 de mayo de 1925.

En París se inscribió en el curso de composición de Paul Dukas en la École Normale de Musique iniciando un periodo de estudio que cambió su estilo como compositor. Confrontado con los diversos medios y propuestas artísticas que se vivían en París, la música de Ponce se renovó dando paso a un lenguaje moderno, que nada tenía en común con sus obras en estilo romántico compuestas antes.

El lenguaje que Ponce adoptó durante esos años, se consolidó en una serie de obras que son la médula de su catálogo. canciones, obras para guitarra, piano, música de cámara y sinfónica. Un claro ejemplo de lo anterior lo constituyen sus canciones, en las que el compositor utiliza ciertos elementos característicos para construir la atmósfera sonora del poema. Por ejemplo en "Petite fête" (*Cinco poemas chinos, 1934*) en la que utiliza escalas pentáfonas, y en "Por el ir del río" (*Tres poemas de Mariano Brull, 1932*) en donde sugiere la imagen poética del agua mediante métodos impresionistas a la manera de Debussy.

Su lenguaje armónico también se transformó sin llegar a ser atonal, gran parte de su producción denota la utilización de líneas construidas en saltos e intervalos inusuales, el uso de motivos y frases irregulares y en momentos la utilización de la politonalidad. Ejemplo de ello son sus 24 Preludios para guitarra (1930) el Trío para violín, viola y violonchelo (1943) y la *Sonatina* para piano (1932).

Ponce regresó a México en 1933 en donde permaneció componiendo y dando clases en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Universitaria de Música. En febrero de 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, siendo la primera ocasión que se le otorgaba a un músico. Dos meses después murió en la Ciudad de México.

Tema Variado y final.

Esta obra (1926) refleja los cambios en el lenguaje del compositor que tuvieron lugar en su periodo en París. La armonía y el plan estructural de la pieza la ubican en un estilo mucho más cercano al impresionismo francés, y muy lejana del lenguaje romántico y nacionalista que Ponce desarrolló en México. Existen dos versiones de esta obra, la original del manuscrito de Ponce y la modificada por Andrés Segovia. En este trabajo se hablará de la versión modificada.

La estructura formal del *Tema variado y final* es la de un tema con variaciones, y se emplea en él la técnica de "variación melódica con armonía fija". Sin embargo, la introducción de la forma sonata en el Final y la serie de particularidades en cuanto al plan armónico y la forma, la hacen una obra muy peculiar.

Tema.

Tres elementos del tema sirven de base para las variaciones. La progresión armónica que tiene el siguiente esquema: i-iv-VII-III-VI-ii-V⁷ || iv⁷-V¹¹-V⁷-i. La línea del bajo que permanece intacta en todas las variaciones excepto en la II. Y los dos motivos melódicos del compás 1: la tercera menor descendente que va de Sol a Mi en la voz aguda, y el patrón oscilatorio de la voz intermedia que va de Mi a Re.

Andante un poco mosso

La variación de estos tres elementos a través del *Tema variado y final*, conforman la estructura de la obra.

Var. I

La armonía básica del tema prácticamente no cambia en esta variación. El carácter es esencialmente rítmico. Como podemos ver en el siguiente ejemplo, presenta el motivo de la tercera menor en la línea melódica, sobre una serie acordes que conservan un mismo patrón rítmico.

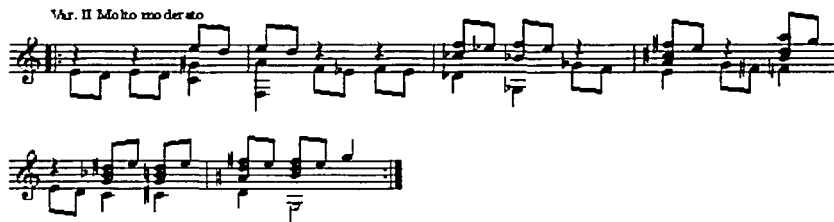
Var. I Allegro appassionato

La segunda parte de la variación conserva intacta la armonía y la línea del bajo del tema. Sin embargo, Ponce introduce una nota de paso descendente en el último tiempo de cada compás, provocando un descenso cromático en la melodía.

