



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Que como opción de tesis presenta la alumna:

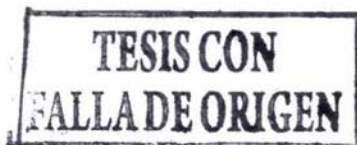
ARACELI ALCOCER GORDILLO

Para obtener el título de:

LICENCIADO EN PIANO

ASESOR: LIC. EDITH GARCIA LASCURAIN

México Distrito Federal Octubre del 2004





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.

Agradecimientos

A Dios padre, por darme la vida y la oportunidad de pasar la prueba por difícil que sea, por darme la fuerza y mostrarme el camino de su Divina Voluntad.

A mi madre, la doctora Maricela Gordillo, por darme todo el apoyo, la confianza y el amor que una madre y una amiga puede dar. Gracias por tu ejemplo, por tu fé y fortaleza por enseñarme a vivir en la Divina Voluntad. Te quiero mucho.

A mi hermana, la doctora Marisol Alcocer, por enseñarme a ver siempre lo bueno de la vida, por enseñarme a ser feliz y a amar a los demás. Gracias por estar siempre conmigo cuando más lo necesito y por cuidar de tu hermana mayor. Te quiero mucho.

A mis tíos Isaín y Lulú por todo su apoyo y cariño. Gracias tío Isaín por tus enseñanzas, por tu ayuda incondicional, por tu ejemplo y por ser como un padre para mi.

A Jorge y Georgina, por estar siempre a mi lado, presentes en todos mis conciertos desde hace veinte años. Georgina, gracias por tu interés en mi y por tu amistad. Jorge, gracias por tu apoyo y tu consejo, por ser también como un padre para mi al mismo tiempo que un amigo.

A Cristy y Raymond por adoptarme como a una hija, por apoyarme e impulsarme en mis más locos sueños. Raymond gracias por enriquecerme enseñándome tu cultura y tu idioma. Cristy, gracias por estar siempre tan cerca de mi corazón, por tu amistad y comprensión.

A mis primos Lulú, Carmen, Isaín, Daniel, Olivier, Gabriela, Mariana, Ian y Aurora, por ser también mis amigos y por compartir lo bueno y lo malo siempre juntos. Gracias Aurora por escucharme y comprenderme.

A Victoria, por enseñarme con tanto amor y tanta paciencia, por tener fé en mi, por comprenderme y ayudarme a salir adelante a pesar de mi misma. Gracias por tu amistad y por tu apoyo, por compartirme tu experiencia, tu conocimiento pero sobretodo tus sentimientos.

A la familia Andrade Espino por compartir las tertulias, toda su experiencia y su amor por la música conmigo.

A Edith, gracias por tu amistad, por impulsarme desde el principio de mi carrera, por tus consejos, por escucharme y por tu invaluable ayuda para terminar este proyecto.

A mis amigos Daniel y Rebecka, David, Verónica, Santiago, Ubaldo, Adriana e Ildemaro, por la amistad tan sincera que me han brindado, por sus palabras de aliento y sus consejos para ayudarme a salir adelante.

Gracias infinitamente a todos, los quiero mucho y los guardo en mi corazón.

PROGRAMA

Partita III BWV 827 en la menor

Fantasia
Allemande
Corrente
Sarabande
Burlesca
Scherzo
Gigue

J. S. Bach
(1685-1750)

Sonata op. 10 no. 3 en re mayor

Presto
Largo e mesto
Menueto- Trio
Rondó. Allegro

L. v. Beethoven
(1770-1827)

Rapsodia op. 19 no. 1 en si menor

Agitato

J. Brahms
(1833-1897)

Suite "Bergamasque"

Prélude
Menuet
Clair de lune
Passepied

C. Debussy
(1862-1918)

Costeña
Allegro Giusto

E. Hernández Moncada
(1899-1995)

CAPITULADO

I Partita III BWV 827 en La menor	2
I.1 Semblanza biográfica de Johann Sebastian Bach	3
I.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	10
I.3 Análisis de la Partita III BWV 827	21
I.4 Notas al programa	29
I.5 Bibliografía	30
II Sonata no.3 op.10 en Re mayor	31
II.1 Semblanza biográfica de L. v. Beethoven	32
II.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	42
II.3 Análisis de la Sonata no.3 op.10	48
II.4 Notas al programa	60
II.5 Bibliografía	61
III Rapsodia no.1 op.79 en Si menor	63
III.1 Semblanza biográfica de Johannes Brahms	64
III.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	75
III.3 Análisis de la Rapsodia no.1 op.79	78
III.4 Notas al programa	87
III.5 Bibliografía	88
IV Suite Bergamasque	89
IV.1 Semblanza biográfica de Claude A. Debussy	90
IV.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	95
IV.3 Análisis de la Suite Bergamasque	104
IV.4 Notas al programa	113
IV.5 Bibliografía	114
V Costeña	115
V.1 Semblanza biográfica de E. Hernández Moncada	115
V.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	120
V.3 Análisis de la Costeña	126
V.4 Notas al programa	130
V.5 Bibliografía	131

Capítulo I

Partita III en la menor BWV 827

I.1 Semblanza biográfica de Johann Sebastian Bach	3
I.1.1 Su niñez (1685-1700)	3
I.1.2 Lüneburg (1700-1704)	3
I.1.3 Arnstadt (1704-1707)	4
I.1.4 Mühlhausen (1707-1708)	4
I.1.5 Weimar (1708-1717)	4
I.1.6 Cöthen (1717-1723)	5
I.1.7 Leipzig (1723-1750)	5
I.2 Panorama histórico, político, artístico y cultural	10
I.2.1 Cuadro de acontecimientos de 1724 a 1731	10
I.2.2 Origen y desarrollo de la Partita	12
I.2.3 Las Partitas de Bach	13
I.2.4 La danza de la corte francesa en el mundo de Bach	15
I.2.5 Danzas cortesanas	17
I.2.5.1 La Allemande	17
I.2.5.2 La Corrente o courante	18
I.2.5.3 La Sarabande	19
I.2.5.4 La Gigue	21
I.3 Análisis de la Partita III BWV 879	21
I.3.1 Fantasia	22
I.3.2 Allemande	23
I.3.3 Corrente	23
I.3.4 Sarabande	24
I.3.5 Burlesca	25
I.3.6 Scherzo	26
I.3.7 Gigue	27
I.4 Notas al Programa	29
I.5 Bibliografía	30

I Semblanza biográfica de Johann Sebastian Bach.

El llamado "Padre de la música" nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, descendiente de una familia de grandes músicos. Se le ha llamado así ya que ocupa un lugar único en la historia de la música debido a su inigualable genio creador en el que la inventiva y el control intelectual estaban en perfecto equilibrio, combinado con una maestría sobresaliente como ejecutante.

Johann Sebastian Bach llevó una vida sencilla y fue un hombre trabajador. Podemos señalar 7 periodos en la vida de Bach: su niñez, Lüneburg, Arnstadt, Mülhausen, Weimar, Cöthen y Leipzig.

I.1 Su Niñez (1685-1700)

Los padres de Bach fueron Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabeth Lämmerhirt y fue el último de ocho hermanos. Asistió a la *Lateinschule* donde la tendencia educativa era humanística y teológica. Su padre le enseñó a tocar el violín y probablemente cantaba como soprano en la *Georgenkirche* donde su padre tocaba para el sermón. Al quedar huérfano a los 10 años de edad su hermano mayor, Johann Christoph, lo recibió en su casa en Ohrdruf por algún tiempo; ahí ingresó al *Lyceum* y comenzó sus lecciones de teclado con su hermano que era organista. Juan Sebastián ayudaba también en la reparación de los órganos y debido a su gran avidez por aprender, transcribía las obras de otros compositores para estudiarlos posteriormente.

I.2 Lüneburg (1700-1704)

Debido a los problemas económicos de su hermano Johann Cristoph, desde muy temprana edad tuvo que trabajar para cubrir sus propios gastos, de manera que se trasladó a Lüneburg donde consiguió trabajo como corista en el internado del liceo de Lüneburg al mismo tiempo que cursaba las clases; poco después, al perder su voz de soprano comenzó a acompañar con diversos instrumentos.

Durante este periodo conoció y estudió la obra de Georg Böhm, organista en la iglesia de *Johanniskirche* y de J.J. Löwe, organista de la *Nikolaikirche*. Varias veces se trasladó a pie a Hamburgo que estaba a 50 km de ahí, donde debió haber asistido a la ópera. También escuchó a J. A. Reincken, alumno de Sweelink y uno de los grandes maestros de órgano. Al sur de Lüneburg en la corte de Celle, había una orquesta formada en su mayoría por músicos franceses. Ahí tuvo contacto con la música y la cultura francesa ya que Bach tenía acceso a esta corte gracias a su amigo Thomas de la Selle. No le fue posible continuar sus estudios ya que se vio obligado a aceptar en 1703 el puesto de violinista en la orquesta del duque Johann Ernst de Weimar, hermano menor del Duque Wilhelm Ernst, donde trabajó algunos meses.

I.3 Arnstadt (1703-1707)

Poco después, en 1704 fue nombrado organista en Arnstadt donde permaneció cuatro años y gracias a que los deberes establecidos en su contrato eran pocos, contaba con mucho tiempo para la composición y el perfeccionamiento de su técnica como organista. Ahí estudió a los grandes maestros alemanes del norte como Bruhns, Reincken, Buxtehude y algunos maestros franceses. De este periodo es su *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* además de algunas cantatas. Sin embargo, Bach se encontraba un poco desesperado ya que la música que trataba de poner al coro requería de un alto nivel de ejecución que el coro no podía alcanzar. Tomó entonces un receso para ir a Lübeck para escuchar a Buxtehude donde permaneció más de tres meses y donde seguramente recibió ideas renovadas sobre la música de tal forma que ya no le satisfacían las condiciones al regresar a Arnstadt. Como empezaba a ser conocido por sus grandes habilidades, comenzaron a llegarle ofertas de trabajo de otras partes.

I.4 Mühlhausen (1707-1708)

Obtuvo el puesto de organista en Mühlhausen en 1707 y al poco tiempo, con la herencia que recibió por parte de un tío que falleció, se casó con su prima Maria Barbara. A partir de esta época siempre tuvo alumnos a su cargo además de componer cantatas para los servicios de la iglesia. Este periodo y el de Arnstadt fueron años de aprendizaje como organista: se inició en la técnica de ejecución del instrumento y compuso todo tipo de obras para éste, teniendo como ejemplos las grandes obras de Pachelbel, Böhm y Buxtehude. En 1708 obtuvo permiso para reparar el órgano de St. Blasius y en ese mismo año tocó para el Duque de Weimar, Wilhelm Ernst, quien impresionado por sus habilidades le ofreció un puesto en la corte. Como se le ofrecía un salario mucho mayor al que recibía en Mühlhausen y su esposa estaba embarazada, Bach presentó su renuncia al consejo para trasladarse a Weimar en junio de 1708.

I.5 Weimar (1708-1717)

En Weimar trabajó por nueve años como organista de la corte y músico de cámara. Llegó a ser nombrado *Konzertmeister* (Segundo director de orquesta) en 1714 con la obligación de escribir cantatas para los servicios religiosos y aquí compuso la mayoría de sus obras para órgano. Siguió componiendo cantatas, algunas seculares como la no.208, para los servicios religiosos, los eventos como Año Nuevo y las conmemoraciones como Navidad, Adviento, Pascua, etc., para la orquesta componía toda clase de obras. El Duque estimaba mucho a Bach y le concedió, además de un buen salario, prestaciones, favores y tiempo libre para componer y estudiar las obras de otros compositores. Seis de sus hijos nacieron en la corte de Weimar, entre ellos Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard, quienes llegaron a ser grandes músicos.

Bach trabajó en la reparación del órgano de la corte y en la construcción de otro junto con H. N. Trebs y también trabajó en la reparación de los clavecines de los duques. Bach componía cantatas para los cumpleaños de los integrantes de la familia real y cuando el duque Johann Ernst regresó de su estancia en la universidad de Utrecht pudo estudiar y analizar la música que traía consigo el duque, especialmente algunos conciertos italianos

cientos, obras de compositores franceses y piezas para teclado solo, el llamado arte del clavecín francés.

1.6 Cöthen (1717-1723)

El príncipe Leopold de Cöthen, quien era un buen músico, le ofreció el puesto de *Kapellmeister* (Maestro de Capilla), el de mayor rango dentro de las cortes. Después de recibir el permiso del duque Wilhelm Ernst, se trasladó a Cöthen. Aunque los órganos de las dos iglesias en Cöthen no eran de su total agrado, seguramente los utilizaba para enseñar a sus alumnos y para su propia práctica; llegó a tocar para algunos servicios en ambas con cantatas de su propia composición, pero no desempeñaba ningún cargo específico en ninguna de ellas. Seguía componiendo cantatas para los cumpleaños del príncipe y los otros miembros de la realeza, así como para los eventos y conmemoraciones. En 1720 muere su esposa Maria Barbara y se casa al año siguiente con Ana Magdalena Wulken, hija de un trompetista de la corte. Desafortunadamente la buena relación que tenía con el príncipe Leopold se deterioró con la influencia de la recién llegada esposa del príncipe a quien no le interesaba la música. A pesar de tener un buen salario, las funciones que desempeñaba aquí no eran de su total satisfacción.

De esta época datan los conciertos de Brandemburgo, obra en la que explotaba los recursos que tenía en Cöthen. Bach trabajó durante este periodo en varias obras didácticas como el *Clavier-Büchlein* (ejercicios para teclado) de 1720 escrito para su hijo W. Friedemann que entonces tenía diez años y el *Das wohltemperierte Clavier* (El clave bien Temperado) libro I, así como el *Orgel-Büchlein* (ejercicios para órgano) y finalmente las *Inveniones* y *Sinfonías* para teclado de 1723.

Al morir Kuhnau, *Kantor* (maestro) de la Thomasschule (escuela de Santo Tomás), Bach se presentó como candidato tocando algunas cantatas.

1.7 Leipzig (1723-1750)

El puesto de Kantor ocupaba jerárquicamente el cuarto lugar en la escuela de Santo Tomás, por lo tanto, pasar de *Kapellmeister* a *Kantor* representaba un descenso en la escala social, pero aceptó este trabajo, que desempeñó por 27 años, ya que en Leipzig contaba con la seguridad económica de una ciudad comercial floreciente y la estabilidad de ser empleado por un magistrado civil, además de las facilidades que se le otorgaban para la educación superior de sus hijos. Una de sus responsabilidades en este nuevo cargo era dar ciertas lecciones y clases de Latín además de dirigir los coros de los internos. Tenía más actividades que en la corte de Cöthen; era responsable por la música que se tocara en las cuatro iglesias principales de Leipzig, así como de toda actividad musical de la ciudad que controlara el consejo, debía dirigir personalmente el coro de los más avanzados y asignar prefectos para los demás coros. Como las aptitudes musicales eran un factor importante para la selección de los alumnos de la Thomasschule, Bach debía examinar a cada uno y darle el debido entrenamiento, principalmente en canto pero también en instrumento a los más hábiles.

En cuanto a la música para la iglesia, era su deber presentar obras para los servicios del domingo y las celebraciones de la iglesia, además de obras para bodas y funerales. Bach se dedicó con especial ahínco a éstas labores y compuso cinco ciclos completos de cantatas para el año litúrgico, lo cual representa cerca de sesenta cantatas por año. Para la Cuaresma de 1724 produjo su coral a gran escala *La Pasión según San Juan*.

Visitó varias veces al príncipe Leopold en Cöthen, donde conservó su título de *Kapellmeister* por lo menos hasta la muerte del príncipe Leopold; en 1724 ejecutó para él junto con su esposa Ana Magdalena como soprano. Durante 1725 comenzó un nuevo *Clavier-Büchlein* para Ana Magdalena y continuó con su fama de virtuoso del teclado dando presentaciones al órgano en diferentes lugares. En 1726 escribió y editó la primera de sus *Partitas*, comenzando así su actividad como editor de música para teclado, a esta publicación le siguieron otras cinco *Partitas*; la segunda y tercera en 1727, la cuarta en 1728, la quinta en 1729 y la sexta en 1730. En 1726 escribió su *Pasión según San Mateo*. Otra obra importante fue la *Cantata no. 198* en 1727 para la conmemoración de la muerte de la esposa de Augusto el Fuerte de Sajonia, con un texto de Johann Cristoph Gottsched. En marzo de 1729 fue a Cöthen para ofrecer su música para el funeral del Príncipe Leopold. En ese mismo año, con ocasión de la festividad del cumpleaños del duque Christian, Bach pasó algún tiempo en la corte de Weissenfels donde se le concedió el título de *Kapellmeister*, que conservó sólo hasta 1736. Durante todo este periodo la producción de música instrumental estuvo en segundo plano, además de las obras antes mencionadas produjo algunas para órgano para interpretarlas en sus recitales de órgano.

Al asumir la dirección en 1729 del *collegium musicum*, asociación voluntaria de músicos profesionales y estudiantes universitarios, comenzó una nueva actividad de conciertos públicos. Con músicos mejor preparados y sin tener que cumplir con las demandas de las autoridades eclesiásticas o de la Thomasschule pudo comenzar a perseguir nuevos horizontes. Ofrecían conciertos semanalmente, en los cuales es probable que se interpretaran muchas de las obras que compuso en Cöthen como las *Suites orquestales*, las *Sonatas para flauta* y los siete *Conciertos para clavecín y orquesta*. Aún así continuó con la creación de cantatas seculares y sacras.

En 1731 editó la primera colección de *Partitas* bajo el nombre de *Clavier-Übung* (piezas para teclado). En 1731 asistió al estreno de la ópera *Cleophilde* de Hasse en Dresde y tocó en el órgano de la iglesia de Santa Sofía para los músicos de la corte causando gran admiración en el público. En 1733 compuso la *Misa en Si menor* que le valió el título de *Hofkomponist* que le otorgara el Elector Friedrich August II. A partir de entonces y para honrar a la familia real compuso varias obras, como la Cantata para la coronación del Elector como Rey de Polonia, obra que está perdida, en las cuales su estilo se acercaba más al de la ópera, tanto en la naturaleza dramática de los libretos como en los recursos musicales, lo cual sugiere que Bach siempre estuvo al tanto de las últimas corrientes musicales de su época. En 1736 volvió a Dresde a presentar un recital de órgano en la *Liebfrauenkirche*, donde tuvo mucho éxito.

En 1735 publicó la segunda parte del *Clavier-Übung*. Dentro de sus actividades como editor, se hacía cargo de la distribución de obras de otros autores como Heinichen, Walther, Hurlbusch, Krebs y las de sus propios hijos. Su hijo Carl Philipp Emmanuel

obtuvo el puesto de clavecinista del Rey Federico el Grande en 1738. Bach nunca abandonó la composición de cantatas, pero en 1737 comenzó a enfocarse de nuevo en la música para teclado y escribió la segunda parte del *Das wohltemperierte Clavier* y la tercera parte del *Clavier-Übung*, el más extenso de sus trabajos para teclado. Durante este periodo también se avocó más a la enseñanza de sus alumnos particulares. Él siguió por su parte el estudio de las obras de otros compositores como Telemann, Palestrina, Caldara, Bassani, Pergolesi, etc. En 1742 Bach compuso las Variaciones Goldberg que fueron parte de la cuarta edición de su *Clavier-Übung*. Su interés por la música instrumental se acrecentó hacia 1740; además de la creación de obras nuevas, comenzó a revisar sus obras anteriores.

Como constructor de órganos siempre se interesó por examinar los recientemente contruidos y se interesó especialmente en los nuevos pianofortes de Silbermann. En 1747 visitó al Rey Federico el Grande de Prusia, para quien improvisó sobre varios temas de su propia inspiración y luego sobre un tema que el mismo Rey le había dado. Poco después, se propuso hacer una obra fugada usando el tema que el Rey había propuesto dándole el nombre de *Musikalisches Opfer* (Ofrenda Musical) dedicada a Federico el Grande. En 1747 se unió a la Sociedad de Músicos de Wissenschaften, fundada por su alumno Lorenz Mizler. Con el fin de ser admitido presentó una obra "científica": unas variaciones canónicas, *Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 769* (del alto cielo vengo). No se interesó mucho por las actividades de dicha sociedad que se centraban en cuestiones matemáticas de la música. Ya había comenzado a trabajar en su *Die Kunst der Fuge* (El arte de la fuga) a fines de 1740 pero siguió revisandola y la publicó por partes hasta 1749, sin embargo no alcanzó a ver la obra en su totalidad impresa. A partir de este año ya sólo componía ocasionalmente. La miopía que sufría desde hacía mucho tiempo derivó en cataratas, las cuales deterioraron su salud aunque nunca dejó por completo de trabajar. En marzo de ese año se le practicó una operación que le ayudó temporalmente, pero después de una segunda operación perdió la vista completamente debilitando también su estado físico y anímico. Falleció el 28 de julio de 1750 debido a un ataque de apoplejía después de haber recuperado la vista momentáneamente. Fue enterrado en el cementerio de San Juan en Leipzig.

Schweitzer considera que Bach fue más feliz que otros compositores o grandes genios porque hubo absoluta identidad entre el ideal que perseguía y las labores diarias que debía realizar y compara en este aspecto la vida de Bach a la de Kant: "Kant aspiraba a enseñar a la juventud, Bach a embellecer el culto protestante".¹ La vida de Bach no fue tan llamativa como la de Haendel, por ejemplo Bach siempre se desempeñó en pequeños círculos y nunca tuvo la gloria y fama de Haendel. Sin embargo no sufrió de ninguna manera la indiferencia de sus contemporáneos quienes reconocieron su genio; pudo ejecutar el mismo muchas de sus obras y tuvo la dicha de vivir rodeado de una gran familia y de tener por camaradas artísticos a su mujer y a sus propios hijos.

Se sabe poco sobre Bach el hombre, el esposo y padre de familia. Se casó dos veces. De su primer matrimonio, que duró trece años, tuvo 7 hijos. De su segunda esposa, Ana

¹ Schweitzer, *Bach el músico poeta*, Ricordi, buenos aires, 1955, p.90

Magdalena, soprano de muy bella voz tuvo 14 hijos. Ana Magdalena era grandes aptitudes musicales y sabemos que ella ayudaba a su marido a copiar la música.