Var. II

Esta variación se desvía de la tonalidad del tema cambiando a Do mayor en vez de Mi menor. Es importante notar que la armonía original del tema esta presente en la segunda parte de la variación.

Var. II *Molto moderato*



El motivo oscilatorio característico del tema (de Mi a Re), es utilizado en esta variación como motivo principal. Como se ve en el ejemplo anterior, la variación comienza con el motivo oscilatorio en la voz intermedia, seguido de la respuesta una octava arriba en la voz superior. Este mismo motivo y su respuesta son repetidos medio tono arriba, seguido de una pequeña secuencia en la que el motivo es fragmentado.

En los cuatro compases finales de la variación aparece el mismo motivo fragmentado, en las voces grave y aguda, en contrapunto imitativo. Aunque en la segunda parte regresa a la armonía original del tema, la cadencia final concluye en Do mayor en vez de Mi menor.

Var. III

Esta variación regresa a la tonalidad original (Mi menor) y a la forma del tema y de la variación I. La línea melódica de esta variación esta escrita en su mayoría en terceras paralelas, característica de la música popular mexicana.



El motivo oscilatorio se usa otra vez, comprimiéndolo en una segunda menor y con una rítmica distinta, distinguiéndose por estar ligado al primer tiempo de cada compás, acentuando así la disonancia.

Var. IV

En la variación IV aparece otra vez la tercera menor en la línea melódica como motivo principal. Esta tercera menor aparece en forma ascendente y descendente, en forma de arpeggio.

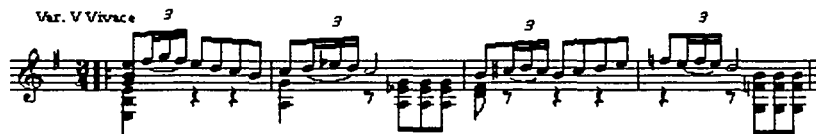


El tempo rápido de esta variación provoca que se usen el doble de compases que en el tema, para conservar la forma de las frases y la estructura de la pieza, de modo que tenemos dieciséis compases en la primera parte y ocho en la segunda. Aunque se conserva la línea del bajo original, la expansión de los compases produce que el bajo se repita a manera de *ostinato*.

La segunda parte de la variación es una reminiscencia de la segunda parte de la variación III, ya que se utilizan también bordados y notas de paso en la melodía.

Var. V

Esta variación regresa a la forma original de ocho compases más cuatro. La tercera menor aparece otra vez como motivo principal, subrayada en la melodía por la figura en tresillo. Esta figura da a la variación, junto con los acordes repetidos, el carácter de una marcha, con cierto aire de la música flamenca. (Esta figura reaparecerá después en el Final, como motivo principal de la coda) Como en todas las variaciones anteriores, excepto en la variación II, la progresión armónica del tema permanece intacta.



Var. VI

Esta última variación está marcada por el cambio de modo de Mi menor a Mi mayor, y por el cambio de compás de 3/4 a 2/4. La estructura de la variación se expande a doce compases en vez de ocho, en la primera parte, y a ocho compases en vez de cuatro, en la segunda.



El carácter de la variación es lento y lírico. Aparece otra vez el motivo de la tercera menor en la melodía—convertida en tercera mayor por el cambio de modo—pero en aumentación rítmica. La línea del bajo permanece intacta, sin embargo, la progresión armónica del tema se altera para coincidir con el cambio de modo.

Final

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El final de la pieza está escrito en forma sonata. La tonalidad es Mi menor, y el carácter es animado y rápido, "vivo scherzando".

En el siguiente esquema se puede ver el desarrollo de la forma sonata en el Final.