La obra de Bach es muy extensa ya que abarca prácticamente todos los géneros de composición de su época. Su producción creativa está estrechamente ligada a factores externos como sus lugares de trabajo y empleos, muy raramente se dedicaba a obras que no obedecían al puesto que ocupará en determinado momento: Los *Conciertos de Brandemburgo*, la *Ofrenda Musical* y tal vez la música para el funeral del Príncipe Leopold son excepciones. Bach era un autodidacta y no le gustaban las teorías superfluas, no había tenido maestro de clave, de órgano, de armonía ni de composición; fue mediante un trabajo incesante y por repetidas experiencias que había llegado a conocer las reglas fundamentales del arte. No pertenecía a escuela alguna y ninguna teoría preconcebida lo guió en sus estudios. Fue discípulo de todos los maestros, de los antiguos como de los modernos, escuchaba a sus contemporáneos y se informaba sobre sus maneras de actuar. Logró conocer y dominar el arte musical de los franceses como Couperin e italianos como Frescobaldi, Legrenzi, Lotti, Corelli y Vivaldi, sin siquiera salir de Alemania. "Su aprendizaje no terminaba nunca y como todos los grandes autodidactas guardó hasta su muerte un ardiente deseo de instruirse y [una] asombrosa capacidad de asimilación."²

Cada uno de los periodos de su vida señala también un proceso en su desarrollo artístico. Bach era un hombre ilustrado aunque no pudo asistir a la Universidad. Sus conocimientos de Latin eran muy buenos ya que aceptó dar la clase de latin durante su nombramiento en Leipzig. En general poseía una buena cultura clásica y conocía bien el francés y el italiano y la retórica.

Bach tenía también un alto sentido de la inventiva. Al conocer perfectamente la estructura y características de los instrumentos, "reflexionaba sin cesar sobre su posible perfeccionamiento."³ incluso intentó construir un carrillón y en Cöthen inventó la viola pomposa. Siempre se preocupó por el perfeccionamiento del clave y asistió al nacimiento del piano moderno. Se le considera también el inventor de la moderna digitación, ya que hasta comienzos del s. XVIII los clavecinistas no usaban el pulgar. Aunque en Francia, Couperin había establecido ya la necesidad del uso del pulgar en su *Arte de tocar el clavecín* (1717) fue Carl Philipp Emanuel Bach quien dejó establecida en su *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado* la idea de su padre para la digitación moderna.

Otro aspecto que debemos señalar es el de Bach como profesor para lo cual tuvo una gran visión y talento. Geiringer afirma que Bach no consideraba la enseñanza como unafastidio, sino como una "experiencia estimulante".⁴ Bach iniciaba a sus alumnos con el estudio del toque en el que los alumnos debían ejercitarse durante varios meses y para no fatigarlos, les hacía ejecutar pequeños trozos que a menudo componía durante las lecciones. Muchos de los estudios escritos para sus alumnos fueron el origen de los *Preludios para*

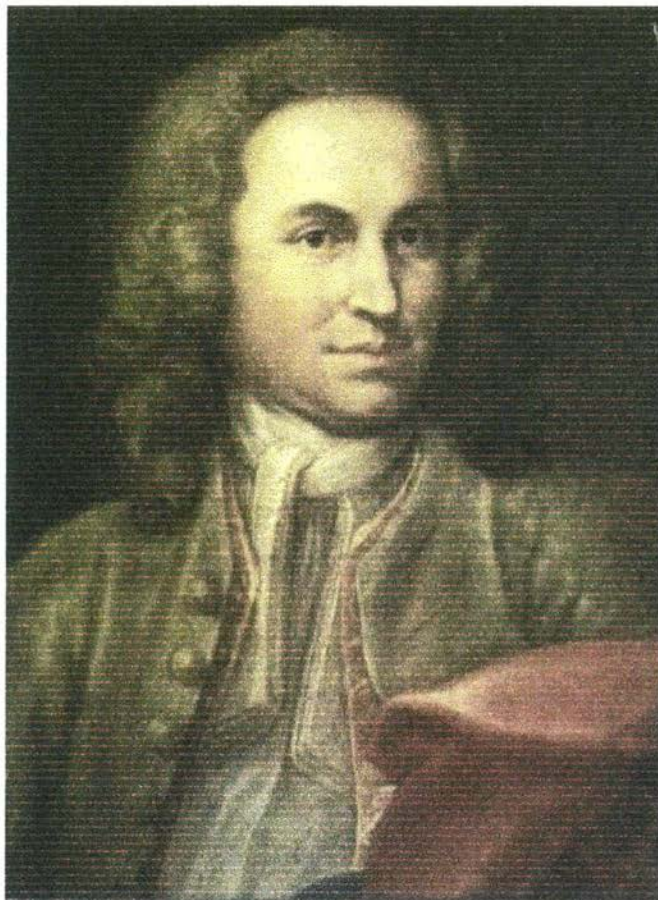
² Schweitzer, A. *ibidem* p.122

³ Schweitzer, A. *ibidem* p.122

⁴ Geiringer, K, *La familia de los Bach*, Espasa Calpe, Madrid, 1962, p.313

principiantes y de las *Inventiones* y el *Clavierbüchlein*. En su *Orgelbüchlein*, Bach escribe observaciones para el organista principiante.

Por último es importante mencionar el espíritu profundamente religioso de Bach, el cual se revela en el contenido de todas sus composiciones. Schweitzer señala que en los encabezados de todas sus obras apunta: "*S.D.G: Soli Deo Gloria*"⁵ y aunque la gran mayoría de sus obras son religiosas también supo plasmar lo mejor de su arte en las composiciones seculares. Para Bach la música representaba, ante todo, el más poderoso medio para glorificar a Dios. La música como diversión profana, venía en segundo lugar.



Johann Sebastian Bach

⁵ Schweitzer, A, ibidem p.131

II.1 Panorama histórico, político social y cultural

II.1 Cuadro de acontecimientos de 1724 a 1731

Hechos generales

- 1724 -Nace Immanuel Kant
- 1726 -Fundación española de Montevideo, Argentina por Zabala
- 1727 -Muere Isaac Newton
 - Muere Catalina I de Rusia
 - El príncipe de Gales es coronado Rey George II de Gran Bretaña
 - El Emperador de Prusia Karel I firma el Tratado de Berlín
- 1728 -España intensifica su sede en Gibraltar
- 1729 -Se funda la ciudad de Baltimore, Maryland
 - Fundación de la Academia de las Buenas Letras en Barcelona
- 1730 - muere el Papa Benedict XIII y lo sucede el Papa Clemente XII
 - Cambio de emperador de Imperio otomano de Ahmed III a Mahmud I
 - Muere Peter II de Rusia y Anna Ivanova se convierte en czarina
 - Louis XV Rey de Francia
 - "El Gran Despertar", movimiento protestante en las colonias británicas de América
- 1731 -Nace George Washington
 - Primer concierto público en América en el "*Mr. Pelham great room*" en Boston

En literatura

- 1726 -Johann Swift publica *Los viajes de Gulliver*
 - J. Thompson: *The seasons*
- 1727 -Voltaire escribe *Henriade*
- 1730 -Nace G. E. Lessing
- 1731 -Metastasio en Viena

En ciencias

- 1725 -G.B. Vico: *Principi di una scienza nouva*
- 1732 -James Bradley descubre la Aberración Astronómica y la utiliza para calcular la velocidad de la luz
- 1732 -Wolff: *Psychologia empirica*
- 1735 -K.v. Linné: *Systema naturae*

En pintura y escultura

- 1721 -Muere el pintor A. Watteau
- 1728 -época de apogero de W. Hogarth, pintor
- 1732 -Manufactura de la porcelana de Meissen

En Arquitectura

- 1722 -Se construye en España la Catedral de Cádiz y el Ayuntamiento de Salamanca en el estilo Chirrigueresco.
- 1730 -Es completada la Karlskirche en Viena por Johann Fisher von Erlach
- 1731 - Época de apogeo de los hermanos Bibbiera, escenógrafos y arquitectos, en Praga, Viena y Dresde
- 1735 -Inauguración de la ópera en Charlestown en Norteamérica.

En Música

- 1715 -Manuel de Zumaya escribe *Sol-Fa de Pedro*
- 1717 -Manuel de Zumaya escribe *Hieremiae Prophetiae Lamentationes*
 - Couperin escribe *L'art de toucher le clavecin*
- 1721 -Domenico Scarlatti radica en Lisboa
 - P.Locatelli escribe *Concerti Grossi*
- 1722 .Muere J. Kuhnau en Leipzig
 - Rameau escribe su *Traité de l'harmonie*
 - J. Mattheson escribe *Critica música*
- 1726 -A. Vivaldi escribe su concierto para violín *La Cetra*
 - Bach escribe la primera Partita del *Clavier-Übung*
 - Jean Philippe Rameau escribe *Nouveau Système de musique théorique*
- 1727 -**Bach escribe su Partita III BWV 827 en la menor**
- 1730 -Apogeo de la familia Guarneri en Cremona
- 1731 -Bach publica seis Partitas bajo la colección *Clavier-Übung* op.1
- 1733 -Muere Marais Maras, violista y compositor francés
 - Se estrena el *Beggar's Opera* de John Gays en Londres
 - Nace Franz Joseph Haydn
 - Apogeo de Geminiani en Londres
 - Muere Marchand

En México

- 1721 -Se restablecen las misiones de San Francisco, San José de Nasonis y se fundan las misiones de San Miguel y el Presidio de nuestra señora del Pilar
- 1728-Gobierno del Virrey Casa-Fuerte en la Nueva España (1723-1734)
- 1729-Sublevaciones en Nayarit
- 1726 -Hambre y peste en Yucatán
- 1733 -El gobierno de España y el de la península de Yucatán bajo el mando del mariscal Figueroa derrotan a los ingleses que intentan entrar por Belice
- 1743 -Ignacio de Jerusalem es nombrado maestro de capilla de la Catedral de la ciudad de México

II.1 Origen y desarrollo de la Partita

El término italiano *partita*, viene del latín *pars* y significa "partes". Se ha usado a lo largo del tiempo en el campo musical para nombrar ya sea una variación, una pieza, un conjunto de variaciones, una suite⁶ o cualquier otro género de varios movimientos. El primero en usarlo fue Vincenzo Galilei en 1584. Salazar explica que el término *partita* en la antigua Italia designaba a la improvisación de variaciones ornamentales sobre un canto dado en el bajo como en las *Partie diverse* de Trabaci en 1615 aunque durante el siglo XVII los italianos usaron ya sea *partite* o *partie*, para las variaciones. El primero en usar el término *partite* en el sentido de "piezas" fue el alumno de Frescobaldi, Froberger en su *Libro secondo di toccate...gigue et altre partite* en 1649; el uso del término se reforzó con la primera publicación de las obras de Froberger en 1693, sin embargo, a lo largo del siglo XVII los compositores alemanes usaron el término arbitrariamente para las variaciones y las suites. Hacia principios del siglo XVIII la acepción de variación dejó de usarse y el término *partita* (o *partie*) sólo conservó el significado de *suite*.

Las *suites*, que en un principio los alemanes llamaron *partitas*, se conformaron a partir de la época en que los músicos errantes llevaban la música más popular de lugar en lugar y de país en país, de manera que hacia el año 1600 las *paduanas* italianas y las *gallardas* o *romanescas* españolas se volvieron muy conocidas, así como las *voltas*, *passamento*, *balletts* e *intradas*. Los franceses aportaron las *branles* y las *courantes*. La única danza de origen alemán es la *allemande*, pero la contribución más importante de los alemanes en este proceso fue el reunir en una serie las diferentes formas extranjeras. La Guerra de los Treinta Años ayudó a que se consolidara el desarrollo de este concepto que constituiría más tarde la forma Suite. Para Spitta, una señal inconfundible de que el origen de la Suite es alemán es el orden en que fueron organizadas las danzas, ya que pusieron en primer lugar a la *allemande*, seguida por la *courante* francesa o *corrente* italiana y para el final dos formas bailables, la *sarabande* española y la *gigue* inglesa; el orden tal vez se deba a que los tocadores de pipas acostumbraban tocarlas así usando el nombre de *partie* en francés o *partita* en italiano para éstas colecciones de danzas.

Más tarde, adoptaron esta disposición los compositores de *suites* para teclados dándoles el sentido general de un todo consistente en varias partes. Geiringer afirma que fue J.J. Froberger quien estableció la secuencia modelo de cuatro danzas que sirvió de base para la Suite para teclado de las generaciones posteriores. Así, el siguiente paso fue que al terminar la guerra, los clavecinistas las asimilaron y trataron de llevarlas a un mayor grado de arte. En estos conjuntos de danzas todas las piezas (partes) estaban en la misma tonalidad, lo cual según Spitta, demuestra que su origen es la mera yuxtaposición de éstas.

Esta forma o estructura ya establecida por los clavecinistas alemanes, se adoptó enseguida en las sonatas de cámara de Corelli y sus seguidores. Sin embargo los italianos comenzaron a diluir las características particulares de las diferentes danzas debido a los requerimientos técnicos del violín y la naturaleza misma de los italianos que gustan más de la belleza melódica.

⁶ La palabra francesa *suite*, significa serie o sucesión, se usa para nombrar las series de piezas o colección de piezas que eran tocadas una tras otra y que en esa época sólo tenían en común la tonalidad

Las series de danzas, en la estructura que habían impuesto los alemanes, también fueron adoptadas por los franceses. La música orquestal francesa había sido muy familiar en las bandas de la corte y en los gremios de piperos; su influencia se extendió también hacia la música para teclado. Los franceses no pudieron alterar el orden ya fuertemente establecido de *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue* pero las introducían con *ouvertures* y les agregaron danzas propias como la *gavotte*, el *minuet*, *rigaudon*, el *passepied*, la *bourrée*, y la *chaconne* (originalmente italiana) insertándolas antes de la *gigue*. La aportación más importante de los franceses en el desarrollo de la forma fue el devolverle a cada danza sus características particulares marcando cuidadosamente el ritmo de cada una de ellas que los italianos habían vuelto casi irreconocibles. Otra contribución fue el darle "flexibilidad, docilidad o manejabilidad a sus pasajes junto con la elegancia y riqueza de los adornos."⁷ Algunos de los compositores franceses que contribuyeron a la Suite fueron Couperin y Marchand.

Finalmente la forma regresó a Alemania con el nombre de Suite donde llegó a su completa perfección bajo la maestría de Bach. Aunque ya había utilizado el término Suite, Bach restauró el término *Partita* en las seis *Partitas* de su colección *Clavier-Übung* así como en una serie para violín solo. Spitta concluye así que "la Suite – la más antigua forma de música instrumental en varios movimientos – es una producción alemana, en cuyo perfeccionamiento tomaron parte más o menos activamente todas las naciones entonces importantes de Europa."⁸

II.2 Las Partitas de Bach

La mayor parte de las obras escritas para clave, datan en gran parte de los periodos de Weimar y Cöthen, sin embargo las obras que Bach publicó son las composiciones que pertenecen al periodo de Leipzig: Siete grandes *Partitas*, el *Concierto Italiano*, cuatro *Dúos* y las *Variaciones Goldberg*. La primera *Partita* fue publicada en 1726 y luego hizo publicar una por año, a partir de 1726 a 1730 en ocasión de la gran feria de los editores que se realizaba anualmente en Leipzig. Estas fueron las primeras publicaciones de obras de Bach (a sus cuarenta y un años), es posible que él mismo las haya grabado en plancha de cobre para la publicación.

En 1731 reunió las seis Partitas BWV 825-830 y las publicó bajo el título de *Clavier-übung op.1* (ejercicios para clave). La palabra "*Übung*" no significa ejercicio, en el sentido de "estudio" sino que está tomado en sentido general y más bien podría traducirse como "divertimiento", en la época de Bach el término *Clavier-Übung* no significaba precisamente ejercicios para el clave sino simplemente: trozos para ejecutar en el clave.

En 1735 se publicó la segunda parte del *Clavier-Übung* que incluía el *Concierto Italiano BWV 971* y una nueva *Partita BWV 831*. En 1739 publicó una tercera parte que contenía unos corales para órgano y cuatro *dúos para clave*, *BWV 552, 669-689, 802-805*. La cuarta parte del *Clavier-Übung* contiene las *Variaciones Goldberg BWV 988* y fue publicado en Nürnberg en 1742. Estas publicaciones revolucionaron al mundo artístico

⁷ Spitta, P, *ibidem*, p.85

⁸ Spitta, P, *ibidem*, p.75

pues hasta entonces nunca se habían visto composiciones tan grandiosas y sobretodo tan difíciles.

Clavier-Übung Op.1

- Partita 1 en Si bemol mayor BWV 825: *Praeludium, Allemande, Corrente, Sarabande, Menuet I/II, Giga*
- Partita 2 en Do menor BWV 826: *Sinfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondeaux, Capriccio*
- Partita 3 en La menor BWV 827: *Fantasia, Allemande, Corrente, Sarabande, Burlesca, Scherzo, Gigue*
- Partita 4 en Re mayor BWV 828: *Ouverture, Allemande, Courante, Aria, Sarabande, Menuet, Gigue*
- Partita 5 en Sol Mayor BWV 829: *Preambulum, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Minuetto, Passepied, Gigue*
- Partita 6 en Mi menor BWV 830: *Tocata, Allemande, Corrente, Air, Sarabande, Tempo di Gavotta, Gigue*

Bach eligió el nombre de Partitas y no el de Suites para estas obras, emulando a su predecesor como *Thomaskantor* Johann Kuhnau, quien había publicado en 1689 una colección de siete Partitas bajo el nombre de *Neuer Clavier-Übung*. Bach no sólo retoma de Kuhnau en el uso de *Clavier-Übung* para su colección sino que tomó de él también el término Partita para cada una de las Suites.

Las Partitas de Bach son piezas para teclado agrupadas como Suite, forma que para entonces ya se había consolidado e internacionalizado a través de toda Europa. A ésta serie de Suites del *Clavier-Übung* de Bach se les conoce también como “*Suites Alemanas*” principalmente con el objetivo de distinguirlas de las *Suites francesas BWV 812-816* y las *Suites inglesas BWV 806-811*, pero quizá la razón fundamental es que Bach, al igual que Kuhnau quiso hacer referencia a los orígenes alemanes de la forma Suite que llevaba el nombre de *Partita* antes de que los franceses e italianos la tomaran y desarrollaran para “coronar con su maestría la evolución de más de dos siglos de las series de danzas”.⁹

En las colecciones de danzas de Bach al igual que las de Kuhnau, están presentes las danzas comunes a la clásica Suite: *allemande, courante, sarabande* y *giga*. Bach tomó del hábito de los franceses de ampliar la *suite* simple, añadiendo las llamadas *galanteries* al menos una de ellas en cada *Partita*, pero sin caer en los excesos de Marchand y de Couperin, distinguiéndose de los maestros italianos por conservar rigurosamente y hasta en el detalle el ritmo característico de cada baile. Los franceses introducían las galanterías entre la *sarabande* y la *gigue* con el fin de aligerar la tensión antes de la *gigue*; después de la gravedad de la *allemande*, la ansiedad de la *corrente* y la dignidad de la *sarabande*. Tratando de mantener siempre el balance, introducían una o dos galanterías de acuerdo con las circunstancias ya que mientras más polifónica fuera la *gigue*, más se necesitaba de algo ligero antes de ella. Bach sigue esta costumbre excepto en las Partitas 4 y 6 donde las introduce entre la *courante* y la *sarabande*. Las galanterías más comunes son las *gavottes*,

⁹ Geiringer, K., *Bach la culminación de una era*, Contrapunto, Madrid, 1982, p. 133

minuets, passepieds o *bourrées* pero Bach incluye algunas rarezas como la *burlesca* y el *scherzo* en su *Partita III BWV 827* en La menor. Además, con el fin de dar a cada una de sus Partitas un rasgo de individualidad, Bach asigna una introducción particular a cada una de ellas; en el siguiente orden: *Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Preambulum* y *Tocata*.

La colección del *Clavier-Übung* con sus cuatro partes, muestra el interés de Bach en renovar y enriquecer el arte de la composición de música para teclado, siendo él un virtuoso del clave y el órgano, y constituyen "una revisión o repaso completo y sistemático de todo lo que comprende la composición para teclado [...] que incluyen todos los géneros, formas y categorías: suite, concierto, preludio, fuge, series de corales y variaciones, además de todos los métodos de composición fundamentales: improvisación, polifonía imitativa, técnica del *cantus firmus* y canon".¹⁰ Esta colección representa un gran reto para el intérprete, en su época revolucionó los estándares de interpretación ya que todas las piezas contenidas en la colección requieren un gran nivel de virtuosismo.

II.3 La danza de la corte francesa en el mundo de Bach

Después de la Guerra de los Treinta Años en el siglo XVII, gracias al Tratado de Westfalia en 1648, comienza la lenta recuperación económica y social de Alemania, que duró más de un siglo de manera que abarcó toda la vida de Bach. Como parte de esta recuperación, muchas cortes y ciudades alemanas importaban cultura de Francia e Italia compitiendo pacíficamente por construir elegantes centros de civilización.

La cultura francesa fue una presencia constante en la vida de Bach y ejerció una gran influencia sobre él aunque ninguna de sus biografías lo menciona. Por ejemplo, cuando estudiaba en el *Michaelisschule* (escuela para comuneros) en Lüneburg de 1700 a 1702, estuvo en contacto con el lenguaje, la música y el teatro francés. Ahí compartió cuarto y comida con sus compañeros aristócratas que iban a la *Ritteakademie* (escuela para aristócratas). Otro ejemplo es que Bach visitaba en esa época la corte de Celle que era un Versalles en miniatura donde seguramente escuchó, siendo un adolescente impresionable, la música de Lully tocada por un excelente orquesta francesa y posiblemente el ballet y las danzas sociales también.

La danza de corte francesa, símbolo de la cultura francesa, estaba de moda en Alemania. Su estilo gracioso, balanceado, refinado y altamente disciplinado fue inventado o tomó sus características clásicas gracias a los bailarines de la corte de Louis XIV desde 1650. Esta danza fue de hecho el principio del ballet y fue aceptado internacionalmente: en Alemania, Inglaterra, Escocia, España, Portugal, Checoslovaquia, Holanda, Suecia y Rusia.

Durante el reinado de Louis XIV (1661-1715) predominó la danza y el ballet que requieren de diseñadores de escena, vestuario, cantantes, bailarines, poetas y músicos. Los ballets se organizaban en torno a un tema. No tenían una trama central pero consistían de aires vocales organizados en torno al tema eescogido e iban intercalados con danzas.

¹⁰ Wolf, Ch., *ibidem*, p.375

También se usaba en la corte de Louis XIV la danza social. Esta usa los mismos pasos y estilo de movimiento que el ballet pero usando trajes formales en lugar de vestuario. Había además innumerables ocasiones para bailes, se hacían bailes ceremoniales muy elegantes para celebrar eventos importantes del reino: victorias militares, firmas de tratados, bodas de personas prominentes o cumpleaños. Eran bailes cuidadosamente planeados y ensayados donde sólo los bailarines profesionales bailaban. Había bailes de máscaras con disfraces muy alegres en las cuales se representaba una "mascarada" (escena de ballet o escena de baile y canto compuesto para la ocasión).

Los maestros bailarines eran muy importantes, eran los que bailaban y enseñaban tanto la danza como el comportamiento requerido en la corte; cómo inclinarse, cómo quitarse el sombrero, cómo dirigirse a un superior o un inferior, etc.

Little nos dice que los ideales de la danza de estilo francés eran: *douceur*: dulzura, amabilidad; *bonté*: bondad; *honneté*: honestidad, integridad; que a un cuerpo hermoso corresponde un espíritu hermoso, cierta majestad así como orden, equilibrio, jerarquía y disciplina.



Los maestros bailarines franceses estaban en gran demanda en Alemania donde las cortes contaban con ellos, especialmente los parisinos. Todas estas monadas eran necesarias para cualquiera que quisiera presentarse en la corte y Bach debió haber aprendido todos estos rituales ya que muchas veces participó en las actividades de varias cortes.

Debido al esfuerzo por reconstruir la economía y realzar el bienestar general después de los estragos causados por la Guerra de los Treinta años, los alemanes pretendían instaurar un sentido de orgullo y competitividad social enseñando el buen comportamiento y la danza especialmente porque la clase media empezaba a usar el lenguaje corporal como recurso para una mejor vida.

El baile social francés era un evento cultural importante en la Alemania de Bach. Hacia la segunda mitad del siglo XVII y a principios del siglo XVIII, el baile teatral, las cortes y las ciudades con más afluencia incluían piezas de teatro bailado: óperas y ballets. Bach visitó muchas veces la corte de Dresden atraído por los grandes intérpretes (bailarines y músicos) y compositores que el rey Friederich Augusto I tenía para impulsar la cultura francesa. Ahí presenció la ópera *Cloefide* de Johann Adolph Hasse en septiembre de 1731 en la cual había danzas francesas. Más aún, Bach conoció de cerca el trabajo de varios eminentes maestros bailarines, su amigo Jean Baptiste Volumier, Johannes Pasch y Pantaleón Hebenstreit.

Podemos ver así como Bach conoció y apreció el baile francés y que la influencia del baile de corte francés es intrínseco, y un importante componente del mundo de Bach. Por lo tanto su música de danza, como lo son las Suites, refleja los nobles y sutiles movimientos de los inicios del ballet.

II.4 Danzas Cortesanas

Como ya hemos mencionado, durante el siglo XVI y XVII las danzas provenientes de diversos lugares, se popularizaron y extendieron en toda Europa. Muchas de ellas fueron adoptadas por las cortes y algunas se convirtieron en las favoritas de los compositores y bailarines. Podemos mencionar entre ellas la allemande, la bourré, la branle, la courante, el minuet, la gavota, el rigaudon, la canarie, el passepied, la loured, la forlane, la siciliana, la sarabande, la polonaise, la chaconne, la passacaglia, la galliarda y la gigue entre otras. De las numerosas danzas que tuvieron auge en Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII describiremos solamente aquellas que llegaron a formar la base de la forma Suite: la allemande, la courante o corrente, la sarabande y la gigue.

II.4.1 La Allemande

De ascendencia alemana o germana, es la única aportación de los alemanes a las danzas cortesanas. Era una danza medieval muy antigua que deriva de las *Basse Dances* y *Hautes Dances* del siglo XVI. Holst nos dice que los primeros en hacer mención de esta danza fueron Peele en 1584 hablando de "caballeros que ejecutaban los movimientos de una marcial *almain*" y Thomas Morley en 1597 describiéndola como "una danza muy

pesada, fiel exponente de la naturaleza del pueblo cuyo nombre llevaba y que se bailaba sin hacer movimientos extraordinarios."¹¹

Praetorius en su *Syntagma musicum* de 1619 la califica como "melancólica y lenta". Holst nos dice que su gracia y belleza reside en su movimiento más bien lento y fluente, y que las parejas permanecen unidas por las manos a lo largo de todas las vueltas y evoluciones de la danza. Los pasos principales consistían en "deslizamientos y cambios de pareja, giros de espalda con espalda y encantadoras vueltas."¹² El poeta Dorat en el *Dictionnaire de la Danse* describe la forma de bailarla, con "encadenamientos y gestos naturales llenos de sentimiento junto con inclinaciones graciosas donde los brazos se entrelazan cruzados y en círculo."¹³ Holst explica que una vez introducida a la corte de Louis XIV de Francia (como trofeo por la anexación de Alsacia), la alemane tomó características graciosas y sentimentales. Es considerada como una danza de tipo gestual o procesional.

Mattheson en su *Der Vollkommene Kapellmeister* de 1739 la describe como una composición en arpeggios, lo cual produce un fluir rítmico; seria y bien elaborada que "refleja una mente contenta o feliz, que se deleita en el buen orden y el reposo."¹⁴

Consta de dos secciones con un número impar de compases por lo general. Está en compás de 4/4 y comienza generalmente con una anacruza de octavo o dieciseisavo. El tempo es más bien lento y majestuoso, pero da una sensación de movimiento fluido mediante el uso de figuras de dieciseisavos en la melodía.

II.4.2 La courante o corrente

La *courante o corrente* fue la danza favorita durante dos siglos, de 1550 a 1750, por lo tanto es lógico que haya pasado por diferentes etapas durante este tiempo. Hay diferentes opiniones con respecto a su origen y tal como lo plantea Horst, es posible que en realidad provenga de dos lugares distintos: algunos lo sitúan en Italia y otros en la provincia francesa de Poitou.

La forma que tuvo origen en Francia es la que se popularizó en la corte. El primer registro que se tiene de ella es en 1515. En sus principios se le conocía como *branle de Poitou* y era una danza de pantomima en ritmo binario. Mattheson en su *Vor Vollkommene Kapellmeister* de 1739 dió indicaciones para los compositores: "No se permite ningún otro compás que no sea el de 3/2, [...] debe su nombre al hecho de que corre sin cesar; sin embargo debe realizarse en forma encantadora y tierna."¹⁵ La *courante* francesa ha sido descrita como "seria y solemne" por Dupont, Masson, y Welter; "noble y grande" por Rameau y Compan; "majestuosa" por Quantz; "seria y formal" por Türk.¹⁶ Mattheson dice que expresa "esperanza."¹⁷

¹¹ Holst, L. *Formas preclásicas de la danza*, eudeba, Buenos Aires, 1966, p.32

¹² StreetSwing's Dance history archives, <http://streetswing.com/histmain/z3sarn1.htm>

¹³ Holst, L. *ibidem*, p.34

¹⁴ Holst, L. *ibidem*, .35

¹⁵ Horst, L. *ibidem*, p.45

¹⁶ Little, M. *ibidem*, p.115

¹⁷ Spitta, P. *J.S.Bach his work and influence on the music of Germany*. Dover Publications, New York, 1952

Todas estas cualidades implican un tempo lento. Sin embargo hay courantes más rápidas que otras, según la indicación que haga el autor al principio de la misma. Las características constantes de esta danza son su compás ternario en un tempo muy lento y tiene siempre anacrusas. Otra característica son las sincopas que se producen por la combinación de ritmos binarios y ternarios al final de cada sección. Los pasos consistían en la sucesión de dos pasos simples y uno doble (simple/simple/doble) y luego saltos o zigzagueos alrededor.¹⁸

La forma de *courante* llamada *corrente* viene del latín 'curro' que significa correr y sus características correspondían a éste significado etimológico ya que consistían en pasajes fluidos de octavos en un *tempo* rápido de 3/4 o 3/8. Fue una de las danzas llevadas de Italia a Francia por Catalina de Médici (1518-1589). El afecto de la *corrente* es de "vigor, es animosa, briosa, alegre, viva" de acuerdo con Mace.¹⁹ Thomas Macy la describe como "llenas de vivacidad y vigor."²⁰

La *Corrente* italiana de principios del siglo XVIII se había convertido en una pieza virtuosística para violín o teclado que consiste en una continua elaboración en octavos o dieciseisavos sobre un bajo en tres tiempos, con una textura simple, ritmo armónico lento y frases que varían en longitud.

Normalmente está en compás de ¾ con anacrusa. El *tempo* va de moderado a rápido. Las técnicas de elaboración incluyen arpeggios, repetición de secuencias, dos partes combinadas a una sola línea y figuras parecidas al bajo de Alberti. La técnica de ejecución deriva de las prácticas de cuerdas italianas que usualmente agrupan más de dos o tres notas en una fácil y fluida manera de ejecución. Los cambios armónicos que generalmente ocurren en el primer y el tercer pulso del compás son la mejor referencia para que el ejecutante elija una adecuada articulación. La ornamentación es escasa y las notas *inégaies* están fuera de estilo.

Bach continuó con la idea de que la *corrente* es una pieza para teclado o violín solo. No tiene *correntes* para orquesta ni incluyó ninguna en sus conciertos. Todas comienzan con anacrusa, presentan notas rápidas y están en ¾ salvo dos que están en 3/8.

II.4.3 La Sarabande

Su origen y derivación han dado lugar a muchas conjeturas, pero la mayoría de las autoridades suponen que es de origen árabe-moro. La palabra 'Sarabande' etimológicamente proviene del *serbend* (canto) o *sarband* (cinta para el tocado de una dama) o también del moro *zarband* (ruido).

La *sarabande* fue documentada históricamente cuando el Cardenal Francés Richelieu la bailó para complacer a la Reina de Francia, Anna de Austria, madre de Louis

¹⁸ StreetSwing's Dance history archives, <http://streetswing.com/histmain/z3sarbn1.htm>

¹⁹ Little, M. *ibidem*, p.135

²⁰ Horst, L. *ibidem*, p.44

XIV, llegó de España en el siglo XII aunque no se originó ahí sino en el mundo árabe. Fue introducida en la corte francesa alrededor de 1588. Dentro de la corte adquirió un carácter noble y solemne a pesar de que frecuentemente se bailaba con castañuelas. En su primera época, antes de 1659 era un poco más rápida de lo que fue ya en la corte francesa; bailada principalmente por un grupo de mujeres y considerada como salvaje, sensual y exótica, de naturaleza altamente sexual, con ondulaciones del cuerpo, movimientos masivos de cadera y letras coquetas e indecentes.²¹ Estuvo prohibida cierto tiempo durante el reinado de Felipe II de España, pero revivió en una forma más pura, desempeñando un papel importante en los dramas religiosos adquiriendo un carácter procesional.

Su carácter principal es de gravedad, orgullo, solemnidad, austeridad religiosa. Los escritores del tiempo de Bach han usado una variedad de términos diferentes para describir la *sarabande*, pero consistentemente se alude a la intensidad de expresión. Algunos la llaman grave y ceremoniosa; otros majestuosa o seria. Rémond de Saint-Mard creía que era "siempre melancólica", mientras que Mathesson escribe que la sarabande "no expresa sino ambición" y James Talbot dice: " la Sarabande, un movimiento suave y apasionado [es] apto para mover las pasiones y turbar la tranquilidad de la mente".²²

Las coreografías existentes revelan una danza calmada, seria y a veces tierna, ordenada y balanceada. Sin embargo, insinuaciones de una interpretación apasionada aparecen en muchas piezas que incorporan titubeos antes de un tempo esperado y dobles anacrusas en la repetición de una tonada. Playford en su *The Dancing Master* (1703), cita los pasos de una zarabanda; en ella hay muchos avances y retrocesos, cuatro pasos hacia adelante y cuatro pasos hacia atrás y que las parejas caminan entre filas formadas por otros bailarines y otras evoluciones simples. El paso principal de esta danza consistía en un rápido llevar el dedo gordo del pie hacia afuera y luego hacia adentro y los demás pasos eran deslizamientos lentos.

Los cambios armónicos de la *sarabande* ocurren principalmente en cada tiempo del compás y las frases duran consistentemente cuatro u ocho compases. La forma de su estructura musical es simple: un aire lento de compás 3/4, comenzando como la pavana de manera tética (en el tiempo uno) y dividida en dos partes; la primera generalmente de ocho y la segunda de doce compases de longitud. El equilibrio es una característica muy importante en la *sarabande*. Rara vez se encuentra una frase que no sea de 4 u 8 compases. Esta simplicidad de estructura de frases se encuentra también en el *minuet* y en la *gavotte*. También es característico de la *sarabande* el ritmo sincopado: el segundo tiempo del compás es el punto más importante y por lo tanto es mucho más acentuado que el primero. Termina comunmente en el segundo tiempo del último compás. Se cree también que la improvisación era un elemento importante dentro de esta danza. Algunos compositores incluían *doubles* o repeticiones ornamentadas de la misma pieza.

II.4.4 La Gigue

²¹ StreetSwing's Dance history archives, <http://streetswing.com/histmain/z3sarbn1.htm>

²² Little, M, *ibidem*, p.94,95

Proviene de la *giga* que es una danza muy antigua y que probablemente pertenece a muchas nacionalidades ya que la encontramos escrita de diversas maneras: *giga*, *gigue*, *jig*, pero las más antiguas vienen de Italia llamadas *gigas*, palabra derivada del nombre de un pequeño instrumento de cuerdas, pero hay quienes dicen que el origen de esta danza es inglés. La *jig* inglesa formó parte de las danzas de la corte en tiempos de la reina Elizabeth (1553-1603) y pasó a los reinos de continente durante el reinado de Louis XIV (1638-1715). Thomas Mace las llamaba también "*toy*" (juguete) y las describía en 1650 como livianas y satíricas. Mattheson en su *Der Vollkommene Kapellmeister* de 1739 describe sus rasgos característicos como "una pasión ardiente y fugitiva, una furia que pasa velozmente, [...] simple ansiedad y temperamento superficial."²³

La *gigue* es la más rápida y precipitada de las danzas antiguas. Su carácter exitado se debe a su velocidad tanto como a su base molódica que se halla formada por grupos de tres notas logrando así un ritmo o "pulso de galope." Están escritas principalmente en 3/8, 6/8, 9/8 o 12/8. Las *gigas* italianas no eran para ser bailadas sino para ser tocadas en el violín. Aunque pueden haber sido bailadas en parejas, una por una, en general se baila en círculo de varias personas. El paso principal consistía en pegar con los talones y un movimiento rápido de pies con el torso inmóvil.²⁴

La forma consta de dos secciones que son generalmente más largas que las de las demás danzas y a menudo están escritas en forma fugada. Little clasifica las *Gigues* de Bach en tres tipos basándose en un análisis de estructura métrica: la *gigue* francesa que presentan el ritmo de octavo con puntillito dieciseisavo y es homofónica, la *giga* I que lleva tresillos en el segundo nivel de subdivisión y es a veces fugada y la *giga* II que son las más complejas, presentan procedimientos de fuga y otro nivel de subdivisión por debajo de los tresillos.²⁵

III Análisis de la Partita III 827

Escrita en 1728 cuando Bach tenía cuarenta y tres años. Se compone de las cuatro danzas básicas de la forma Suite: *allemande*, *corrente*, *sarabande* y *gigue*. Entre la *sarabande* y la *gigue* están incluidas dos *galanteries*: *burlasca* y *scherzo*, que no eran muy utilizados dentro de las Suites. En forma de introducción, Bach compuso para ésta obra una *fantasia*. Dentro de éstas obras Bach empleaba cada vez más, frases sencillas de 4, 8 12 y 16 compases, como lo harían más tarde los compositores clásicos y que la estructura de cada una de las Partitas anuncia la forma de la sonata clásica. Esta serie tiene una fuerte influencia de la música italiana.

²³ Horst, L. *Ibidem* p.63

²⁴ StreetSwing's Dance history archives, <http://streetswing.com/histmain/z3sarbn1.htm>

²⁵ Little, M, *ibidem*, p. 143

III.1 Fantasia

El término *fantasia* proviene del griego 'Phantasia' y significa en sentido general "imaginación, producto de la imaginación". El término fue adoptado durante el Renacimiento dentro de la composición musical instrumental y designaba a todo aquello que provenía de "la fantasía y habilidad del autor que la creaba" (Lius de Milán 1535).²⁶

Las Fantasías de Bach fueron escritas para el clavicordio o clavecín.²⁷ Bach compuso 15 Fantasías sin contar las de las *Sinfonías*. Ninguna de ellas está en forma de fuga pero usan procedimientos imitativos de contrapunto. Generalmente tienen pasajes de escalas y arpeggios y tienen un esquema armónico rico en modulaciones sin perder nunca la forma y el procedimiento contrapuntístico.

La fantasía de la *Partita III* es una invención a dos voces a la manera de sus *Invecciones* a dos voces para teclado, pero más elaborada, del tipo *perpetuum mobile*. Se puede subdividir en cuatro secciones: la primera, del compás 1-31; la segunda, del compás 31-65; la tercera, del compás 66-89; y la cuarta del compás 90-120.²⁸ En los primeros compases se presenta el tema que va del compás 1 al primer octavo de 1 compás 7 y la imitación contrapuntística del mismo tema en la voz inferior a partir del tercer compás hasta el primer octavo del compás 9. (Ej.1) Bach utiliza este tipo de imitaciones a lo largo de toda la Fantasía aunque no todas son imitaciones estrictas a manera de fuga.

Ej.1 cc.1-12

Fantasia Schmieder-Verz. 327

The image shows a musical score for the first 12 measures of the Fantasy from Partita III for Anna Bach. The score is in 3/8 time and G major. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various ornaments and the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with some imitative motifs. The score is labeled 'Fantasia' and 'Schmieder-Verz. 327'.

²⁶ Sadie, S, *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Vol. 6, MacMillan Publishers, England, 1985, p.380

²⁷ instrumentos de teclado antecesores del pianoforte. El Clavecín tenía uno o dos teclados, diferentes registros y varias series de cuerdas con tallos de plumas o cuero. El Clavicordio tenía solamente un manual, sin registros y una sola serie de cuerdas percutidas con una espiga de delgado metal.

²⁸ Geiringer, K, *ibidem*, p. 307

III.2 Allemande

La *allemande* es de forma binaria. Ambas partes comienzan con una anacrusa de un tiempo donde observamos el arpeggio de tónica y de quinto grado respectivamente. La estructura tonal es $\parallel I - V \parallel V - I \parallel$ en donde cada una se repite. En la *allemande*, Bach sigue la tradición de arpeggiar los acordes de manera que las armonías se van "armando" a través de los grupos de dieciseisavos (ej.2) que le dan un carácter majestuoso. Aunque el *tempo* es lento, su melodía es muy fluida avanzando en dieciseisavos, treintaidosavos y los valores con puntillo le dan un aire de procesión y grandiosidad.

Ej. 2 Allemande cc.1-3

Allemande

The image displays a musical score for the first three measures of an Allemande. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The first system shows the initial measures with a treble clef starting on a half note G4 and a bass clef starting on a half note B2. The second system continues the piece, with the treble clef starting on a half note G4 and the bass clef starting on a half note B2. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

III.3 Corrente

Esta *corrente* es de tipo italiano y conserva al igual que las primeras *correntes* de siglo XVII el carácter virtuosístico que consiste en una continua elaboración en octavos o dieciseisavos sobre un bajo en tres tiempos, con una textura a dos voces, ritmo armónico lento y frases que varían en longitud.

Tiene dos partes que se repiten con una estructura tonal que va de I-V en la primera parte y de V-I en la segunda. Está en compás de $\frac{3}{4}$ y comienza con anacrusa. Está subdividida en dieciseisavos y figuras de octavos con puntillo y dieciseisavos. El *tempo* es rápido y el carácter vigoroso, animoso, vivo y alegre.

Ej. 3 Corrente cc. 1-6

Corrente

1 2 3 4 5 6

III.4 Sarabande

Su carácter es de gravedad, solemnidad. Es lenta y está escrita en compás de 3/4, tiene dos partes que se repiten; la primera tiene doce y la segunda dieciséis compases con frases que duran consistentemente cuatro u ocho compases. El característico acento en el segundo tiempo de la *Sarabande*, está enmarcado en los primeros compases por un grupo de tresillos en la segunda mitad del primer tiempo. Los motivos son siempre anacrúsicos.

Ej. 4 Sarabande cc. 1-8

Sarabande

1 2 3 4 5 6 7 8

Presenta una textura contrapuntística. La pieza comienza imitativamente y las tres voces presentan material interesante, una a la vez o al mismo tiempo y los giros y cambios de las figuras deleitan al oído ya que se puede escuchar la misma idea en diferente forma, (por ejemplo en el compás 7) en otra voz, (por ejemplo en el c. 1-2) y a la inversa, (como en el compás 25).

Tiene dos partes que se repiten y una estructura armónica muy simple. La progresión armónica de la primera parte nos conduce al tercer grado, Do mayor. La segunda parte comienza en el tercer grado y nos conduce nuevamente a la tónica, La menor. ||: I - III :||: III- I :||

Los cambios armónicos de la *Sarabande* ocurren principalmente en cada tiempo del compás. No hay las sincopas ni hemiolas que son comunes en las *Sarabandes*.