Exposición: 60 compases	Tonalidad
Tema A 1-12	Mi menor
Temas transitorios 13-34	La menor, Si mayor, Do # mayor
Tema B 35-44	La # menor
Transición al tema B 45-60	Mi mayor, Sol # menor, La # menor
Desarrollo: 48 compases	
Tema 1 61-84	Mi menor, La menor, Fa mayor, Sol # mayor
Tema 2 85-108	Do mayor, Si mayor, Fa mayor
Recapitulación: 54 compases	
Tema A 109-120	Mi menor
Temas transitorios 121-130	Si mayor
Tema I del desarrollo 131-138	Mi menor
Tema B 139-148	La menor
Tema transitorio derivado de la variación V	Fa mayor, Fa # menor a Si mayor
Coda: 43 compases	
Parte I (Derivado de la variación V) 163-186	Mi menor
Parte II (Derivado de la variación V) 187-205	Mi mayor

Como podremos constatar, el Final es una especie de resumen en el que están presentes los motivos principales del tema y algunas figuras rítmicas que aparecieron en las variaciones.

El primer tema –tema A- es una combinación del motivo de tercera menor y del patrón oscilatorio del tema (ver ejemplo 1). El patrón en 3/8 derivado del motivo oscilatorio caracteriza al tema A.

Ejemplo 1, compases 1-12.

FINALE Vivo scherzando

Los últimos cuatro compases del tema A. están marcados por el uso del patrón en 3/8 en movimiento retrógrado, el cual reaparecerá en el tema B.

Del compás 13 al compás 34, tenemos una sección que funciona como tema transitorio para el tema B. Este tema transitorio consiste en dos periodos de ocho compases que se caracterizan por el uso del motivo de la tercera menor en acordes en *glissando* (ver ejemplo 2). Este tema transitorio resuelve en La # menor, que es la tonalidad del tema B.

Ejemplo 2, compases 19-26.

mayor. Este tema se caracteriza por las disonancias que producen las segundas menores en la melodía (ver ejemplo 5). Finaliza en el compás 108 con una cadencia a Mi menor.

Ejemplo 5, compases 85-91.



La recapitulación comienza en el compás 109, e incluye material de la exposición en múltiples alteraciones. En esta recapitulación se conservan los primeros doce compases del tema A intactos, pero se omite la transición original al tema B. De la transición original solo se usan los primeros acordes en *glissando*, alterando la secuencia original con la introducción de un motivo en ritmo punteado (ver ejemplo 6), con una segunda menor en octavas.

Ejemplo 6, compases 121-125.



Después se regresa al primer tema de la exposición sobre el pedal original en Mi, sin embargo, las armonías de los acordes se transportan una quinta ascendente a La mayor, Si mayor y La menor.

En el compás 139 aparece una porción del tema B (ejemplo 3) pero transpuesto a La mayor, una segunda menor descendente con respecto al tema B original. En el compás 149

comienza otra transición, pero ahora hacia la coda. Esta transición comienza con el motivo en tresillo (ver ejemplo 7) usado originalmente en la Variación V. La transición tiene catorce compases de largo y está en la tonalidad de Mi menor.

Ejemplo 7, compases 149-154.



La coda comienza en el compás 163 con el motivo en tresillo de la Variación V, en Mi menor. Esta coda se puede dividir en dos partes, la primera parte finaliza con un acorde 1 6/4 en Mi mayor en el compás 175.

Este punto marca la transición a la segunda parte de la coda, la cual comienza en el compás 187 (ver ejemplo 8) otra vez con el motivo de la Variación V pero en Mi mayor.

Ejemplo 8, compases 181-188.



Los últimos once compases del final están en Mi mayor (ver ejemplo 9), concluyendo con una escala ascendente que llega a Re #.

Ejemplo 9, compases 199-205.



Conclusión.

La relación de los motivos melódicos y rítmicos a lo largo de la pieza, sirve como factor unificador de toda la obra. La estructura formal del Final retoma los distintos elementos que se desarrollaron en las variaciones, resumiendo y dando cohesión a la pieza.

Nocturnal Op. 70

Benjamin Britten y su música.

Benjamin Britten (1913-1976) es uno de los compositores más reconocidos e importantes del siglo XX. Su vasta producción musical abarca casi todos los géneros: música instrumental, de cámara, conciertos, sinfonías, música incidental y principalmente óperas.

Britten ocupa un lugar importante dentro de la historia de la música Inglesa no solo por la riqueza de su lenguaje musical, sino porque con él revivió la tradición musical británica, que después de Purcell no había encontrado al compositor que los representara.

Comparada con la gran vitalidad que la música alcanzó en las épocas renacentista y barroca en la Gran Bretaña, la música en el siglo XIX se redujo a ámbitos muy pequeños, de carácter meramente funcional: música de salón, música eclesiástica, cantatas de conmemoración, etc. A pesar del poder político y económico de Inglaterra en el siglo XIX, y de su importancia en otras áreas del arte como la literatura, no contaba con un compositor que se alejase de lo géneros tradicionales. Por mucho tiempo la música inglesa dependió de los modelos extranjeros, principalmente alemanes (Shuman, Brahms), y géneros como la ópera y la sinfonía surgieron esporádicamente y sin la fuerza para dar vida a una escuela inglesa que compitiera con sus vecinos europeos.

A fines del siglo XIX el rumbo de la música inglesa cambió con el intento de revivir tradiciones musicales antiguas y revalorar algunas expresiones folklóricas. Melodías populares, cantos rurales antiguos, cantos Celtas, fueron la materia prima de los nuevos compositores. Este redescubrimiento de las tradiciones antiguas permitió que se conformara en la Gran Bretaña la creación de una música nacional.

Sin embargo, el eclecticismo estilístico fue la constante en la música inglesa de finales del siglo XIX y principios del XX. Si bien el retorno a la música del pasado disminuyó la influencia alemana, y propició una apertura a las corrientes del modernismo y el simbolismo francés. Otros compositores ingleses como William Walton (1902-1983) se vieron influenciados por el jazz, que había llegado de París en los años veinte, y por compositores como Stravinsky y Hindemith¹.

Benjamin Britten es considerado el mayor exponente de la nueva generación de compositores ingleses, por la importancia de su trabajo en la reconstrucción de una ópera nacional y en la formación de una nueva canción que dejó atrás los modelos decimonónicos².

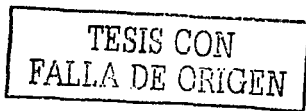
El eclecticismo es también característico de su obra. Se encuentra en su producción cualquier tipo de recurso musical. Desde la armonía barroca hasta el uso de la técnica dodecafónica, pasando por la armonía modal, diatónica etc. Todo ello con el fin de enfatizar la expresión de una obra. No obstante el uso de ciertas técnicas vanguardistas como la dodecafonía, una propiedad característica de su lenguaje es que las disonancias siempre resolverán en consonancias.

La reafirmación de la tonalidad es una constante en la obra de Britten, no tanto por el uso de la armonía, cuya función estructural no es tan importante, sino por la clara definición de una línea temática y por la precisión expresiva de sus líneas melódicas y armónicas.

Esta gran capacidad de utilizar cada posibilidad que el lenguaje musical le ofrece para definir la línea temática en sus obras, lo define como un compositor fundamentalmente teatral.

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "England art music, 20th century". Macmillan, Londres 1980

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "Benjamin Britten". Macmillan, Londres 1980.



Ejemplo de ello es la forma en que el compositor representa en sus óperas, por medio de esquemas musicales, un personaje o una idea particular. Une la música a la trama de sus óperas por medio de melodías, armonías, temas o sonoridades particulares que identifican las pasiones y la psicología de sus personajes. Los ambientes y los conflictos siempre tienen un adecuado respaldo musical. En su primera ópera importante, *Peter Grimes* (1945), se encuentran numerosos ejemplos de esto. Al principio de esta ópera Britten describe el carácter de sus personajes principales asignándole una sonoridad especial a cada uno. La sección de metales, fría y dura, siempre suena junto con las palabras del *Oficial*, contrastando con la sonoridad cálida de las cuerdas que representan a *Peter*. Este contraste aparece en distintas ocasiones a manera de *leitmotiv*, provocando que la audiencia, independientemente de la acción que se desarrolla en el escenario, entienda la diferencia de carácter y la psicología de estos dos personajes³.