III.5 Burlesca

El término *burlesca* viene del italiano que deriva del latín *burra* (bagatela, nadería, broma, juego) y hace referencia a una pieza humorística, que envuelve parodia y grotesca exageración. En un principio el término se usaba solamente en el campo de la poesía y el teatro y a principios del siglo XVIII fue usado como título para piezas musicales en las cuales se combinaban elementos serios y cómicos para lograr efectos grotescos. J.G. Walther en 1732 las describe como piezas "en las cuales las melodías cómicas hechas de octavas y quintas paralelas aparecen junto con melodías serias."²⁹ Los compositores italianos habían empleado este tipo de efectos para la música de la *opera buffa* a principios del siglo XVIII.

La *burlesca* de Bach no tiene nada de jocosos a pesar de presentar algunas armonías sorprendentes y un pasaje de octavas paralelas en el compás 32. (Ej.5) Para Geiringer, esta *burlesca* puede considerarse como una especie de minué.

Es de carácter firme y a la vez juguetón. Consta de dos partes que se repiten. En la primera parte el primer motivo se va imitando contrapuntísticamente durante los cuatro primeros compases pasando de una voz a la otra. El motivo principal se ve acentuado en el segundo tiempo por un trino. A partir del compás 5 aparecen tres voces. En la segunda parte el motivo principal sólo aparece dos veces al mismo tiempo en dos de las voces, en el compás 17 y el 19. En el resto de la pieza se van escuchando otros motivos que Bach utiliza contrapuntísticamente.

La estructura armónica de la *burlesca* es muy sencilla en su primera parte y nos conduce a la dominante y en la segunda parte que comienza en la dominante nos lleva de regreso a la tónica. ||: I-V :||: V-I :||

²⁹ Sadie, S, *ibidem*, Vol. 3 p. 472

Ej.5 Burlesca cc.1-8

Burlesca

The image shows a musical score for a piece titled 'Burlesca'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The music is in 3/4 time and features light, playful rhythms with various ornaments and fingerings.

III.6 Scherzo

La palabra italiana *scherzo* significa broma. Musicalmente designa a un movimiento de carácter ligero y comúnmente en compás ternario. El término aparece en Italia a principios del siglo XVII en el *Scherzi musicali* de Monteverdi en 1607.³⁰ Existen también *Scherzi vocali* de Antonio Brunelli y *Scherzi sacri* de Antonio Cigna en 1616, pero en el periodo de 1650 a 1750 el término se aplica solamente a la música instrumental.

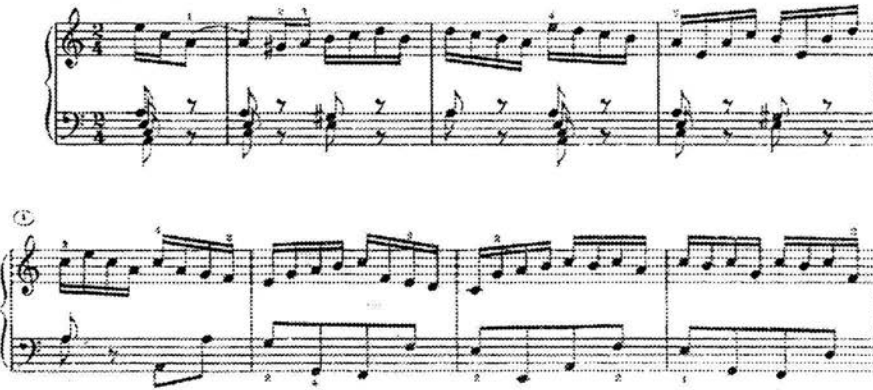
El único *scherzo* que Bach escribió es el que forma parte de la Partita III que es muy ligero. Geiringer sugiere que este *scherzo* "parece remplazar a una gavota".³¹ Su tempo puede ser de moderado a rápido y está escrito en compás binario y es de carácter vivo, juguetón y a la vez muy directo.

³⁰ Sadie, S. *ibidem*, vol.16, p.634

³¹ Geiringer, K. *Bach la culminación de una era*, Contrapunto, Madrid, 1982, p. 308

Ej.6 Scherzo

Scherzo



III.7 Giga

Esta es una *giga*-fuga a tres voces y en dos partes que se repiten. Dentro de la clasificación de Little, es del tipo gigue I. Tiene un carácter vivo y alegre. El *tempo* es rápido, en compás de 12/8.

El sujeto que se centra alrededor de la nota La, comienza con una anacruza, seguida de un arpeggio y un mordente (compás 1). Little opina que esta figura es "brillantemente explotada secuencia tras secuencia construyendo tensiones aun cuando las armonías difícilmente se alejan de la tónica, dominante y subdominante."³²

Ej.7 cc. 1-3



³² Little, M, *ibidem*, p.162

En la primera parte se presenta el primer sujeto en la tónica, en los dos primeros compases. Luego en los dos siguientes compases el sujeto aparece en la segunda voz pero en la dominante, después de un breve puente con una cadencia perfecta simple regresa a la tónica para presentar nuevamente el sujeto en la tercera voz, en el compás 8 y 9.

Su estructura armónica es $\parallel: I-V : \parallel: V-I : \parallel$ donde el procedimiento de fuga se da con el tema invertido en la segunda parte.

Ej.8 cc.25-27

La gigue termina con una cadencia perfecta compuesta y es importante hacer notar que termina en la tónica mayor, o la llamada tercera de picardía, lo cual da un brillo singular al final de toda la obra.

IV Notas al Programa

Partita III BWV 827

Aunque la mayor parte de la obra de Bach es de carácter religioso-coral, sintió por la música instrumental y secular un notable interés. Siendo un virtuoso del teclado, no solo se colocó al nivel de los grandes clavecinistas de su tiempo sino que revolucionó la forma de tocar ya que a él se debe la moderna digitación en el teclado y enriqueció el arte de la composición para teclado.

Las *Partitas* para teclado de Bach son la coronación del largo desarrollo de la forma *Suite*, que tiene su origen en las *Partitas*, o colecciones de 'partes', término que usaron los alemanes en el siglo XVII agrupando las danzas más populares de los diferentes países europeos del siglo XVI y XVII. Las danzas populares que fueron adoptadas en las cortes se enriquecieron y estilizaron hasta llegar a la forma más pura de arte en manos de los grandes compositores como J.S. Bach.

Bach conocía bien las danzas cortesanas ya que estuvo al servicio de la corte del duque Wilhelm Ernst de Weimar y del príncipe Leopold en Cöthen además de que se nutrió de las numerosas visitas a la corte de Celle en su juventud donde tuvo su primer contacto con la música y cultura francesas. A diferencia de las *Suites Francesas* y *Suites Inglesas*, Bach retoma el nombre de *Partita* que significa partes en italiano, que usaban los maestros clavecinistas alemanes anteriores a él, en lugar del término francés tal como lo hizo su predecesor Johann Kuhnau, haciendo referencia al origen alemán de esta forma antes de que la tomaran y desarrollaran los franceses e italianos.

La *Partita* consta al igual que la *Suite* de cuatro danzas básicas que son la *allemande* de origen alemán, *courante* de origen francés o corriente de origen italiano, *sarabande* de origen español-moro y *gigue* de origen inglés. El *tempo*, o velocidad y el carácter de cada una de ellas es contrastante mientras que conservan todas la misma tonalidad. Dentro de sus *Partitas* Bach conserva las características específicas de cada una de estas danzas, además de hacer gala de gran inventiva y maestría en la utilización de los recursos técnicos y de composición.

La *Partita BWV 827* es la tercera de una serie de seis *Partitas* que formaron parte de la primera publicación que Bach hizo de sus obras en 1731 bajo el nombre de *Clavier-Übung* op. I (piezas para teclado). Ésta lleva una *Fantasia* como introducción, la *allemande* presenta su tradicional carácter melancólico y su aire de grandiosidad, es una danza lenta. Bach elige para esta *Partita* la *corrente* italiana que se caracteriza por ser una pieza virtuosística con pasajes veloces, es una danza viva y enérgica. La *sarabande* es una danza lenta ternaria de carácter solemne. La *gigue* es una danza alegre y saltarina escrita a manera de fuga (procedimiento contrapuntístico de composición) a tres voces, en la que el sujeto o tema está invertido en la segunda parte. Entre la *sarabande* y *gigue* se podían agregar algunas otras danzas llamadas "galanterías". Las que Bach incluye en esta obra no son las más comunes sino verdaderas rarezas como la *burlesca* y el *scherzo*, ambas de carácter mas bien burlón o juguetón.

I.5 Bibliografía

- BOYD, Malcom, Bach, Colección The Master Musicians Series, Schirmer's Books, New York, 1983, 177-182 pp.
- EPSTEIN, Ernesto, "La primera biografía de Bach: sobre su vida, arte y obras de J.S. Bach de J.N. Forkel" en Bach pequeña antología biográfica, Emilio Aguirre, (trad.) Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950, 228 pp.
- GEIRINGER, Karl, "La música de J.S. Bach" en La Familia de los Bach siete generaciones de genio creador, Guillermo Sans Huelin (trad.) Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1962 306-328 pp.
- GEIRINGER, Karl, "Obras para teclado" en Johann Sebastian Bach La culminación de una era, Colección Contrapunto. Slustio Alvarado (trad.) Madrid, 1982, 132-135 y 275-317 pp.
- HOLST, Louis, en Henry Gilfond, (prol.) Formas preclásicas de la danza, Pastora Sofia Nogués (trad.) Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires Buenos Aires, 1966, 127pp.
- LITTLE, Meredith, JENNE, Natalie, Dance and the music of J.S. Bach. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1991, pp.203
- SADIE, Stanley, (ed.) "Burlesca" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 3 MacMillan Publishers, England, 1980, 472-473 pp.
- _____, (ed.) "Seherzo" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 16 MacMillan Publishers, England, 1980, 634-635 pp.
- _____, (ed.) "Fantasia" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 6 MacMillan Publishers, England, 1980, 380-391 pp.
- SPITTA, Philipp, Wolfgang Schmider (prol.) "Obras de la primera época en Leipzig" en Johann Sebastian Bach, Su Vida, su época, Wenceslao Roces (trad.) Biografías Ganesa, México D.F. 1950, 309-317 pp.
- SPITTA, Philipp, "The history of the suite", "The clavier suites" y "The clavier Partitas" en Johann Sebastian Bach His work and influence on the music of Germany 1685-1750, Clara Bell (trad.) Vol. II Dover Publications Inc., New York, 1952, 72-77,84-92 y 156-167 pp.
- SCHWEITZER, Albert. Ch. M. Widor (prol.) en J.S. Bach. El músico poeta. Jorge d'Urbano (trad.) Editorial Ricordi, Buenos Aires. 1984, 379 pp.
- WOLFF, Christoph, "The clavier-übung project" en "Traversing Conventional boundaries" en Johann Sebastian Bach. The learned musician, W.W. Norton and Company Inc., New York, 2000, 373-389 pp.

Capítulo II

Sonata op.10 no.3 en Re mayor

II.1 Semblanza biográfica de L. v. Beethoven	32
II.1.1 Primer periodo de 1770 a 1792	32
II.1.2 Segundo periodo de 1792 a 1801	33
II.1.3 Tercer periodo de 1801 a 1813	34
II.1.4 Cuarto periodo de 1813 a 1827	37
II.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	42
II.2.1 Acontecimientos de 1796 a 1799	42
II.2.2 Origen y desarrollo de la forma Sonata	44
II.2.3 La forma Sonata	46
II.2.4 Las sonatas de Beethoven	47
II.3 Análisis de la Sonata op.10 no 3	48
II.3.1 Presto	49
II.3.2 Largo e mesto	53
II.3.3 Menuetto-Trio	56
II.3.4 Rondo. Allegro	58
II.4 Notas al programa	60
II.5 Bibliografía	61

II.1 Semblanza biográfica de Ludwig van Beethoven

Reconocido universalmente como la figura musical predominante del siglo XIX, Beethoven es probablemente el compositor más admirado en la historia de la música occidental.

Dentro de su ascendencia paterna hubo músicos que trabajaron para la corte del elector de Colonia. Su abuelo, Louis van Beethoven, fue *Kapellemeister* (maestro de capilla) en 1761 gracias a su gran habilidad y oficio ya que no era compositor como la mayoría de los que ocupaban este puesto y su padre, Johann van Beethoven estuvo al servicio del Elector como tenor, aunque también daba clases de piano y violín. En 1767 Johann se casó con María Magdalena, viuda de Leym de 21 años. Ludwig van Beethoven fue el segundo de cuatro hijos de los cuales el primero, que llevaba el mismo nombre del compositor, murió a los seis días de nacido. Sus hermanos menores fueron Caspar Anton Carl y Nikolaus Johann.

II.1.1 Primer periodo (1770-1792)

No se tiene registrada la fecha de nacimiento de Ludwig van Beethoven; solamente se cuenta con la fecha de bautizo, el 17 de diciembre de 1770 en Bonn. Recibió sus primeras lecciones de piano y de violín de su padre quien para entonces se había convertido en un bebedor iracundo. Johann impartía las lecciones a su hijo con lujo de violencia y frecuentemente obligaba al pequeño Ludwig a salir de la cama a altas horas de la noche, cuando regresaba de las tabernas, para que practicara al teclado. Beethoven dio su primer recital a los siete años. Además de las lecciones de su padre, recibía instrucción ocasional de algunos otros maestros. Su educación general no fue más allá de la escuela elemental.

Su primer maestro importante fue Christian Gottlob Neefe, en 1781 y hasta 1792 cuando salió de Bonn. Bajo su supervisión compuso algunas obras que publicó como las *Variaciones sobre una marcha de Dressler WoO 63*. En 1783 publicó tres *Sonatas para piano WoO 47*, dedicadas al elector Maximilian Friedrich. En 1783 Neefe lo empleó como clavecinista de la orquesta de la corte donde tuvo amplio acceso a todas las óperas de la época. A petición propia se le nombró organista de la corte y se le asignó un salario y gracias a que disponía de mucho tiempo pudo dedicarse a la composición y al estudio general de la música. En 1785 tomó clases de violín con Franz Ries, amigo de la familia y él mismo comenzó a dar clases de piano. En el verano de ese mismo año visitó Viena donde probablemente conoció a Mozart pero tuvo que regresar a Bonn a las dos semanas por la grave enfermedad de su madre quien murió el 17 de julio de 1787.

En 1789, antes de cumplir los 19 años y por iniciativa propia, tomó la responsabilidad de la familia ya que su padre pasaba todo el tiempo bebiendo. Durante los siguientes cuatro años, Beethoven tocó la viola en las orquestas de la corte, de la iglesia y en el teatro. De esta época datan las dos cantatas compuestas en honor a Joseph II en 1790, la música para el *Ritterballet WoO 1* y las *Variaciones para piano sobre un tema de Righini* compuestas

en 1791. Cabe mencionar que ya para entonces Beethoven era estimado y reconocido por los músicos y que contaba con amistades en los más altos círculos de la nobleza y de las familias distinguidas en Bonn, como el conde Waldstein y la familia Breuning, sin embargo siempre mantuvo su carácter introvertido, solitario y tímido.

II.1.2 Segundo periodo (1792-1801)

A los 21 años se trasladó a Viena para estudiar con Franz Joseph Haydn cuya instrucción se basaba principalmente en ejercicios de contrapunto pero al darse cuenta de que Haydn había pasado por alto algunos errores en los ejercicios que realizaba, buscó la asesoría de otro maestro, el compositor Johann Schenk. Cuando en 1794 Haydn se trasladó a Londres comenzó a recibir instrucción de Johann Georg Albrechtsberger, *Kapellmeister* de San Stephen, de 1794 a 1795 con quien trabajó más a fondo ejercicios contrapuntísticos libres, en imitación a dos, tres, o más partes, contrapunto doble a diferentes intervalos, fuga doble, contrapunto triple y canon. Se dice que también recibió clases aunque muy informalmente de Antonio Salieri, *Kapellmeister* imperial, con quien trabajó la prosodia italiana.

Pronto se dio a conocer en Viena como pianista y compositor, gracias a su talento y a sus conexiones con los círculos aristocráticos, además por ser alumno de Haydn. Otro factor que ayudó mucho a Beethoven fue el hecho de que la sociedad vienesa gustaba de la buena música y todos los aristócratas tenían músicos a su servicio, desde un cuarteto de cuerdas como el del conde Andreas Razumovsky o el del príncipe Karl von Lichnowsky, hasta grandes orquestas, como la del príncipe Joseph Lobkowitz e incluso compañías de ópera como la de los Esterházy. Estas familias lo acogieron y le brindaron patronazgo cuando se vio privado de su salario por parte del elector de Colonia, por lo tanto, los primeros éxitos de Beethoven como virtuoso del piano se efectuaron en las casas de los nobles.

Su primer recital público se efectuó en 1795 en un concierto a beneficio en el teatro *Burgtheater*. Sus primeras publicaciones en Viena fueron los tres *Trios para piano op.1*, dedicadas al príncipe Lichnowsky y las tres *Sonatas para piano op.2* dedicadas a Haydn.

En 1796 emprendió una gira, presentándose primero en Praga, luego ante el elector de Sajonia en Dresden y varias veces ante el rey de Prusia, Friedrich Wilhelm II, en Berlín. Para estas presentaciones escribió la *Sonata para cello y piano op.5* que presentó con el excelente chelista Jean Pierre Dupont y las *Variaciones para cello y piano sobre un tema de Haendel* sobre el tema '*See the conqu'ring hero comes*'. En 1797 se publicaron estas obras junto con la *Sonata para piano op.7* en Mi bemol mayor y la canción *Adelaida* dedicada al autor de la letra, el poeta Matthison. En 1798 publicó sus *Trios op.9* dedicados al conde Johann Georg von Browne y las tres *Sonatas para piano op.10* dedicadas a la condesa Margueritte von Browne.

En ese mismo año conoció al violinista Rodolphe Kreutzer y al general Bernadotte quienes le sugirieron que compusiera una sinfonia en honor al joven general Bonaparte. Beethoven ya había iniciado la Primera Sinfonia, en Do mayor, bajo la influencia de

Haydn. En esta época surgió un cambio en su forma de componer; comenzó a escribir sus bocetos en un libro pautado en lugar de hacerlo en hojas sueltas. Los primeros dos libros contienen los bocetos de cuartetos de cuerdas y otras obras en las que trabajaba al mismo tiempo.

En 1799 dedicó a su amigo, el violinista Karl Amenda, un cuarteto de cuerdas que fue revisado y publicado más tarde como op.18. En ese mismo año hizo amistad con las codesas Thérèse y Josephine von Brunsvik quienes fueron sus alumnas y gracias a ellas hizo también amistad con su prima Giulietta Guicciardi, en 1800. En este año dio su primer concierto en beneficio propio en el *Burgtheater*, estrenando dos obras, el *Septeto op.20* y la *Sinfonía no.1*. Para entonces ya trabajaba en su *Tercer Concierto para piano* el cual fue terminado en 1803. Gracias a su presentación con el cornista Johann Wenzel Stich, compuso la *Sonata para corno op.17*

A finales de 1800 revisó y completó los *Cuartetos de cuerdas op.18* y escribió la *Sonata para piano op.22* así como las *Sonatas para violín op.23 y 24*. Se le encomendó la composición de una obra para ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus op.43* (Las criaturas de Pometeo) presentada en 1801 en el *Burgtheater*. Para entonces los editores competían por las nuevas composiciones de Beethoven y aunque muchas ya se habían publicado, como la *Sonata Patética op.13* dedicada al príncipe Lichnowsky en 1799, otras aún no habían sido compradas.

II.1.3 Tercer periodo (1801-1813)

En 1801 escribió a su amigo de Bonn, Franz Wegeler, confesándole la terrible enfermedad que lo atormentó el resto de su vida, la sordera. Los primeros síntomas de esta enfermedad habían comenzado unos años antes, hacia 1798, pero es probable que él mismo no los haya tomado en cuenta ya que estaba acostumbrado a sufrir fiebres y dolor abdominal, sin embargo hacia 1801 se dio cuenta de que el mal era progresivo e incurable. Aunque conservaba de alguna manera la esperanza de que sus doctores encontrarían un remedio, presentía los estragos que la enfermedad le causaría profesional y socialmente y le sobrevino una crisis; a pesar del creciente éxito del que gozaba, se sentía frustrado y sin autoestima. Sus cartas reflejan desde una profunda tristeza hasta la resignación. Estos sentimientos se ven también reflejados en sus *Himnos sobre poemas sagrados op.48* que completó para entonces. La joven que le brindaba un poco de felicidad en esos días era la condesa Giulietta Guicciardi quien tenía tan solo 17 años y a quien dedicó la *Sonata op.27 no.2 Claro de Luna* escrita en 1801. Aunque estuvo animado con los coqueteos de la joven condesa, pronto se vio desilusionado cuando ésta contrajo matrimonio con el conde Gallenberg en 1803.

Desde 1801 a 1805 aceptó como alumno a Ferdinand Ries, hijo de Anton Ries, un amigo de la familia Beethoven en Bonn. A él debemos muchos retratos descriptivos de la personalidad de Beethoven y después de la muerte del compositor escribió, en colaboración con Wegeler, una biografía de Beethoven en 1830. Una de las principales características de comportamiento que describe Ries es la dificultad que tenía Beethoven para guardar las convenciones sociales como ser cortés y tocar para pequeñas audiencias

cuando se requería. Estas actitudes se fueron recrudesciendo conforme la enfermedad fue avanzando llegando a solicitar incluso que se le tratara como príncipe de su arte.

En 1802 viajó a Heiligenstadt buscando mejorar su salud y su oído con el aire del campo. Completó la *Sinfonía no.2* así como las tres *Sonatas para violín op.30*, las *Bagatelas op.33* y las dos primeras *Sonatas para piano op.31*. Ahí escribió la famosa carta conocida como el Testamento de Heiligenstadt, dirigido a sus dos hermanos en la cual describe su desesperación ante la enfermedad y su rechazo al suicidio, el cual había tenido en mente tiempo atrás.

A partir de 1803 comenzó su trayectoria como compositor de óperas aceptando la propuesta de componer una ópera para el teatro Schikaneder. El teatro le brindó la oportunidad de dar un concierto para el cual escribió su *Oratorio Christus am Oelberge*, el cual se presentó en 1803 junto con las *Sinfonías no.1 y no.2* y el *Tercer Concierto para piano*, con Beethoven como solista. Sin embargo, su preocupación era completar otra obra instrumental, la *Sinfonía Heroica* que fue su mayor desafío en el verano de 1803. Aunque originalmente fue dedicada a Bonaparte, Beethoven rompió la dedicatoria al enterarse de la coronación del cónsul como emperador en 1804.

Los sentimientos revolucionarios basados en ideales de heroísmo que lo inspiraron en esta época también se ven reflejados en la *Sonata op.53 op.53 Waldstein*, la *Sonata op.57 Appassionata* y los *Cuartetos de Cuerda op.59* dedicados al conde Razumovsky, todas ellas completados hacia 1808. A diferencia de los grandes logros en la música instrumental, sus esfuerzos por componer la ópera *Vestas Feuer* decayeron hasta abandonarlos por completo. Comenzó con otro libreto más interesante de J.N. Bouilly, *Léonore ou L'amour conjugal*, donde se identificó con los protagonistas, Florestan y Léonore.

En 1804 su amiga la condesa Josephine von Brunsvik quedó viuda con cuatro hijos y Beethoven estuvo a su lado enamorándose profundamente de ella, aunque Josephine mantuvo la relación entre ellos en términos de una buena amistad. Más tarde ella contraería matrimonio nuevamente con el Baron Stackelberg en 1810.

Beethoven completó su ópera en 1805 pero desafortunadamente no tuvo gran éxito ya que para entonces las tropas de Napoleón habían entrado a Viena lo que hizo que la nobleza y las familias acaudaladas, aquellos que apoyaban a Beethoven, salieran de la ciudad.

Entre 1806 y 1808 escribió la *Sinfonía no.4*, el *Concierto para Violín* y el *Cuarto Concierto para piano*, obras con las cuales se hizo todavía más famoso en toda Europa. En 1807, Muzio Clementi que estaba a la cabeza de una firma londinense, lo llamó para tener la exclusividad de sus nuevas obras y el príncipe Nikolaus Esterházy II le pidió componer una misa para celebrar el santo de su esposa en 1807. Su *Misa op. 86* en Do mayor no fue muy bien recibida, principalmente por las comparaciones con las misas que Haydn había compuesto en honor del príncipe. En 1808 escribió la *Sinfonía no.5* y la *Sonata para cello op.69*. Su siguiente gran obra fue la *Sinfonía no.6*, conocida como *Sinfonía Pastoral* e inmediatamente después, los dos *Trios op.70*. A finales de 1808 se puso a su disposición el *Theater an der Wien* y organizó un concierto a beneficio en el que se tocaron más de cuatro horas de música, incluyendo las *Sinfonías no.5 y no.6*, el *Cuarto Concierto para piano*, con

el propio compositor como intérprete y porciones de la *Misa* en Do mayor y como gran final se presentó la *Fantasia Coral op.80* obra que compuso para esta ocasión.

Se le había ofrecido el puesto de *Kapellmeister* en Kassel, donde Napoleón había instalado a su hermano menor, Jerome Buonaparte como rey de Westfalia. Aunque era un buen ofrecimiento, Beethoven no lo aceptó y utilizándolo como medio de presión, pidió que se le diera una anualidad en la ciudad de Viena que incluyera un concierto anual y el título de Kapellmeister imperial. Después de dos meses de negociaciones sólo logró que se le diera la anualidad que sería aportada por el archiduque Rudolph, el príncipe Lobkowitz, y el príncipe Kinsky.

El archiduque Rudolph, hermano menor del emperador Franz, que desde niño había mostrado aptitudes para la música, llegó a ser alumno de Beethoven a quien le profesó gran estima y respeto. Beethoven a su vez dedicó a Rudolph varias de sus mas grandes obras como el *Quinto concierto para piano* y la *Sonata op.81ª Lebewohl* (Los adioses) inspirada en la despedida de su querido alumno cuando éste tuvo que salir de la ciudad debido a la segunda invasión francesa. Durante la defensa de Viena Beethoven se escondió en una celda en la casa de su hermano Caspar Carl, cubriéndose los oídos con almohadas. Después de la rendición de la ciudad y durante la ocupación de los franceses en la capital austriaca, permaneció incomunicado ya que todos sus amigos habían escapado de la ciudad y la comunicación con el exterior estaba restringida; tampoco podía ir a descansar al campo. Así que pasó algunas semanas copiando y estudiando las obras teóricas de C.P.E. Bach, Türk, Kinberger, Fux y Albrechtsberger a fin de preparar lecciones para el archiduque Rudolph. En 1809 fueron completadas también otras obras, como el *Cuarteto de cuerdas op.74*, la *Sonata para piano op.78*, la *Sonatina op.79*, la *Fantasia para piano op.77* y varias canciones.

A finales de 1809 se le encomendó la música incidental para *Egmont* de Goethe. Beethoven puso especial entusiasmo en esta composición ya que admiraba fervientemente al poeta, además de la emoción que sintió con la trama de la obra. En 1810 completó las tres *Canciones op.83* sobre textos de Goethe. Estuvo enamorado de Bettina Brentano por medio de la cual conoció el carácter de Goethe. Sin embargo durante el verano de 1810 estuvo interesado en contraer matrimonio con Therese Malfatti, propuesta que fue declinada, tal vez por la diferencia de edades ya que Therese tenía a penas 18 años mientras que Beethoven entraba en los cuarentas. A finales de ese año escribió en *Cuarteto de cuerdas op.95*, y comenzó el *Trio para piano op.97* que terminó al año siguiente.

Por órdenes de su medico se trasladó a Teplitz, un spa en la Bohemia, en 1811 donde escribió *König Stephan op.117* y *Die Ruinen von Athen op.113* designados como prólogo y epílogo de la ceremonia inaugural del nuevo teatro en Pest. Renovado, regresó a Viena donde comenzó a trabajar en la *Sinfonía no.7* la cual completó en 1812 comenzando inmediatamente la *Sinfonía no.8*. Volvió a Teplitz, que era entonces un territorio neutro, dadas las condiciones internacionales con la invasión de Napoleón a Rusia, donde acudían los personajes imperiales y diplomáticos y allí tuvo el esperado encuentro con Goethe. Nuevamente por recomendación de su doctor, viajó a Karlsbad y luego a Franzensbrunn donde participó en un concierto de caridad; luego volvió a Karlsbad y posteriormente a Teplitz buscando todavía mejorar su salud.

En octubre de ese año viajó a Linz donde trabajó en su *Sinfoniano.8*. El motivo este viaje se debió a su deseo de intervenir en la vida privada de su hermano Johann quien tenía un amorío con el cual no estaba de acuerdo. Apelando al obispo y a las autoridades civiles, consiguió una orden para que la amante de su hermano saliera de la ciudad, pero esta no se pudo cumplir ya que su hermano se caso con la dama para anular la orden y Beethoven tuvo que regresar muy enojado a Viena. El altercado con su hermano provocó una segunda crisis emocional. Después de este incidente compuso la *Sonata para violín op.96* para el violinista francés Pierre Rode.

En 1812 en Karlsbad escribió la famosa carta a su 'Amada Inmortal', probablemente dirigida a Antoine Brentano, una dama de la aristocracia vienesa, esposa de Franz Brentano, medio hermano de Bettina. Beethoven conoció a la familia en 1810 y entabló una buena amistad con ellos. En 1812 compuso un *Trio para piano op.109* para la hija de Antoine y Franz, Maximiliane de diez años.

II.1.4 Cuarto periodo (1813-1827)

Este periodo inicia con una marcada depresión y una reducción de sus actividades creadoras. Había renunciado a la unión matrimonial y a llevar una vida doméstica aunque no lograba reconciliarse con este hecho y tal como en la crisis pasada, avocó toda su energía a su arte. Su hermano Caspar Carl enfermó de tuberculosis y firmó una declaración en la cual dejaba a su hijo Karl de seis años a cargo del compositor si él fallecía. Por un tiempo la salud de Caspar mejoró considerablemente pero Beethoven se vió obligado a ayudarlo económicamente, lo cual no le era fácil ya que su propia situación financiera no era muy cómoda. La moneda austriaca se había devaluado a partir de las invasiones francesas además de que el príncipe Kinsky había muerto y el príncipe Lobkowitz le había suspendido la pensión por varios años. Es probable que debido a sus problemas económicos se involucrara como nunca en las actividades musicales y sociales. Ese año, en colaboración con Johann Nepomuk Maelzel (el inventor del metrónomo) escribió una obra para celebrar la victoria militar de Wellington que le ganó gran popularidad. Como agradecimiento se le ofreció la oportunidad de revivir la ópera *Fidelio* antes *Léonore*. Para ello efectuó algunos cambios tanto en la trama como en la música y esta vez tuvo mucho éxito en 1814.

En el verano de 1814 produjo varias obras para celebrar las actividades del Congreso de Viena en el que se reunirían los mandatarios de Europa. Además de completar la *Sonata para piano op.90*, compuso un coral *Ihr weisen Gründer WoO 95* para la bienvenida a los soberanos y más tarde trabajó en la obertura *Namesfeier op.115*. El año de 1814 marcó el punto más alto en la fama y popularidad de Beethovenya que no sólo eran aplaudidas sus obras en toda Europa sino que recibía personalmente alabanzas de los dignatarios reales, pero también se inicia el punto de descenso en su carrera como pianista ya que las dos presentaciones del Trío Archiduque fueron sus últimas presentaciones en público como solista. Ahora gozaba también de riquezas que invirtió en los bancos. La familia Kinsky y el príncipe Lobkowitz le restablecieron su anualidad.

Sin embargo en 1815 la muerte de su hermano lo puso en una situación en la que enfocaría toda su energía durante los siguientes cuatro años. Caspar Carl había modificado la declaración hecha dos años antes para que no fuera Beethoven el único custodio de su hijo, dejando la custodia principal a la madre de éste, Johanna y a su hermano como segundo custodio. Esto irritó a Beethoven ya que veía en su sobrino al hijo que nunca tuvo y al que quería ofrecer toda la devoción que no pudo dedicar a una esposa, así que trató de quitar a su cuñada la custodia legal de Karl e invirtiendo una enorme cantidad de tiempo y dinero en apelaciones, logró que le concedieran la custodia del sobrino quien fue arrebatado de la madre para llevarlo a un internado. Permitió que su madre lo visitara de vez en cuando en el internado de 1816 a 1817, pero en 1818 lo sacó del internado y le asignó un tutor particular en su propia casa. Luego se mudaron a Mödling donde lo inscribió en una clase con el padre Fröhlich, quien al mes expulsó a Karl por indisciplina. Cuando se disponía a que ingresara al Gymnasium en Viena Johanna, con la ayuda de algún familiar con experiencia burocrática, presentó varias peticiones a la corte para recuperar el control sobre la educación y bienestar de su hijo.

Karl regresó al lado de su madre y se le puso un tutor al mismo tiempo que asistía a un instituto. Sin embargo Beethoven no desistió interponiendo una nueva protesta y poco después, en 1820 se falló definitivamente a favor de Beethoven y a pesar de la petición de Johanna al emperador, Karl fue llevado de nuevo con su tío.

Durante todo este tiempo había dejado la composición a un segundo término, de manera que las únicas obras de esta época son dos *Sonatas para cello op.102*, el ciclo de canciones *An die Ferne Geliebte op.98* y la *Sonata para piano op.101*. En lugar de producir grandes obras, se contentaba con las pequeñas como la *Marcha WoO 24* y series instrumentales y vocales sobre temas irlandeses op.105-108, algunas variaciones para piano y algunas revisiones y bocetos de nuevas obras las cuales sin embargo no se esforzó por terminar. Más aún, para 1818 ya estaba casi sordo por lo cual toda conversación debía seguirse por medio de papel y pluma. Existen varios cuadernos donde se escribía lo que quería decirse aunque no está anotado lo que él respondía.

A partir de 1817 comenzó a componer nuevamente. Aceptó la propuesta de la Sociedad de Londres de componer dos grandes Sinfonías para interpretarlas personalmente en Londres, pero no comenzó estas obras ni planeó ningún viaje argumentando su débil salud. Se avocó más bien a la composición de la *Sonata para piano op.106 Hammerklavier* seguida por la *Misa Solemnis op.123* en honor a la elevación de su amigo y alumno Rudolph como arzobispo. Antes de completar dicha misa escribió las *Variaciones sobre un tema de Diabelli*, las *Sonatas para piano op.109, 110 y 111* que completaría en 1822. La *Misa Solemnis* también fue terminada en 1822, después de escribir las *Bagatelas para piano op.119* la siguiente gran obra que emprendió entonces fue la *Sinfonía no.9* que le ocupó la mayor parte de 1823. Había tenido tiempo además para escribir la *Obertura op.124* y el *Coral WoO 98*. Después de concluirla en febrero de 1824 se tomó cierto descanso, volvió a caminar plácidamente por las calles haciendo nuevas amistades y observando los escaparates.

Como sabía que su música ya no estaba tan de moda en Viena, comenzó a hacer arreglos para estrenar sus últimas obras en Berlín. Al enterarse de esto sus amigos y

conocidos, le hicieron un escrito en el que le refrendaban su confianza y le pedían que estrenara sus obras en Viena a lo cual accedió gustoso. En 1824, en el *Kärntnertor-Theater* se escuchó por primera vez la *Obertura op.124*, el *Kyrie*, *Credo* y *Agnus Dei* de la *Misa Solemnis* y la *Sinfonía no.9* que fueron recibidos calurosamente por el público. Años más tarde el pianista Thalberg, así como Schindler describen la anécdota de que al final del concierto Beethoven seguía viendo la partitura sin darse cuenta de que el público lo ovacionaba detrás de él, hasta que una joven del coro le tiro del brazo y apuntó hacia el público a quien Beethoven agradeció con una inclinación.

Después del gran éxito de la *Sinfonía no.9*, volvió a componer para el piano. Las *Bagatelas op.126*, fueron compuestas como una serie completa y no como piezas sueltas. También regresó a un poema del cual ya había hecho algunas versiones, en 1822 produjo la versión final del *Opferlied op.121b* en la cual se pueden distinguir, al igual que en el poema de la *Oda a la Alegría* de Schiller elementos en los que se detecta el deseo del compositor de reunir los asuntos pendientes del pasado y la expresión de ideas que esperaron mucho tiempo para ser definitivamente plasmadas.

Hacia el final de su vida se dedicó a componer solamente cuartetos de cuerda. En 1822 el príncipe Nikolai Golitsin, chelista amante de la música, le encargó dos o tres cuartetos que debían estar dedicados a él. Beethoven terminó el primero de estos encargos en 1824, se trata del *Cuarteto* en Mi bemol mayor fue presentado por el cuarteto Schuppanzigh en 1825, que aunque en esta primera ocasión no fue muy bien recibida, las siguientes tuvieron cierto éxito y el segundo *Cuarteto op.132*. Debido a una recaída estuvo en cama durante un mes y luego se trasladó a Baden donde terminó el cuarteto haciendo alusiones a su enfermedad en el segundo movimiento.

El primer concierto público, después de dos privados, se llevó a cabo el 6 de noviembre de 1825 por el cuarteto Schuppanzig. Estas dos obras fueron compradas por el editor Maurice Schlesinger. Beethoven inmediatamente continuó con el tercer *Cuarteto op.130* para el príncipe Golitsin el cual terminó en noviembre de ese mismo año y cuya presentación estuvo a cargo del mismo cuarteto en 1826. Esta obra tiene seis movimientos de los cuales el último es una gran fuga. En lugar de darle la publicación a Schlesinger como había prometido, Beethoven la concedió a Matthias Artaria. Habiendo cumplido el encargo del príncipe Golitsin, comenzó a trabajar en un nuevo *Cuarteto op.131*, esta vez en Do sostenido trabajo que se vio interrumpido nuevamente por la enfermedad que le afectaba las articulaciones y los ojos. Al terminarlo en junio de ese mismo año, lo mandó editar con el padre de Schlesinger en Berlín.

Después de haber ganado la custodia de su sobrino en 1820, lo mandó al internado de Blochlinger. A sus 17 años y a pesar de haber sufrido la separación de su madre y sufrir conflictos de lealtad, Karl progresaba en sus estudios y ayudaba a su tío con quien pasaba los veranos. En 1825 se inscribió en la universidad y se mudó de la casa de Beethoven. Desafortunadamente la relación entre tío y sobrino nunca fue sencilla. Por los apuntes de Karl en los cuadernos de Beethoven se puede decir que era un buen chico aunque un poco mañoso y propenso a inventar cosas. Debemos tomar en cuenta que debió estar acostumbrado a escuchar precipitados insultos a su alrededor y podemos suponer que trataba de complacer a su irritable tío a cualquier costo. También es cierto que la manera

tosca del compositor, su posesividad e irritabilidad debieron ser una gran carga para el chico. Beethoven estaba celoso de sus amigos; no solo los alejaba sino que pretendía que no los viera. Quería que Karl lo visitara además de los veranos cuando él estaba el Baden, los domingos y días festivos lo cual interfería los estudios de su sobrino. Incluso en 1825 aprovechando la amistad de Karl Holz de 27 años, miembro del cuarteto Schuppanzigg lo utilizaba para espiar a su sobrino. Siempre le recriminaba su forma de actuar, de gastar el dinero, de utilizar su tiempo libre y sobretodo de sus amistades aunque por otro lado a veces buscaba reconciliarse con él. En el verano de 1826 Karl comenzó a visitar clandestinamente a su madre así como a uno de sus amigos "prohibidos" por su tío. Se dice que también pudo haber estado endeudado. En cualquier caso, todos estos fueron eventos que lo agobiaron y que no pudo manejar, así que empeñó su reloj y compró dos pistolas y se dirigió a Baden. A la mañana siguiente se trasladó a Helenenthal, uno de los sitios favoritos de su tío y disparó las dos armas sobre las sienes. Ninguna de las balas penetró el cráneo y cuando fue hallado lo llevaron a Viena con su madre.

El intento de suicidio de su sobrino afectó enormemente a Beethoven. Schindler en sus descripciones menciona que después de éste incidente se le veía como un hombre de 70 años cuando apenas tenía 56. Sus amistades trataban de convencerlo de ceder la custodia del sobrino ya que las implicaciones legales eran una constante amenaza. Como Karl había expresado su deseo de entrar al ejército, con la ayuda de su viejo amigo Stephan von Breuning lograron que fuera aceptado como cadete en el regimiento del Baron von Stutterheim. A pesar de estos eventos y de el empeoramiento de su salud, se las arreglaba para seguir componiendo. Después de que Karl saliera del hospital, completó el *Cuarteto op.135*.

Al llegar a Viena con su sobrino, llamó a un doctor ya que los síntomas se agravaban; los doctores percibieron el problema con el hígado lo cual pudo haber sido cirrosis post-hepática, pero no podían hacer más que calmarle el dolor de la inflamación del vientre, liberando el fluido del hígado. Este procedimiento se le repitió varias veces a finales de 1826 y principios de 1827. Mientras tanto las noticias de su enfermedad y exageraciones de su mala condición económica se propagaron por toda Europa. Recibió por lo tanto ayuda de algunas personas y muchas visitas, además de algunas cartas de Karl desde su regimiento. Cuando el fin se hacía inminente, Breuning le redactó un testamento muy sencillo en el que legaba todos sus bienes a Karl. Beethoven lo firmó con gran dificultad el 23 de marzo y falleció tres días después. El funeral fue un evento público en Viena, al cual se estima que asistieron más de 10,000 personas. La oración final, escrita por Franz Grillparzer fue declamada por el actor Heinrich Anschütz en el cementerio de Währing. En 1888 los restos de Beethoven fueron trasladados junto con los de Schubert al Zentralfriedhof en Viena.

Fuertemente influenciado por la filosofía clásica romana, siempre basó la creación de sus obras en sus ideales, y en la conciencia que tenía del deber de elevar la pureza y la nobleza de los objetivos así como la voluntad individual del hombre. Su más profundo deseo fue alcanzar la universalidad. Su música está ligada a los principios de libertad, igualdad y fraternidad con la forma tradicional de composición. Plasmó principalmente en su obra la lucha antagónica entre la sumisión y la afirmación, la aceptación y el desafío, el triunfo del espíritu sobre la materia y el impulso humano que triunfa ante la represión. Por

primera vez se ven los ideales humanitarios reflejados en el arte. Beethoven buscaba, como lo hace la Ilustración, la igualdad ante la ley, la religión y la ideología

El aislamiento del mundo exterior que inevitablemente le produjo la sordera, le dio la oportunidad de indagar en su interior donde surgió lo mejor de su creación e imaginación que combinado con la maestría de su arte, así expresó los mas hondos sentimientos a sus semejantes y nos dejó un legado invaluable.



L. v. Beethoven (hacia 1803)

II.2 Marco histórico, político, artístico y cultural

En 1789 cuando Beethoven tenía 19 años, estalló la revolución Francesa como resultado del mal gobierno y de la desigualdad social que se vivía en Francia aunadas a las ideas progresistas de la Ilustración encabezada por pensadores como Denis Diderot, René Descartes, Immanuel Kant y Voltaire. Se da un cambio en la forma de gobierno que también repercutió en las artes.

En Francia después de la Revolución se instaura la República como la de los antiguos griegos en la cual el pueblo tenía mayor oportunidad de participación. En cuanto al arte, se vuelve la vista hacia la Antigua Grecia y Roma tomando toda su cultura como símbolo de la protesta revolucionaria. En el arte se toman como bases la sencillez y la grandeza. Aunque la escultura y la arquitectura se vieron limitadas a seguir los ejemplos clásicos logrando en algunos casos dar más vida y elasticidad adaptando elementos del barroco a la corrección académica de ejecución; la pintura y la música tuvieron más libertad debido a la falta de modelos a seguir, de manera que pudieron incorporar no solo las características de las culturas clásicas sino también los ideales y los altos fines morales de la Revolución Francesa.

El conocimiento y el arte que anteriormente eran exclusivos de la aristocracia y de los monjes comienzan a ser accesibles al pueblo.