Otro aspecto importante en las óperas de Britten, es el profundo interés que mostró por aludir al tema de la de la "inocencia perdida". La utilización de personajes como "el rechazado", "el inocente", "el desadaptado vulnerable", "la corrupción", "la tentación", constituye el factor común que une los temas de sus óperas, los cuales están tomados de fuentes muy diferentes entre si: historias de Henry James, Guy de Maupassant y Thomas Mann, un poema de Crabbe, una historia bíblica y una obra de Shakespeare⁴.

Estos temas se confirman en sus obras maestras: *The rape of Lucretia*, 1946; *Billy Budd*, basada en la novela de H. Melville, 1951; *The turn of the Screw*, 1954 y su última ópera *Muerte en Venecia*, basada en la novela de Thomas Mann. Todas tienen en común el conflicto que surge de la pérdida de la inocencia: culpa, arrepentimiento, maldad. La lucha interna de sus personajes por encontrar una solución a sus conflictos morales y psicológicos los lleva al asesinato o al suicidio.

Un ejemplo de ello es su ópera *Otra vuelta de tuerca* (*The turn of the Screw*) en donde se desarrolla la historia de de una institutriz al cuidado de unos niños que han sido

³ Op. Cit.

⁴ Op. Cit.

poseídos por una influencia maligna. Al verlos desposeídos de su inocencia, o al ver reflejada en ellos su propia maldad, la institutriz los mata.

Con estos temas Britten habla en nombre de la sociedad de su época, la cual había sido abatida por los horrores de la Primera Guerra Mundial, pero también habla de un conflicto personal ocasionado por su preferencia sexual y por su fe religiosa.

Como es bien conocido Britten era homosexual, y era también un fuerte creyente de la fe Cristiana. En estos dos importantes factores de su vida personal, Britten tenía, por obvias razones, un conflicto difícil de reconciliar. Este conflicto lo reflejó en sus óperas y en su obra coral *War Requiem*.⁵

También son de gran importancia en la obra de Britten sus ciclos de canciones escritos en varias lenguas. A diferencia de la canción inglesa del siglo XIX, compuesta fundamentalmente para voz y piano, la canción de Britten está escrita para diferentes ensambles, además de estar concebida en ciclos ordenados en series de cinco a nueve canciones. De estos ciclos destacan *Serenade* (1943) basada en textos de poetas ingleses del siglo XIX y *Les illuminations* basada en el libro de A. Rimbaud (1939).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵ Oxborough, Damian. "The development of Benjamin Britten within Opera". *Benjamin Britten bibliographical outline*. Online. 28 de enero de 2003.

Nocturnal Op. 70

Nocturnal Op. 70, fue escrita por Benjamin Britten en 1963. Fue inspirada por la profunda admiración de Britten por la música de John Dowland, afamado laudista inglés del siglo XIV. El interés del compositor por la música de Dowland ya lo había llevado a componer en 1950 *Lachrymae*, para violín y piano, cuya estructura formal es igual que en *Nocturnal*, la de un tema y variaciones.

La obra para guitarra está basada en el aria completa *Come Heavy Sleep* escrita por John Dowland en 1597. Como ya se mencionó anteriormente, la estructura formal de la obra es la de un tema con variaciones, solo que a diferencia de las variaciones comunes aquí el tema aparece hasta el final, en una transcripción completa del aria con todo y su armonía original. La pieza tiene una constante acción que se logra por el marcado contraste entre los movimientos: libre seguido de mesurado, soñante de regular, ansiedad seguida de calma. Cuando al final se escucha el tema, después de las sucesiones de estados de ánimo, a veces tormentosos, llegamos a la calma, al reposo, al sueño profundo o a la muerte.

En la obra se revela una intención programática con el conflicto armónico que se desarrolla. Siempre aparece disimulada la armonía de mi mayor con elementos que conflictúan la resonancia tonal. Solo al final de la Passacaglia, después de un turbulento climax, se escucha la resonancia del acorde de mi mayor, que da paso al aria final.

La obra explora el poema de Dowland en ocho secciones, incorporando en cada sección una versión distorsionada de la melodía y de los rasgos del acompañamiento.

I. *Musingly*. Esta primera variación explora frase por frase el poema de Dowland, ornamentando y variando la melodía original de tal manera que no pertenecen a tonalidad o modalidad alguna. El segundo motivo de esta variación mantiene intacto el ritmo de la segunda frase del aria. Esta rítmica corresponde a la frase que en el aria original lleva como letra "Come and possess my tired thought-worn soul", cuya rítmica resurgirá en la variación V.

II. *Very agitated*. Esta variación contrasta fuertemente con la introspección de la primera, pues tiene un carácter agresivo. Incorpora figuras repetitivas y compulsivas, interrumpidas por violentos acordes en cuerdas al aire. Continúa con el motivo final de la variación anterior, pero ahora con figuras en tresillo en forma de arpeggio, estableciendo un conflicto entre las tonalidades de Mi y Fa. Las figuras repetitivas se desaceleran al final convirtiéndose en un ritmo ternario que será el acompañamiento de la tercera variación.

III. *Restless*. Justo cuando parece que la tonalidad de Mi se establece, la variación tres virtualmente la borra. Empieza con acordes en un ritmo ternario que serán el acompañamiento de la melodía, la cual se mueva arriba y abajo en un ritmo de cuatro, estableciendo la proporción de tres (en el acompañamiento) contra cuatro (en la melodía). En el bajo del compás 32 se observa la rítmica de la segunda frase del aria con las notas La y Mi, este motivo se repite al final de la variación concluyendo con un Mi reiterado, que refuerza una vez más la tonalidad de Mi.

IV. *Uneasy*. Este es un movimiento fragmentario, que logra a través de gestos abruptos, proporcionar más tensión a la estructura dramática de la obra. La primera sección se caracteriza por los acordes finales de cada frase, que culminan con una ráfaga de notas que desaceleran en trémolos. Esta sección se interrumpe dando paso a otra sección que acelera en notas en dieciseisavos que suben y bajan en movimiento cromático. El cromatismo en esta sección recuerda el cromatismo en la melodía del aria de Dowland, en los compases 2 y 8, de La a La # y de Mi a Mi # respectivamente. La variación concluye con un Sol cuya rítmica se retoma en el siguiente movimiento, como motivo principal.

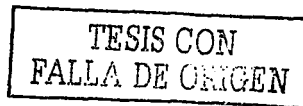
V. *March-Like*. Otra vez encontramos un fuerte contraste entre estas variaciones. Esta variación tiene un efecto de distensión en contraste con la anterior, se caracteriza por la rítmica constante basada en el segundo motivo del aria. Esta rítmica es acompañada por una melodía en dobles octavas que es una inversión de la melodía del aria. Como ya lo había hecho en las variaciones anteriores, el compositor termina este movimiento con un elemento que abrirá la siguiente variación, estableciendo con este recurso un "hilo conductor" entre las partes de la obra.

VI. *Dreaming*. Este hilo conductor se hace patente otra vez en la unión de estas dos variaciones, pues el acore final de la variación V, que debe ser tocado muy articulado, se suelta al inicio de esta variación en un *arpeggiato* lento y dulce. Esta variación está construida en dos secciones; la primera es una especie de coral con acordes de cuatro y cinco notas, la segunda sección esta construida con armónicos artificiales que dan un ambiente onírico a la variación. Esta sección de armónicos está construida con frases variadas del aria. La variación termina con los armónicos, convirtiendo el último en un trémolo muy sutil que será el comienzo de la siguiente variación.

VII. *Gently-Rocking*. La línea melódica de esta variación debe ser tocada en un trémolo muy sutil, simulando un arrullo suave. La melodía está basada en la primera frase del aria de Dowland, y está acompañada con notas bajas en cuerdas al aire, que colorean la armonía de la variación. Estos dos elementos están compuestos en dos planos tonales distintos, que remarcan el conflicto de la tonalidad de Mi mayor. La calma de esta variación antecede a la tormenta que se desatará en la Passacaglia.