II.2.1 Acontecimientos históricos y culturales de 1796 a 1798

Hechos Generales

- 1797 -John Adams, presidente de los Estados Unidos
- Nace Henry Engelhard Steinway, constructor de pianos
- Nace Wilhelm I de Prusia, emperador alemán
- 1798 -Rebelión irlandesa en contra del dominio inglés
- Napoleón invade Egipto
- Horatio Nelson derrota a los franceses en la batalla del Nilo
- Génova se anexa Francia.
- Rusia e Inglaterra firman una coalición anti-francesa
- Muere Catalina la Grande de Rusia
- Aman Shah, rey de Afganistán
- Jiaqing, emperador de China
- Kokaku, emperador de Japón
- George III, rey de Gran Bretaña y William Pitt, primer ministro de Gran Bretaña
- Franz II, emperador del Sacro Imperio Romano
- Carlos IV, rey de España
- Paul I, rey de Rusia
- Se forma la República Suiza
- El emperador alemán acepta la nueva Constitución
- Se conforma el cuerpo de marina de los Estados Unidos

- Se organizan los territorios de Mississippi
- El *Sedition Act* norteamericano establece el castigo a cualquier escrito, publicación, o falso contra el gobierno de los Estados Unidos. El *Alien Act* permite al presidente deportar a los extranjeros que considere peligrosos.

En Pintura

- 1798 -Nace Eugène Delacroix (m.1863)

En Música

- 1796 -Haydn compone su Misa no.8 *Heiligmesse*
 -Se estrena la ópera *Li puntigli delle donne* de Gaspar Spontini
 -Nace Giovanni Paccini
- 1797 -Se estrena la ópera *Medea* de Cherubini
 -Nace Franz Schubert
 -Nace Gaetano Donizetti
- 1798 -Nace Jerome Bertini
 -Se presenta la ópera *Il Teseo riconosciuto* de Gaspare Spontini
 -Beehoven escribe tres Sonatas para piano op.10

Literatura y Poesía

- 1797 -Nace el poeta Heinrich Heine (m.1856)
 -François-Réné de Chateaubriand escribe *Essai sur les Révolutions*
- 1798 -La Academia Francesa publica la nueva edición de su diccionario
 -Charles Brockden Brown publica su *Alcuin: a Dialogue*
 -Nace August Heinrich Hoffmann von Fallersleben
 -Nace el poeta Luise Hensel
 -Se publican las *Lyrical Ballades* de Samuel Taylor y William Wordsworth, fundadores del Romanticismo en Inglaterra
 -Primera publicación de *Un ensayo del principio de Población* de Thomas Malthus
 -Se publica la novela *Elinor, or the World as It is* de Mary Ann Hanway
 -Nace Alexandr Pushkin
 -Thomas Campbell escribe *The Pleasures of Hope*
 -Elizabeth Guning escribe *The Gipsy Countess*

En Ciencias

- 1797 -Lorenzo Mascheroni escribe *Geometría del Compasero*
- 1798 -Alessandro Volta y La Place descubren la electricidad
 -El científico, editor y astrónomo Baron von Zach, empieza a publicar diarios

- acerca de la navegación y la posición geográfica de las ciudades
- Nace August Compe, padre de la sociología
- Aparecen las primeras cajitas musicales

En México

- 1798 - Se funda la Misión de San Luis, en California
- Gobierna el 53° Virrey Miguel de la Grúa Talamanca y Branciforte
- Se construye la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato
- Surge una epidemia de viruela en la ciudad de México
- Muere José Jacinto Cuevas, compositor y músico yucateco
- Proceso de gestación del movimiento de Independencia

II.2.2 Origen y desarrollo de la sonata

La referencia literaria más antigua que se tiene de éste término data del siglo XIII, en donde la palabra “*somade*” se usaba para llamar a una obra instrumental. En italiano, ‘*sonata*’ es el participio pasado en femenino del verbo ‘*sonare*’ que significa “tocar”.

Debido al rápido desarrollo de la música instrumental en el siglo XVI, en el Renacimiento surgieron muchos nombres para designar a las obras instrumentales que se usaron de manera muy confusa, tales como *ricercare*, *toccata*, *fantasia*, *suite*, etc. Sin embargo el término “*sonata*” en general designaba lo que se tocaba, en oposición a aquello que se cantaba para lo cual se usaba el término “*cantata*”. Con todo, las características principales de la sonata a lo largo del tiempo es el carácter de piezas instrumentales independientes, sin voces; música absoluta, sin programa; música de concierto o de diversión sin ninguna función social específica; música para solista o música de cámara para de 1 a 4 intérpretes sin orquesta o ejecución múltiple de las partes; música cíclica con dos a cuatro movimientos en lugar de uno sólo y el ser música de concepción muy amplia, que muestra algunas de las formas más extensas de música absoluta.¹

El desarrollo de la Sonata comenzó a principios del siglo XVII en los centros musicales del norte de Italia y gracias a los viajes de los italianos se extendió hacia Austria, Alemania, Inglaterra y Francia. A principios del siglo no había uniformidad en la forma de composición de las sonatas. Más adelante, durante el periodo Barroco se referían básicamente a dos conceptos: el primero es el de una fantasía o pieza instrumental y el otro, para hacer la diferencia entre dos tipos: *sonata da chiesa* (sonata de iglesia) y *sonata da camera* (sonata de cámara). Las sonatas fueron cultivadas dentro del ámbito de la iglesia y de la corte y muy raramente en el teatro. Hacia 1700, el término “sonata” se usaba ya solamente para designar a las *sonatas da chiesa*, ya que a la música de cámara se le relacionaba más con otros términos como *partita*, *suite* y *ordre*.²

¹ Sadie, S. "Sonata" The New Grove dictionary. Vol. 17, MacMillan, London, 1984, p.479

² Sadie, S.íbidem, p.481

Scheibe en 1750, en su *Critischer Musikus*, discute sobre el carácter melódico y la textura apropiada que deben tener las *sonatas da chiesa*, que para entonces ya alternaban movimientos rápidos y lentos. Mientras que las *sonatas da chiesa* se usaban para remplazar algunas partes de la misa, las *sonatas da camera* se componían para la diversión o los conciertos privados de la corte así como para los conciertos públicos y diversión de las clases medias alemanas e inglesas. Las sonatas fueron muy populares en París, Venecia, Londres y Ámsterdam ya que existe un número considerable de este tipo de composiciones publicadas para el uso doméstico.³ Durante este periodo la dotación para la cual eran compuestas las sonatas pasó gradualmente del ensamble al trío y de ahí al solo con acompañamiento de continuo hasta que finalmente, hacia principios del siglo XVIII, ya había sonatas para un instrumento solista.

A mediados del Barroco, con Corelli, la forma multiseccional de las sonatas se fue fragmentando en partes claramente distinguibles que ya se podían llamar movimientos cuya longitud respondía a una mejor organización y consolidación del modo, menor o mayor, y un tratamiento más consistente del ritmo y la estructura métrica. Este proceso dio pie al uso de cambios en el compás, de binario a ternario, y de una textura más homofónica.

El factor que determinaba el orden de los movimientos era la búsqueda de un contraste, utilizar una métrica variada y diversos estilos y la intención de mantener el interés del oyente conduciendolo a partir de un movimiento más serio y polifónico, en compás de 4, hacia un movimiento más ligero y homofónico, en compás de 3 o de 2. En un principio no se buscaba dar una unidad al ciclo como un todo, pero se llegó a un plan estructural rápido-lento-rápido cuando se consolidaron las leyes del mayor y menor sobre la influencia modal. El plan, rápido, lento, rápido, que correspondía también a las características formales de la sinfonía de la ópera italiana y al concierto grosso. En éste periodo se indicaban los movimientos moderados haciendo referencia al carácter con palabras como “gratioso” o “affettuoso”.

Al comienzo del periodo Clásico se pusieron de moda las sonatas para teclado con autores como Domenico Scarlatti, Domenico Alberti, y C.P.E. Bach, utilizando los recursos del nuevo estilo *galant* como el bajo de Alberti. El desarrollo de los instrumentos de teclado estuvo fuertemente ligado al de la Sonata Clásica. Aunque el primer piano de Cristofori apareció en 1709 y existen algunas composiciones para éste nuevo instrumento, no fue sino hasta 1760 que se extendió la composición de Sonatas para piano que llevaban generalmente la indicación “*cembalo o pianoforte*” y más tarde en el orden contrario “*pianoforte o cembalo*” hasta llegar a la desaparición de la palabra *cembalo* hacia 1785. El piano fue sustituyendo poco a poco al clavecín al mismo tiempo que se consolidaba es periodo Clásico. La sonata llegó a su punto más alto en este periodo con Haydn y Mozart y culminó con las sonatas de Beethoven y Clementi. En éste periodo surgió el uso del diminutivo *sonatina* para designar el uso pedagógico de esta forma para los diletantes, así como el uso de *grand sonata* para designar a las obras de tipo virtuoso.

Aunque la sonata se seguía utilizando dentro de la iglesia y de la corte, su mayor empleo fue para la diversión del *amateur* o diletante, como un vehículo para lanzar al

³ Sadie, S. *ibidem*, p.481

profesionalismo ya sea del compositor o del intérprete; un recurso para el entrenamiento del estudiante. Los músicos profesionales veían la sonatas junto con el concierto como la mejor manera de presentar sus habilidades interpretativas.

En cuanto a la forma se tendió a una organización tonal más que temática. Los teóricos como Marpug en 1762 la definieron tal como lo había hecho ya Mattheson en “obras divididas en tres o cuatro fragmentos titulados simplemente allegro, adagio presto etc.”⁴ Así como Corelli representaba el ideal de la Sonata Barroca, Haydn y Mozart representan el ideal de la Sonata Clásica. En el Clásico la estructura de la sonata se basa en la agrupación de frases cada vez más largas que dieron como resultado un plan tonal más amplio en el que se distribuyen más lógicamente las tonalidades definidas por modulaciones más complejas. En cuanto a recursos, se usa cada vez más el bajo de Alberti aunque manejado más hábilmente y soportado en melodías cantables más lentas. La armonía fue realizada incrementando el uso de cromatismos, cambios de modo e introduciendo disonancias.

En la etapa final del periodo Clásico, se observa una intensificación de todas estas características. Los temas líricos son tomados a veces de cantos populares, la textura se enriqueció por medio de una mayor variedad de acompañamientos y la inclusión de procedimientos contrapuntísticos y el uso de síncopas, *sforzandos* en los puntos débiles del compás y la aparición de ritmos cruzados. El repertorio armónico se amplió al igual que el rango tonal, confiriéndole nuevos colores y formas cada vez más extensas y complejas. La longitud aumenta considerablemente, en las Sonatas de Haydn alcanzan en promedio los 225 compases, las de Mozart llegan a 415 y las de Beethoven a 560 compases. Con todas estas intensificaciones es natural que las editoriales refinaran muchísimo sus indicaciones en cuestiones de dinámica, articulación, tempo y expresión.

La secuencia de movimientos en rápido-lento-rápido predominó desde el principio del periodo, aunque las hubo también de dos movimientos y en Beethoven hasta cuatro movimientos. Mozart, y Beethoven incluyen movimientos introductorios algunas veces. Hacia el final del periodo Clásico se dan al igual que en el principio del mismo, relaciones temáticas dentro de los movimientos, factor que no se observa en la cumbre del desarrollo de la sonata clásica. De igual manera sólo en algunas sonatas se buscó la unidad por medio del programa, la progresión de un movimiento al otro por medio de “attaca”, sin un rompimiento ya sea temporal o de tonalidad. El primer movimiento es el que casi siempre seguía la forma Sonata aunque el movimiento lento podía también seguir la forma Sonata pero de una forma menos desarrollada. Otras formas que se utilizaban eran las simples y homofónicas ABA o AB, rondós, variaciones y fantasías.

⁴ Chantavoine, J. *Los grandes músicos: Beethoven*, Editorial Tor, Buenos Aires, 1942, p.65

II.2.3 La forma sonata

Es la forma o diseño musical más importante desde el periodo Clásico al siglo XX. Esta forma, de un solo movimiento, no influye en la sonata completa sino que es parte de ella. De igual manera puede incluirse dentro de los movimientos de un trío, cuarteto, quinteto, sinfonía o concierto. Aunque lo más común es que el primer movimiento presente esta forma, también es posible encontrarla en los movimientos lentos o incluso los movimientos finales.

La forma sonata consiste básicamente en una estructura tonal en dos partes, articulada en tres secciones principales. La primera parte de la estructura coincide con la primera sección y se llama "exposición". La segunda parte de la estructura comprende las otras dos secciones que son el "desarrollo" y la "recapitulación". La exposición se divide en el primer grupo que está en la tónica y en el segundo grupo en otro tono, por lo regular en la dominante. Ambos grupos pueden incluir varios temas. El primer tema o el más prominente se le llama "sujeto principal" y al tema predominante del segundo grupo se le llama "tema secundario". El desarrollo generalmente elabora el material de la exposición mientras modula a través de una o más tonalidades nuevas. La última parte del desarrollo prepara la recapitulación. La recapitulación se anuncia por un 'doble regreso' simultáneo, al tema principal y a la tónica. Presenta el material significativo del segundo grupo esta vez en la tónica. El movimiento concluye ya sea con una cadencia en la tónica o con una coda enseguida de la recapitulación.⁵

Exposición	Desarrollo	Rexposición
sujeto 1, sujeto 2	elaboración de los sujetos	sujeto 1, sujeto 2
I V		I I

La forma sonata se basa en la síntesis de tres elementos: la estructura tonal, la organización rítmica y el desarrollo del material. En la forma sonata, el elemento estético se centra en el regreso al tema principal al mismo tiempo que la estructura tonal lo hace. El desarrollo prepara y retarda este doble regreso, estructuralmente el desarrollo es una enorme transición en la que se modula y se elabora el material incrementando la complejidad y la textura de manera que al presentarse la recapitulación se percibe un descanso de la tensión. El principio de la forma sonata requiere que en la recapitulación aparezca de nuevo el material de la exposición, pero transportado a la tónica.

II.2.4 Las Sonatas de Beethoven

Beethoven escribió 32 sonatas para piano que se pueden dividir en tres de la misma manera que toda su obra. Las primeras sonatas compuestas en Bonn, claramente influenciadas por Neefe, Sterkel y más tarde Mozart, están marcadas por el esfuerzo de promoverse a sí mismo como prodigio del piano. La mayoría de éstas obras fueron publicadas al final de su vida y a veces utilizó partes de ellas en obras más grandes.

⁵ Sadie, S. *ibidem*, p.49

Durante los primeros años en Viena asimiló el estilo y gusto vienés. La primera sonata op.2 no.1 en Fa menor, presagia la concentración e intensidad que lograría en sus obras de madurez. Beethoven escribe sus sonatas en cuatro movimientos en lugar de tres y presenta la innovación del Scherzo, que aunque en un principio podrían sonar como Minueto, es más largo que éste y está construido en periodos más simétricos. En cuanto a sus movimientos en forma sonata, presenta mucho material y grandes modulaciones en el segundo grupo. En las Sonatas de 1796 a 1799, las op.7, op.10 1-3 y op.13 utiliza con maestría el carácter psicológico de la forma sonata, su utilización y manejo de los elementos novelísticos era lo que más impresionaba a los vieneses.

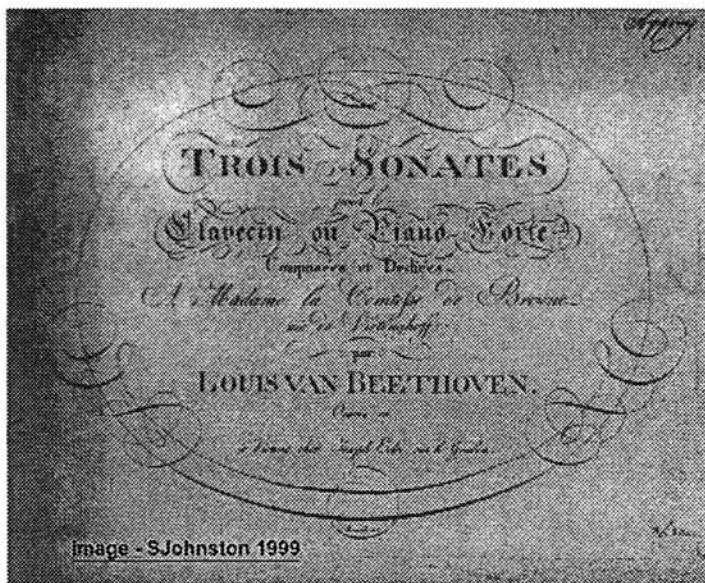
A partir de su *Sonata op.13 Patética* de 1799 empieza a incluir novedades como resultado de su insatisfacción con los aspectos formales clásicos. Más adelante ganó aún más flexibilidad en sus sonatas incorporando movimientos de muy diversos caracteres y formas.

Beethoven utiliza la forma tradicional de la sonata tan usada por Mozart y Haydn, sin embargo la manera en que desarrolla éste género es nueva y original. Ensanchó los límites de la forma sonata dándole la flexibilidad necesaria para expresar un mundo emotivo que nunca antes había sido escuchado.

Se puede distinguir entre las 32 Sonatas las diferentes facetas de su temperamento que es a veces brillante, heroico, melancólico, humorístico o agreste. Las primeras Sonatas por ejemplo muestran un carácter muy apasionado, mezclado con momentos de gracia simple e idílicos. Más adelante empiezan a mostrar una gran magnificencia, un espíritu vigoroso y tonificante y en la última etapa de su vida sus obras empiezan a volverse más libres, experimentales, y podríamos decir hasta audaces y fantásticas, ricas en ideas y extremadamente complicadas en las cuales predomina una altísima espiritualidad.

Cabe mencionar que todas sus Sonatas son de una gran dificultad pianística ya que en ellas busca no solo la brillantez del virtuosismo sino también el descubrimiento de ambientes y de colores evocando timbres orquestales. La música de Beethoven está llena de contrastes expresivos, de dolor, alegría, sueños, contemplación y confidencias y estuvo en gran medida basada en el canto popular de su tiempo que supo manejar con grandiosidad.

II.3 Análisis de la Sonata op.10 no.3



Portada original de las Sonatas op.10

Fue escrita en 1798 y pertenece al periodo de sus primeras composiciones en Viena en las cuales al mismo tiempo que asimilaba el estilo vienés, trataba de insertar su individualidad. Al llegar a Viena, Beethoven recibió el patrocinio de las familias aristocráticas y él les retribuía dedicándoles sus nuevas composiciones. Había ya dedicado al conde Johann Georg von Browne tres *Trios op. 9* con la frase: "al principal mecenas de mi musa."⁶ Beethoven dedicó las tres sonatas op.10 a la condesa Margueritte Von Browne.

Los primeros dos movimientos "son tan poderosos que se adelantan a la época en la cual fueron escritas,"⁷ mientras que el Menuetto y el Rondó, están más en relación a sus primeras obras. Aún así, el drama psicológico que encierra el conjunto es asombroso, tal como lo expresa Tovey: "en esta sonata la fuerza de Beethoven aparece con una intensidad que debió haber sido más una fuerte impresión, que una revelación, para sus contemporáneos."⁸

En los cuadernos que Beethoven usaba para comunicarse debido a su sordera, en 1823 quedaron registradas algunas preguntas que Schindler hacía a Beethoven con respecto a sus obras. En referencia a esta sonata le preguntaba "por qué no había agregado a sus

⁶ Sadie, S. *ibidem*, p.360

⁷ Guardia, E. *Las Sonatas para piano de Beethoven*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1978 p.83

⁸ Shermann, T. *The Beethoven companion*. Doubleday&company Inc. New York, 1972, p.265 cita a Donald Francis Tovey

obras alguna explicación de las ideas poéticas expresadas en ellas, para aclarar su comprensión por el oyente. Beethoven respondió: 'La época en que compuse esas Sonatas (las de su juventud) era más poética que la presente. Entonces, semejantes explicaciones hubieran parecido superfluas'.⁹

La Sonata no.3 op.10, es considerada como la primera de las grandes obras de Beethoven. A partir de esta obra Beethoven "comenzaba su combate íntimo, que en adelante constituyó toda su vida, hasta cantar en su última sinfonía, después de costosas victorias, el triunfo de la alegría sobre el dolor".¹⁰

II.3.1 Presto

En este movimiento "la influencia de los maestros anteriores desaparece para dejar paso al genio beethoveniano."¹¹

En el primer movimiento utiliza la forma sonata, en compás binario. Esta forma sonata presenta una exposición en tres tonalidades, es decir, con una segunda tonalidad entre la tónica y la dominante. Comienza con el tema principal en la tónica, es anacrúsico y de carácter imperativo, en palabras de Shermann, el tema principal del primer movimiento "parece saltarnos como una pantera."¹² (ej.1) Luego de un pequeño reposo marcado por un calderón que descansa sobre la dominante en el compás 4, responde con otros seis compases (5-10).

Ej.1 cc.1 al 12

Opus 10, No. 3

Presto

7. *p* *sf* *p* *f* *sf*

⁹Guardia, E. ibidem, p. 85

¹⁰ Guardia, E. ibidem, p. 85

¹¹ Guardia, E. ibidem, p.86

¹² Shermann, T. ibidem, p.265

La primera modulación se anuncia desde el contra-enunciado en el compás 17 que termina en Fa sostenido, funciona como un quinto grado hacia la relativa menor, en la cual se presenta un segundo grupo de ideas que contrasta con el tema principal (ej.2).

Ej. 2 cc. 23 al 32

Este procedimiento de llegar de la tónica a la dominante vía el relativo menor (vi), hace que el proceso sea un poco más largo. El cambio al V7 del V en el compás 35 aproximado a través de un movimiento secuencial; y se llega al V en el compás 37, para reforzar éste, nos presenta el V del V del V en el compás 46.

Una vez alcanzada la dominante (La mayor) aparece el tema secundario en ésta tonalidad, en el compás 53 (ej.3) que se repite luego en menor (compás 60) y es seguido por un grupo de cierre de la exposición.

Ej.3 cc.53 al 59

El Desarrollo comienza en el compás 129 presentando el tema principal en modo menor (ej.3). Inmediatamente después pasa a Si bemol mayor, utilizando la nota La como sensible e inicia el proceso de modulaciones, pasando por sol menor, Mi bemol mayor y finalmente La mayor, la cual es reforzada como dominante de Re mayor y preparar la recapitulación.