VIII. *Passacaglia*. Este último movimiento es una especie de resumen de todo lo que se escuchó en las variaciones anteriores, de alguna manera todos los elementos de las variaciones están incluidos aquí. A diferencia de las passacaglias comunes, en las que el bajo *ostinato* da origen a diferentes melodías y armonizaciones que se desarrollan sobre él, en esta passacaglia se da un diálogo entre el bajo continuo y el desarrollo de una melodía. La melodía y el bajo nunca se tocan simultáneamente, solo se alternan, de tal forma que parece que el bajo interrumpiera el flujo de la melodía, cada vez más compleja, dando un gran dramatismo a la obra.

Encontramos condensados aquí varios elementos del tema, primero el bajo *ostinato* que está inspirado en el acompañamiento de la primera frase del tema, este bajo se mantiene inmutable hasta que al final, en la última sección de la passacaglia, se fragmenta rítmicamente cada vez más, primero en notas solas luego en octavas y después en dobles y triples octavas. Al final este bajo desemboca en un acorde de Mi mayor que antecede al



tema. La passacaglia está compuesta en cinco secciones que comienzan con un intervalo de cuarta, a manera de variaciones dentro de la variación. Este intervalo está tomado de la anacruza al segundo compás de la segunda frase del aria. El conflicto tonal se resuelve, como ya se mencionó; cuando escuchamos el aria de Dowland llegando así al final del viaje.

El aria *Come Heavy Sleep* recita el poema del mismo nombre:

Come, heavy Sleep the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my Heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought-worn soul.
That living dies, till thou on me be stole.

El poema nos habla del sufrimiento del alma que pide ser redimida por el sueño o quizá, por la muerte. Si tomamos en cuenta el nombre de cada uno de los movimientos de la obra, y el hecho de que deben ser tocados uno después de otro sin interrupción, resulta claro que la obra cuenta una historia que habla de un camino hacia la resolución de un conflicto:

Musingly (meditativo)
Very agitated (muy agitado)
Restless (inquieto)
Uneasy (ansioso)
March-Like (como una marcha)
Dreaming (soñando)
Gently Rocking (arrullado)
Passacaglia

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta historia tiene lugar en un sueño y representa la búsqueda de la paz, de la tranquilidad del alma, de la inocencia perdida, representadas con el acorde de mi mayor seguido del aria. El conflicto entonces se representa con la armonía escondida de mi mayor a lo largo de las variaciones, hasta que llegamos a la consonancia final.

En el *Nocturnal Op. 70* está presente la característica de la obra de Britten, la resolución de un conflicto representado y respaldado por la música. La estructura del Nocturnal para guitarra es la de una pequeña ópera con una trama bien definida. El movimiento final, la passacaglia, reúne todos los momentos vividos a través de las variaciones llevándonos a un clímax que desemboca en el aria, resolviendo así el conflicto.

La estructura de la obra exige que sus movimientos sean tocados de manera continua sin desarticular la secuencia, reforzando así la intención programática del autor.

El Nocturnal es considerado una obra única en su género, de una importancia crucial en el repertorio de la guitarra en el siglo XX.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIGRAFÍA.

1. Bang Mather, Betty. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Indiana University Press. 1989.
2. Harnouncourt, Nikolaus. *Baroque music today: Music as speech*. Tr. Mary O'Neill. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1989.
3. Jeffery, Brian. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Tecla Editions. Londres, 1977.
4. Little, Meredith y Natelie Jeanne. *Dance and Music of J. S. Bach*. Indiana University Press. 1991.
5. Miller, Carl. "Meditation on Benjamin Bitten: Nocturnal". *Guitar Review*. 42 (1977): 15-16.
6. Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. Colección: Ríos y Raíces. CONACULTA. México, 1998.
7. Nystel, David. "Survey of Harmonic Materials in Thème varié et Finale". *Guitar Review*. 86 (1991): 29-33.
8. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers. Londres. 20 Vols.