Ej.3 cc.128al 140

"Este es un desarrollo de dimensiones muy cortas, pero de interés profundo por su realización y vigoroso poder emotivo."¹³

La recapitulación comienza en el compás 184 en la cual el segundo grupo de ideas se presenta en Mi menor en el compás 205 que es el V del V para llevarnos al V y a la tónica en la cual se va a presentar el tema secundario, en el compás 240.

En el compás 306 inicia la Coda con un diálogo modulante construido a partir del primer motivo del tema principal.

¹³ Guardia, E. *ibidem*, p.90

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura tonal
1-124	Exposición	Presentación de los temas	I → V
Grupo 1			
1-22	subsección 1	Primer grupo de ideas	I → I
23-53	Subsección 2	Segunda tonalidad de la exposición en tres tonalidades	VI → V
Grupo 2			
54-65	subsección 3	Tema secundario	A: I → V
66-113	subsección 4	Grupo de cierre	A: I → I
114-128	subsección 5	Puente	D: V → V
Grupo 3			
129-183	Desarrollo		I → V
129-132	subsección 1	Tema principal en menor	I → V
133-141	subsección 2	Nuevo material	Bb: VI
142-183	subsección 3	Desarrollo del motivo a	Bb: VI → V
Grupo 4			
184-344	Reexposición		
Grupo 1			
184-204	subsección 1	Tema principal	I → V7 / ii
205-233	subsección 2	Transición Segundo grupo de ideas	ii → I
Grupo 2			
234-246	subsección 3	Tema secundario	I → V
247-298	subsección 4	Grupo de cierre	I → IV
299-327	subsección 5	Puente	IV → I
328-344	subsección 6	Coda	I → I

II.3.2 Largo e mesto

En los cuadernos de conversación de 1823, Schindler preguntaba a Beethoven sobre el sentido del *Largo* a lo cual Beethoven dijo: "Todos percibieron en el *Largo* de la tercera Sonata del op.10, los sentimientos de un alma herida por un gran pesar, con los diferentes matices de luz y sombra, la pintura de la melancolía en todas sus faces."¹⁴

Guardia plantea la pregunta: "¿por qué Beethoven, que contaba con veintisiete años, admirado en el brillante medio artístico de Viena, disfrutando en apariencia una vida tranquila y dichosa, se entregaba a desesperación semejante y lloraba en su música con tales lamentos? Hasta entonces la inspiración de Beethoven había sido optimista, brillante

¹⁴ Massin, J. Ludwig van Beethoven, Fayard, Paris, 1987, p.607

y jovial, salvo en algunos momentos de poética melancolía, en general sus obras estaban llenas de entusiasmo y gracia amable.”¹⁵

La respuesta está en la aparición de la enfermedad que atormentaría el resto de la vida del compositor y que lo llevó al más profundo aislamiento: la pérdida del oído. En esta época Beethoven presentaba los primeros síntomas. Durante este tiempo estuvo ocultado el principio de su enfermedad creyéndola curable y se puso en tratamiento hasta que finalmente se dio cuenta de que el mal era progresivo además de incurable. Sin embargo en su música quedó plasmada la terrible angustia que disimulaba mientras se acrecentaba el terror ante lo que podría afectar la sordera a su vida social y profesional.

Algunos teóricos han encontrado cierta relación entre el primer tema de este movimiento con el tema de la muerte de Clara en la Obertura egmont; otros en cambio no encuentran ninguna evocación fúnebre, lo cierto es que todo el movimiento tiene un ambiente lúgubre y tétrico. Guardia hace resaltar la gran profundidad psicológica que Beethoven logra en este movimiento, en el que “la sonoridad del piano evoca frecuentemente el color orquestal”¹⁶ Para Shermann, éste Largo es “el coro de una tragedia clásica.”¹⁷

En Re menor y en compás de 6/8, Beethoven añade el adjetivo *mesto* (fúnebre) al *tempo Largo*, el de mayor lentitud. En él se pueden distinguir tres partes. La primera hasta el compás 21, la segunda del compás 21 al 43 y la tercera del compás 44 al 88

Las primeras notas en octavos del **tema principal** (ej.6) avanzan pesadamente y con insistencia sobre la sensible. Al tercer compás se alternan los octavos de la primera mitad del compás con cuarto y octavo en la segunda mitad con un nuevo dibujo melódico que avanza armónicamente hacia la subdominante.

Ej.6 cc.1 al 4

Largo e mesto



El segundo tema, en el compás 9, el canto está reforzado por un dibujo armónico del bajo muy expresivo que a veces hace dúo con el canto. Este pasaje conduce por medio de un *crescendo* al primer *forte* en el compás 16 que de inmediato decrece para concluir la

¹⁵ Guardia, E. *ibidem*, p.83

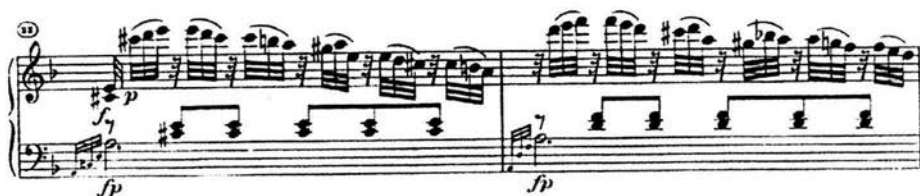
¹⁶ Guardia, E. *ibidem*, p.92

¹⁷ Shermann, T. *ibidem*, p.266

idea en *piano*. Un tercer tema que refuerza su lamento con un arpeggio descendente en treintaidosavos, lleva un bajo en contrapunto en movimiento contrario y concluye con una cadencia perfecta en el compás 21.

De aquí comienza la parte central que está en el relativo mayor, Fa mayor. A partir del compás 30 un canto que va al unísono en la voz de la soprano y el tenor. Esta melodía nos conduce a los acordes en *fortissimo* y que desembocan en un *peal* de La, sobre el que insisten las terceras en la región media, (Ej.7) mientras que en la mano derecha hay un dibujo entrecortado, “un rumor de sollozos, gemidos de un alma doliente”¹⁸ que descienden al final ya sin armonía que se van esfumando en un *smorzando*, el motivo reaparece con una fuerza inesperada y salta una séptima hacia arriba para volver a bajar cromáticamente conduciéndonos de nuevo al primer tema.

Ej.7 cc.38 y 39

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex texture. The right hand (treble clef) has a melodic line with many slurs and ties, creating a jagged, descending contour. The left hand (bass clef) has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include 'fp' (fortissimo piano) and 'f' (fortissimo). The score is divided into two measures, 38 and 39, with a repeat sign at the beginning of measure 38.

En el compás 44 empieza la tercera parte del movimiento con el regreso al tema principal, pero con algunas modificaciones. El primer tema se hace mas pesado por la armonización que presenta, después de modular a Sol menor, por medio de un pedal en Si bemol que al principio aparece en la voz superior y que luego pasa a la parte central, presenta el tema en Mi bemol, para modular más adelante a Si bemol mayor. Esta vez se presenta sólo la segunda parte del segundo tema. El cual nos conduce ahora la tónica.

Por debajo de la armonía arpegiada en seisillos de treintaidosavos, en el bajo comienza un desarrollo del tema principal que parte de un *pianissimo* y que va en *crescendo* aumentando la tensión por medio del avance armónico y de los *sforzandos* en tiempo débil hasta que el bajo llega a La, en el compás 72. Ahí comienza un largo pedal en La, mientras los acordes insistentes pasan de la tónica a séptima de dominante, resurgen la melodía entrecortada en la mano derecha con su triste lamento. Este pasaje se repite en un registro más grave y concluye en la tónica.

Negándose a terminar, en la coda se escucha en un *pianissimo* una reminiscencia del tema principal que después de descender al unísono cae en So sostenido, dentro de la dominante en la cual se dibujan tres quejidos (apoyatura de Sol sostenido a La) contestados por acordes que forman la cadencia perfecta a la tónica y que nos conducen a otra cadencia en el compás 84 enmarcados por un triple pedal en Re. Dos apoyaturas ascendentes de sensible a tónica se vuelven a escuchar como a lo lejos, o en un recuerdo y son respondidos

¹⁸ Guardia, E. *ibidem*, p.94

por un re en el tercer registro que suena dos veces siguiendo el ritmo de las apoyaturas y su resolución.

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-29	Parte 1	Presentación de tres temas	$i \rightarrow V/V - v$	A
1-9	Sección 1	Primer tema	$i \rightarrow V - i$	a
10-17	Sección 2	Segundo tema	$i \rightarrow V/VII - VII$	b
17-26	Sección 3	Tercer tema	$VII/V \rightarrow V/V - v$	c
27-29	Sección 4	Extensión de v	$v \rightarrow V/V - v$	
30-43	Parte 2	Presentación del 4º tema	$III \rightarrow V$	B
30-38	Sección 1	Cuarto tema en el relativo mayor	$III \rightarrow V$	d
39-43	Sección 2	Extensión del V	V	e
44-87	Parte 3	Recapitulación modificada de la parte 1	$i \rightarrow V - i$	A'
44-52	Sección 1	Primer tema modificado	$i \rightarrow VII/IV - IV$	a'
53-56	Sección 2	Segundo tema modificado	$VI \rightarrow V/VI - VI$	b'
57-65	Sección 3	Tercer tema modificado	$VI \rightarrow V - i$	c'
65-76	Coda	Primer tema en el bajo, motivo de la secc.2 parte 2	$i \rightarrow V - i$	a" e
77-87	coda	Utilizando el primer tema	$IV \quad VII - i$	a

II.3.3 Menuetto-Trio

Al llanto, sigue la amabilidad de Menuetto y a la alegría del Rondó. El Menuetto recuerda al elegante clasicismo de Haydn y Mozart, sin embargo están presentes ya en él los rasgos beethovenianos.

Massin explica que en las notas de Beethoven se encontró que en 1797 escribió. “para las siguientes sonatas, minuetos muy cortos. Los minuetos para las Sonatas: en lo sucesivo no más de 16 a 24 compases”¹⁹ y hace notar que sin embargo el Menuetto de la Sonata en Re mayor es de mayor longitud de lo que Beethoven preveía en esa época.

De textura homofónica, se encuentra en la tonalidad de en Re mayor y tiene la indicación *Allegro*. El **tema principal** que Guardia describe como elegante, flexible y fluido, comienza con una síncopa que se forma por la prolongación ligada de la anacrusa, en *piano* y con la indicación *dolce* (ej.8) concluyendo con una cadencia perfecta femenina, en la que aparece la apoyatura de dominante sobre la tónica.

¹⁹ Massin, J, *ibidem*, p.606

Ej.8 cc.1 al 18

Allegro

La siguiente idea es enérgica y pasa por una progresión armónica por quintas para regresar a la tónica en el compás 25 donde aparece de nuevo el tema principal modificado. En el compás 44 se presenta la codetta en *pianissimo* con un diálogo en ambas manos del tema principal. Termina en *pianissimo* y un pequeño silencio prepara la entrada del Trio.

El Trio está en la subdominante, Sol mayor. (ej.9) Consta de una sección que se repite. El tema que Guardia califica como humorístico y chispeante, se desplaza de la región grave a la aguda a distancia de dos octavas. El movimiento armónico va de la tónica a la dominante. Al final queda en la dominante de Re mayor para entrar al *da capo* después de una pausa en silencios.

Ej.9 cc.1 al 5

Trio

Análisis estructural

A
B
A
 ||: a :|| ||: ba' :|| | c | aba'

Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-54	Menuetto			A
1-16	Sección 1	Primer tema	I → I	a
17-25	Sección 2	Segundo tema	III → I	b
26-44	Sección 3	Primer tema variado	I → I	a'
45-54	Coda		I → I	—
55-86	Trio			B
	Sección 1	Tercer tema	IV → V	c

II.3.4 Rondo. Allegro

El final de la sonata en Re mayor es “un ejemplo típico de la improvisación beethoveniana en el género mixto, es decir participando de la forma sonata y la variación libre: ‘Muy a menudo, alguna notas aisladas le bastan, [...] para improvisar todo un movimiento del género de éste’.”²⁰

En los cuadernos de conversación de 1823, Schindler escribe refiriéndose al cuarto movimiento de esta Sonata: “Habéis dicho recientemente que el cuarto movimiento tiene un significado interrogativo a saber: ¿estoy todavía melancólico?”²¹ Sin embargo Shermann afirma que en éste movimiento se refleja más bien el humor de Beethoven: “es una de las cosas más graciosas que Beethoven jamás escribió.”²² Si bien es cierto que Beethoven se caracterizó por su irascibilidad, en su juventud se mostró también alegre. Salomon relata como Schindler describía al compositor cuando estaba con sus amigos más íntimos como “cómico, animado y a veces incluso locuaz.”²³ Este Rondó es “la antítesis del Largo, como si pretendiera borrar todo recuerdo amargo con su animado bullicio.”²⁴

Está en Re mayor, en 4/4 y tiene la indicación *Allegro*. Massin indica que en este movimiento está presente un procedimiento muy gustado de Beethoven, “la evocación en el movimiento final de los temas de los dos primeros movimientos.”²⁵ El diseño inicial del primer tema posee un carácter interrogativo y está formado por tres notas ascendentes y una oscilación armónica que va de tónica a subdominante. Parece empezar en Sol mayor en lugar de Re mayor por el motivo anacrúsico.

Ej.10 cc.1 al 4

The image shows a musical score for the first four measures of the Rondo in D major, Op. 10, No. 1 by Beethoven. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro'. It shows the piano part with dynamics p, cresc., f, p, and pp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a fermata over the final measure.

Se enlaza al segundo tema que es desarrollada sobre un bajo en dieciseisavos, en forma de murmullo, casi como pedal en Re, que luego pasa a la región aguda. Sigue un nuevo dibujo

²⁰ Massin, J. *Ibidem*, Cita a Czerny, p.607

²¹ Massin, J. *Ibidem*, p.607

²² Shermann, T. *Ibidem*, p.267

²³ Salomon, S. Beethoven, Javier Vergara editor, buenos aires, 1983, p.110

²⁴ Guardia, E. *Ibidem*, p.97

²⁵ Massin, J. *Ibidem*, p.607

que asciende cromáticamente y que acumula tensión por medio de un crescendo para llegar a un *fortissimo* en el compás 23 y terminar en la dominante en el compás 24.

Se repite ahora el tema principal que en lugar de concluir en la tónica, pasa a Si bemol mayor. En ésta tonalidad se desarrolla el tercer tema que se desprende de un arpeggio descendente que luego asciende en saltos de octavas en una armonía figurada en el bajo. Armónicamente avanza a la dominante de Si bemol. Escuchamos nuevamente el tema en Re mayor, con algunas modificaciones contrapuntísticas. Después de el segundo tema que modula a la subdominante, Sol mayor, a diferencia de la primera vez que lo hace a la dominante. Por medio de una sexta pasa a Fa sostenido mayor en el compás 72 en el cual comienza una transición contruida a partir del primer motivo del primer tema y que nos conduce nuevamente a La mayor.

Vuelve el primer tema en Re mayor, con algunas modificaciones. En el compás 92 comienza una nueva idea que tiene a la cabeza el primer motivo del primer tema. Desemboca en un calderón en la dominante del cual se desprende una cadencia que termina a su vez en otro calderón. En la transición se escucha en *pianissimo* un recuerdo del tema principal, seguido de una progresión armónica en acordes sincopados y que resuelve a la tónica.

La coda en el compás 106 presenta en el bajo un recuerdo del tema principal pero ahora en sentido afirmativo sobre un pedal de tónica mientras que la derecha sube y baja cromáticamente para terminar en un arpeggio de Re mayor que llega al Re del tercer registro. Para Guardia esta conclusión es ingeniosa y humorística.

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Simbolo
1-9	Sección 1	Primer tema	I → V - I	A
10-24	Sección 2	Segundo tema	I → V	B
25-34	Sección 3	Primer tema	I → bVI	A
35-45	Sección 4	Tercer tema	bVI → VII/bIII	C
46-55	Transición	modula de bVI a V de Re mayor	bVI → V	--
56-64	Sección 5	Primer tema	I → V - I	A
64-83	Sección 6	Segundo tema ampliado	I → V	B'
84-99	Sección 7	Primer tema ampliado	I → V	A'
100-113	Coda	Basada en el primer motivo del primer tema	I → I	--

II.4 Notas al programa

Sonata op.10 no.3

Las tres Sonatas para piano op.10 fueron compuestas en 1799 cuando Beethoven se había ya instalado en Viena y era alumno del gran Joseph Haydn. En ésta época se estaba dando a conocer como pianista virtuoso además de compositor y contaba con el patronazgo de los altos círculos sociales, a quienes retribuía mediante sus dedicatorias. Las tres Sonatas del op.10 están dedicadas a la Condesa von Browne esposa del Conde Georg von Browne a quien Beethoven había llamado "el principal mecenas de mi musa."

La sonata op.10 no.3, considerada ya dentro de las grandes obras del maestro, pertenece a un periodo de transición en el que después de asimilar las formas y convenciones clásicas trataba ya de imprimir su personalidad. En esta época todos los rasgos de su carácter están definidos, existe en su alma una bondad sin límites, amor a la verdad y a la humanidad, conciencia de su valor, una tenacidad férrea y una sensibilidad que se manifiesta en exaltados impulsos de fuerza, alegría, tristeza y profunda melancolía. Plasma como en toda su música para piano, sentimientos más íntimos como los grandes ideales patrióticos y humanitarios que le inspiraron los acontecimientos de su tiempo.

en ella maneja con maestría el carácter psicológico de la forma sonata, su utilización y manejo de los elementos novelísticos era lo que más impresionaba a los vieneses de su época. Los dos primeros movimientos muestran ya la gran genialidad y el poder creativo mientras que los dos últimos están aún en relación con sus obras anteriores.

En su primer movimiento *Presto*, Beethoven despliega toda su fuerza y personalidad presagiando lo que serán sus obras posteriores. Este movimiento tiene un primer tema imperativo contrastante con el segundo tema, en el relativo menor, que es más melódico. Tienen relación con dos características importantes de la personalidad de Beethoven: el primer tema con el ímpetu de su carácter apasionado y el segundo con la búsqueda de los ideales, con su alta espiritualidad. El segundo movimiento, *Largo e mesto* (fúnebre) encierra un drama psicológico en el cual se refleja la angustia y la desesperación que vivió ante los primeros síntomas de la sordera, presintiendo los estragos que esta enfermedad ocasionaría en su desarrollo social y profesional. En los cuadernos de conversación de 1823 Beethoven escribió: "Todos percibieron en el *Largo* de la tercera Sonata del op.10, los sentimientos de un alma herida por un gran pesar, con los diferentes matices de luz y sombra, la pintura de la melancolía en todas sus fases." El *Minueto-Trio* y el *Rondó* tienen la forma clásica en la que aparecen momentos de gracia simple e idílicos. En el *Rondó* emplea uno de sus recursos favoritos, el de la improvisación, por la cual era admirado en su época.

La historia de Beethoven es la del triunfo personal sobre la tragedia y del supremo logro musical. A partir de esta obra, Beethoven "comenzaba su combate íntimo, que en adelante constituyó toda su vida, hasta cantar en su última sinfonía, después de costosas victorias, el triunfo de la alegría sobre el dolor".²⁶

²⁶ Guardia, E. *ibidem*, p. 85

II.5 BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, Deis, FORTUNE, Nigel (ed.) "The piano music-I,II" de Harold Truscott en The Beethoven Reader, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1971, 68-193pp.
- DAVIES, Peter, Apendix 2 Beethoven in person, his deafness, illness and death, Greenwood Press, CT, 2001, 219-232 pp-
- CHANTAVOINE, Jean, "Las sonatas" Los maestros de la música: historia de la música a través de la vida de los grandes músicos: Beethoven, Eduardo Chavarri (trad.) Editorial Tor, Buenos Aires, 1942, 65-98 pp.
- CHEINER, Sophie, Ludwig van Beethoven a través de sus 32 sonatas, Julián Gorkin (trad.) Editorail B. Costa-amic, México D.F. 1948 27-74 pp.
- COOPER, Barry. "Factors Affecting Beethoven's creative process. 5 recurring ideas" en Beethoven and the creative process, Clarendon Press, Oxford, New York, 1998, 59-74 pp.
- COOPER, Barry (ed.), "Historical Background" The Beethoven Compendium A guide to Beethoven's life and music. Thames and Hudson Ltd., London, 1991, 58-69pp.
- FISHER, Hans Conrad y KCOCK, Erich, Ludwig van Beethoven. A study in text and Pictures, MacMillan St. Martin's Press, New York, 1970, 200pp.
- GOLDSTEIN, Joanna. A Beethoven enigma. Performance Practice and the piano Sonata Op.111, Peter Lang Publishing Inc., New York. 1991, 73-79 pp.
- GREEN, Douglas M. Form in tonal music. An introduction to Analysis. Holt, Rinehart and Winston, 324pp.
- KERMAN, Joseph, Tyson Alan, "Works" en Beethoven, MacMillan 1983, pp. 89-137
- KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical. Editorial Labor, Miguel Ángel Centenero Gallego (trad.) Barcelona, 1992, 269 pp.
- MASSIN, Jeanet y Brigitte, "Histoire des oeuvres" en Ludwig van Beethoven, Fayard 1987, Paris, 106,107 pp.
- ROSEN, Charles, Formas de sonata, Span Press, España, 1998, 376 pp.
- SADIE, Stanley (ed.) "Beethoven" The New Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes, V.2 MacMillan Publishers, England, 1980, 354-383 pp.
- . "Sonata" The New Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes, V.17 MacMillan Publishers, England, 1980, 479-507 pp.
- SCHERMANN, Thomas y BIANCOLLI, Louis, The Beethoven companion. Doubleday & Company inc. New York, 1972. 265-267pp.

SHINDLER, Anton Felix, Beethoven as I knew him, Edited by Donald W. MacArdle, Constance s.Jolly (trad.) University of North Carolina, 2ª. impresión, Raleigh, 1966, 37-338 pp.

SOLOMON, Maynard, Beethoven, biografía e historia, Anibal Leal (trad.) Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1990, 397 pp.

STEINITZER, Max, "El taller del genio" Beethoven, Fondo de Cultura Económica, Wenceslao Roces (trad.) México D.F. 1953, 47-75 pp.

Capítulo III

Rapsodia no.1 op.79

III.1	Semblanza biográfica de Johannes Brahms	64
III.1.1	Años de formación (1833-1853)	64
III.1.2	Primeros viajes (1853-1864)	65
III.1.3	Madurez personal y artística (1865-1889)	68
III.1.4	Últimos años (1890-1897)	72
III.2	Marco histórico, político, artístico y cultural	75
III.2.1	Acontecimientos de 1870 a 1879	75
III.2.2	Origen y desarrollo de la Rapsodia	77
III.2.3	Consideraciones con respecto al género de la Rapsodia no.1 op.79	77
III.3	Rapsodia no.1 op.79	78
III.3.1	Dedicatoria a Elizabet von Herzogenberg	79
III.3.2	Análisis	81
III.3.3	Esquema estructural	85
III.3.4	Esquema armónico	86
III.4	Notas al programa	87
III.4	Bibliografía	88

III.1 Semblanza biográfica de Johannes Brahms (1833-1897)

El célebre compositor alemán, conocido principalmente por sus *Danzas Húngaras* y por su *Réquiem Alemán*, nació el 7 de mayo de 1833 en la ciudad de Hamburgo, situada al norte de Alemania. Fue el segundo hijo del músico Johan Jakob Brahms, quien provenía de una familia de comerciantes y que logró, gracias a su esfuerzo y habilidad, formar parte de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo como contrabajista. Su madre, Johanna Henrike Christiane Nissen, era una mujer sencilla y sensible. Tuvo una hermana mayor, Elise y un hermano menor, Fritz.

III.1.1 Años de formación (1833-1853)

A pesar de que pasó su niñez en un entorno de pobreza, tuvo una educación musical desde muy temprana edad gracias a que sus padres se preocuparon por cultivar el talento que mostró desde niño. A los 7 años, y a petición de él mismo, comenzó a recibir clases de piano y composición. Su primer maestro fue el excelente músico y pianista Friedrich Wilhelm Cossel quien le enseñó a comprender y expresar con sentido musical el contenido de las obras y no quedarse sólo en la ejecución virtuosística de las mismas, lo cual estaba muy de moda en esa época.

A los diez años, después de actuar en un concierto, Cossel solicitó a su propio maestro, Eduard Marxen, su ayuda para la educación del joven Brahms. Así, Marxsen continuó con su formación pianística, enfocándose principalmente en el desarrollo de la habilidad de la mano izquierda y lograra una gran precisión al tocar ritmos complejos, aspectos que más tarde caracterizaron su lenguaje pianístico. Pero sobretodo, Marxsen fomentó su inquietud por la composición y le enseñó la teoría musical y la composición influyendo en él enormemente, ya que desde entonces compartió con su maestro el amor por el arte popular, en particular por las canciones alemanas y por el arte de la variación.

En ésta etapa de formación tanto musical como personal tuvo por un lado la fortuna de contar con excelentes maestros, sin embargo, debido a los apuros económicos de la familia, a los 13 años se vio obligado a tocar en tabernas y restaurantes, donde trabajaba incluso hasta altas horas de la noche. Poco tiempo después, gracias a la intercesión de su padre, tuvo la oportunidad de pasar los veranos de 1847 y 1848 en Winsen en la casa de campo de los Giesemann con el fin de dar clases de piano a Lieschen, la hija de la familia y encontró en ellos una gran amistad que conservaría para el resto de su vida. En éste ambiente tranquilo pudo dedicarse a la composición y dejó varios manuscritos dedicados Adolf Giesemann, padre de la familia.

Dio su primer recital a los 15 años en Hamburgo, tocando una *Fuga* de J. S. Bach y un segundo recital al año siguiente donde tocó la *Sonata Waldstein* de Beethoven así como una composición suya, la *Fantasia basada en un vals popular*. A partir de entonces se inclinó más a la composición que a la ejecución. Las primeras obras que se conocen de él fueron escritas a los 18 años: el *Scherzo* en Mi bemol op.4, la *Sonata* op.5, la *Sonata* op.1 y una serie de *lieder* (canciones) op.3.

Además de concentrarse en la composición al final de esta etapa, no dejó de lado su formación cultural. Se sumergió en el mundo de la poesía y se identificó con el movimiento cultural de su época, el Romanticismo. En general fue un joven trabajador y solitario que para ganar dinero daba clases de piano, acompañaba en los teatros, arreglaba composiciones para el editor Cranz y escribía piezas de música de salón que nunca se publicaron con su nombre.

III.1.2 Primeros viajes (1853-1864)

En 1853 acepta hacer una gira de conciertos con el violinista húngaro Eduard Reményi para darse a conocer e iniciar su carrera artística. En medio de ésta gira, conoció al violinista Joseph Joachim, *Konzertmeister* (director de orquesta) del rey de Hannover, con quien entabló una gran amistad desde su primer encuentro. En Weimar conoció a Franz Liszt quien de inmediato reconoció su talento y le ofreció llevarlo a la fama si adoptaba su credo artístico, la llamada escuela "neo-alemana", escuela que decía que las formas musicales debían basarse en el contenido de las ideas poéticas lo cual no iba de acuerdo con las ideas y conceptos que le habían enseñado Cossel y Marxsen; "una concepción artística basada en procedimientos extramusicales le parecía vacía y sin valor."¹

Así que, después de que rechazara la oferta del músico más importante de Alemania en ese momento, Reményi no quiso seguir la gira de conciertos con él por temor a que pensarán que estaba de acuerdo con su forma de pensar y porque además, necesitaba el apoyo de Liszt para continuar su carrera. Abandonado por el violinista, Brahms acudió a Joachim quien lo recibió en Göttingen. La amistad con Joachim fue muy enriquecedora. Ya que Joachim también compinía en esa época. Así que estudiaba las obras de su amigo y ambos se ayudaban mutuamente para mejorar en el arte de la composición.

Emprendió un viaje a lo largo del Rin en el que conoció al director de orquesta Wasielewski, quien le recomendó que fuera a Düsseldorf a entrevistarse con Robert Schumann. Después de estudiar detenidamente las obras de Schumann quedó asombrado se trasladó a Düsseldorf para entrevistarse él. En el hogar de los Schumann, pudo interpretar sin temor sus obras al piano y Schumann reconoció de inmediato su talento. A partir de entonces empezó a surgir una gran amistad con los Schumann, Robert le brindó su amistad y protección y su esposa Clara, músico también, lo acogió como parte de la familia. Pronto entró al círculo de amistades de los Schumann, simpatizando en especial con Albert Dietrich, discípulo de Schumann y quien llegaría a ser uno de sus mejores amigos.

Schumann lo recomendó a los importantes editores de Leipzig, Breitkopf & Hartel para que publicaran sus obras y escribió un artículo en la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista para la Música) donde aclamaba la aparición de un nuevo artista que prometía dar "la más elevada e ideal expresión de nuestra época."² De inmediato se hizo conocido el nombre de Brahms más allá del círculo estrictamente musical y todos esperaban con

¹ Gairinger, K. Brahms su vida y su obra. Madrid. Altalena, 1984, p.39

² cita a Schumann en Geiringer, ibidem. p.45

impaciencia la edición de sus obras. Con una severa autocrítica por el peso tan grande que sentía, completó la revisión de sus obras y se trasladó personalmente hasta Leipzig para interpretarlas ante los editores. Su más anhelado sueño se vio realizado y su música comenzó a difundirse con mucho éxito. Alcanzó así un acuerdo importante con la casa editorial Breitkopf & Hartel con respecto a sus honorarios. Las composiciones de esta época están dedicadas como muestra de gratitud a las personas que lo ayudaron como la Condesa Ida von Hohental a quien dedicó su *Sonata* op.5; a Joachim, su *Sonata* op.1; a Clara Schumann, la *Sonata* op.2 y a Bettina von Arnim sus *lieder* op.3. Este es un periodo de transición en el que siguiendo los modelos clásicos "junto a la energía juvenil iban apareciendo los síntomas de una cercana madurez."³ Volvió a Hamburgo a finales de 1853.

En 1854 comenzó el *Trio* op.8. En casa de Joachim conoció a Hans von Bülow, virtuoso del piano, que fue el primero en interpretar en público una de sus obras. Cuando Schumann tuvo que ser internado en un manicomio, dejando sola a su esposa Clara con sus siete hijos, Brahms se trasladó inmediatamente al lado de Clara, en un principio como agradecimiento a la ayuda que le había brindado su esposo y por el gran afecto que tenía por la familia. A partir de entonces no se separó ni un momento de ella ya que se enamoró de Clara a pesar de que ella era catorce años mayor. Por su parte, Clara siempre se mantuvo como una buena amiga aunque se daba cuenta de la gran afinidad que tenía con el joven compositor. Inició así un periodo en el que no se ocupaba por componer ni por dar conciertos sino que se dedicaba exclusivamente a Clara, de manera que su trabajo creativo se vio afectado por sus experiencias emocionales. Estos turbulentos estados de ánimo se vieron reflejados en las *Baladas* op.10 escritas a finales de 1854, en el primer movimiento de la *Sinfonía* op.68 y en el *Cuarteto* op.60 para cuerda y piano. En esta época buscó perfeccionar su dominio del contrapunto, en común acuerdo con Joachim se entregaban mutuamente difíciles ejercicios de contrapunto para su corrección. Esta etapa fue muy importante ya que estos nuevos estudios le proporcionaron a su vez un mejor conocimiento y manejo de las formas musicales, elementos que fueron a partir de entonces la base de todas sus obras. La muerte de Robert en 1856 también le afectó enormemente.

En 1857, a los veinticuatro años, obtuvo su primer puesto oficial al ser contratado por la Corte de Detmold para dar clases de piano a la princesa Friederike, dirigir el conjunto coral y actuar como pianista en los conciertos de la corte durante los tres últimos meses del año. Entre las ventajas que le ofrecía este puesto se encontraban, además del buen sueldo, el tener suficiente tiempo para componer y la posibilidad de trabajar en la dirección del coro, experiencia práctica de la que supo sacar provecho. Durante ésta etapa compuso además de una serie de obras corales, las dos *Serenatas* op.11 y op.16 y el *Sexteto* op.18 para cuerdas. En 1858 se enamoró de la cantante Agathe von Siebold quien poseía una hermosa voz y a quien dedicó sus *lieder* y dúos op.14, 19 y 20, además del segundo *Sexteto* para cuerdas. Sin embargo no quiso comprometerse con ella llegado el tiempo en que todos suponían una unión, y rompió relaciones con ella.

En 1859 fue la primera interpretación pública de su *Concierto* op.15 para piano y orquesta en Re menor. Él mismo la interpretó en Hannover bajo la dirección de su amigo Joachim y cinco días después en Leipzig bajo la dirección de Rietz. Dos meses después

³ Geiringer. *ibidem*. p.180

dicho concierto tuvo bastante éxito en Hamburgo. Celebró el éxito de éstos conciertos con Joachim y con el cantante Julius Stockhausen, a quien había conocido en 1856 en el Festival de Música del Rhin y con quien entabló una sincera y duradera amistad. La influencia de este gran cantante fue muy positiva en su carrera ya que no sólo colaboraron juntos en la presentación de conciertos, sino que le inspiró la composición de algunos de sus más hermosos lieder.

Durante tres veranos a partir 1859 dirigió un coro de voces femeninas en Hamburgo, trabajo que disfrutaba ampliamente y que le sirvió para componer nuevas obras corales. Tuvo especial preferencia por la cantante Bertha Porubszky de origen vienés por medio de la cual se familiarizó con las canciones populares austriacas. Le dedicó el *Wiegenlied* (Canción de cuna) basada en una canción que ella le había enseñado.

A comienzos de 1860 pasó la mayor parte del tiempo en su ciudad natal donde alquiló un departamento y donde tuvo el ambiente propicio para la composición. De esta época provienen las *Variaciones para cuatro manos sobre un tema de Schumann* op.23, las *Variaciones para piano sobre un tema de Haendel* op.24, los *Cuartetos* op.25 para piano e instrumentos de cuerda en Sol menor y el de La mayor op.26; dentro de la música vocal, los primeros números de sus *Romanzas Die Schöne Magelone* op.32, dedicadas a Stockhausen así como el *Quinteto para piano y cuerda* op.34. En ésta época empezaba a destacar como pianista y llevaba una intensa actividad musical.

En 1862 se instaló en Viena, la capital del mundo musical, donde fue bien acogido por los círculos musicales dándose a conocer como compositor y pianista. En esta ciudad hizo amistad con el pianista Karl Tausig y el compositor Peter Cornelius que pertenecían al grupo de Richard Wagner. Tausig lo inspiró a componer sus *Variaciones sobre un tema de Paganini* op.35 e intentó lograr, sin éxito, que aceptara las teorías de Schopenhauer. Conoció al editor J. P. Gotthard quien publicó dos composiciones vocales: *Der 13* op.27 y los *Dños* op.28. Por medio de Gotthard conoció al musicólogo Gustav Nottebohm y se interesó profundamente en sus trabajos de investigación sobre la obra de Beethoven y Schubert.

En 1863 la noticia de no haber sido elegido sucesor de Grund como director de la *Singakademie* y de la Orquesta Filarmonica de Hamburgo, le causó mucha desilusión, ya que anhelaba éste cargo con la esperanza de establecerse en su ciudad natal asegurándose así un buen sueldo y la estabilidad económica necesaria para poder casarse y formar una familia. Al no haber obtenido el puesto que deseaba, en 1863 a los treinta años, aceptó la dirección de la *Wiener Singakademie*, (Academia de canto de Viena) en la cual se desempeñó con notable éxito, aunque sólo durante un año, probablemente debido a que no le agradaban las tareas administrativas que requiere un puesto de este tipo. Después de dejar este trabajo, se dedicó a dar clases lo cual le permitió entablar una serie de nuevas amistades; una de las más importantes fue Elizabet von Stockhausen, de talento excepcional como músico. Era una joven tan bella que tuvo que dejar de darle clases por temor a enamorarse, sin embargo años más tarde, renovó su amistad con ella estando ya casada con Heinrich von Herzogenberg, uno de los alumnos de su amigo Dessoff. Elizabet desempeñó un papel muy importante en su vida gracias a la afinidad entre ambos y "llegó a formar parte del selecto grupo de amigos a los cuales Brahms pedía opinión con respecto a

nuevas composiciones."⁴ En esta época también entabló amistad con el crítico Eduard Hanslik.

El 6 de febrero de 1864 se dio el encuentro Brahms y Richard Wagner. Brahms interpretó sus *Variaciones sobre un tema de Haëndel* y Wagner expresó su admiración después de haber escuchado estas *Variaciones* diciendo: "me doy cuenta de lo que aún puede hacerse con las formas antiguas en manos de alguien que sepa como tratarlas."⁵ Ésta fue la única vez que se encontraron estos dos compositores debido tal vez a la gran disparidad de pensamiento entre ellos ya que Brahms no compartía los ideales y objetivos de la escuela progresista alemana encabezada por Wagner y Liszt.

El matrimonio de sus padres sufría para entonces serios problemas y aunque Brahms trató de evitarlo, se separaron en 1864. Asumió entonces la responsabilidad de mantener a su madre y a su hermana, Elise. En ese mismo año visitó Liechtental, cerca de Baden-Baden, donde estuvo en contacto con una serie de personalidades; entabló amistad con Hermann Levi, director de la Opera de Karlsruhe y con Julius Allgeyer, fotógrafo y grabador. En esta época completó la revisión final de su *Quinteto para piano y cuerdas* op.34, maduró el segundo *Sexteto para cuerdas* op. 36 y compuso la serie de *lieder* op.46.

III.1.3 Madurez personal y artística (1865-1889)

A principios de 1865 tuvo que regresar a Hamburgo por la muerte de su madre lo que significó una gran pérdida para él. Empezó a trabajar en el proyecto que había concebido desde tiempo atrás, la composición de *Ein deutsches Requiem* (Réquiem Alemán) obra con la que alcanzó la madurez artística y personal, llevándolo al punto culminante de su arte.

A partir de 1865 comenzó una vida de concertista, trasladándose de ciudad en ciudad, lo cual le era necesario para mantener a su familia. A finales de 1865 comenzó una serie de recitales que tuvieron mucho éxito. En 1866 encontró reposo y tranquilidad en casa de Allgeyer, en Karlsruhe, y más tarde durante su estancia en Züricherberg, la belleza de los glaciares y el lago le inspiró una parte sexta a su *Réquiem*. En el otoño de ese año dio una serie de conciertos en Suiza con su amigo Joachim desarrollando junto con él un nuevo estilo tanto de composición como de técnica pianística y tuvo tanto éxito que repitieron ésta gira al año siguiente en Austria. En 1867, estrechó la relación con su padre invitándolo a pasar unos días con él en Viena. Johan Jakob se había vuelto a casar después de la muerte de Johanna, ésta vez con Karoline Schnack a quien Brahms llegó a estimar profundamente. Después de esta visita, padre e hijo hicieron algunos otros viajes juntos.

Durante los meses siguientes, se dedicó a preparar el estreno de su *Réquiem*. La primera audición de este, que comprendía sólo las tres primeras partes, se llevó a cabo en Viena sin mucho éxito, pero esto no lo desanimó y preparó una segunda audición, esta vez completa, bajo la dirección de Karl Reinthaler que se realizó en la catedral de Bremen

⁴ Botstein, L. *The complete Brahms*. WW Norton Company, New York, 1999. p.186

⁵ Geiringer, *ibidem*. p.81

1868. Esta vez "el compositor de entonces 35 años experimentó el éxito total,"⁶ el *Réquiem* se presentó en Alemania no menos de 20 veces durante 1869. Más tarde se estrenó en Londres en 1871; en San Petersburgo en 1872 y en París en 1875. Este gran éxito lo impulsó a componer más obras corales como la *cantata Rinaldo* y comenzó el *Schicksalslied* (Canto del destino).

En 1869 decidió establecerse definitivamente en Viena a pesar de que en ese mismo año surgieron dos oportunidades de conseguir un cargo en Alemania. En ese año compuso los *Liebeslieder* op. 52a (Canciones de amor) y la *Rapsodia* op.53 para contralto sobre un texto de Goethe. En 1870 fue a Munich para asistir a la representación de *Das Rheingold* (el Oro del Rhin) y *Die Walküre* (las Valquirias) de Wagner. Brahms estuvo siempre muy interesado en los acontecimientos políticos de su época, así que siguió muy de cerca la guerra de 1870 en la que participaban todos los estados alemanes dirigidos por el canciller Bismark, bajo la hegemonía de Prusia contra Napoleón II de Francia. La victoria de los alemanes en 1871 le produjo como patriota una gran alegría que puso de manifiesto en su *Triumphlied* (Canto del triunfo) dedicado al emperador de Alemania, Guillermo I.

Poco después de haberse mudado a su nueva casa en Viena, recibió la noticia de la grave enfermedad de su padre quien falleció antes de que Brahms alcanzara a regresar a su lado. La muerte de su padre significó la ruptura los lazos que lo unían a su ciudad natal puesto que no guardaba ya ninguna relación con sus hermanos, dejándole un profundo sentimiento de soledad. Ahora Viena era su hogar y en 1872 aceptó finalmente un cargo en ésta ciudad, la dirección de la *Gesellschaft der Musikfreunde*. Introdujo reformas a dicha sociedad con el fin de mejorarla y durante los tres años que estuvo a cargo de ésta, logró un gran éxito como director. Gracias a su excepcional conocimiento y comprensión de la música antigua, sus versiones hicieron al público vienés conocer mejor las obras del periodo barroco. En éste cargo, obtuvo todo el éxito que habría podido desear, sin embargo presentó su renuncia al cabo de los tres años, probablemente porque le gustaba preparar sus presentaciones con minuciosidad lo cual le dejaba muy poco tiempo para la composición. Después de éste periodo, volvió a entregarse por completo a la composición y durante el verano de 1873 que pasó en Tutzing, cerca de Munich, terminó sus dos *Cuartetos de cuerda* op.51, las *Variaciones sobre un tema de Haydn* op.56 y la mayor parte de sus series de *lieder*. Op.59. En el ambiente sencillo de éste lugar, que a él tanto le gustaba, y cerca de sus amigos Levi, Allgeyer y Franz Wüllner, entró en contacto con el círculo musical de Munich, ciudad que le otorgó la investidura de la orden de San Maximiliano como signo de aprecio.

En 1874 conoció en Rüsclikon al poeta de Berna Joseph Victor Widmann con quien se identificó rápidamente. Completó los *lieder* op.63, los *Cuartetos vocales* op.64 y la segunda serie de *Liebeslieder* op.65. En Zurich hizo amistad con el profesor de piano J. C. Eschmann. En 1875, encontrándose instalado en Ziegelhausen, el musicólogo Herman Kretzschmar trataba de convencerlo de aceptar como alumno al prometedor Fritz Steinbach e incluso el propio joven trataba de persuadirlo pero no lo aceptó debido a la aversión que siempre tuvo por la enseñanza. En Ziegelhausen terminó los *Dúos* op.66, el *Cuarteto con piano* op.60 y el *Cuarteto de cuerdas* op.67.

⁶ Geiringer, ibidem. p. 95

Durante la segunda mitad de los años setentas comenzó una etapa de numerosas giras de conciertos en los cuales sólo interpretaba sus composiciones. Viajó constantemente a Holanda, país que rápidamente supo apreciar sus obras al igual que Suiza. Recibía también invitaciones de otros países, en especial y muy insistentemente de Inglaterra, país que nunca visitó. La Universidad de Cambridge, le ofreció el doctorado "honoris causa" en Música invitándolo a dirigir personalmente su *Réquiem* en dicha institución, sin embargo nunca se decidió a hacer el viaje, perdiendo incluso el nombramiento. Al parecer, la razón de su negativa fue simplemente el miedo que tenía al mareo en el barco. Los ingleses por su parte nunca desistieron en iniciativas; la firma Novello le ofreció la cantidad de quince mil marcos por un oratorio de las dimensiones del *Elias* de Mendelssohn y al año siguiente la Sociedad Filarmónica de Londres le concedió su medalla de oro, distinción que recibió por medio del cónsul austriaco Stockinger. Es importante mencionar que Brahms no despreciaba la admiración de los ingleses por sus obras y mantuvo buenas relaciones epistolares con artistas y músicos de ese país.

Resultó indiscutible la preferencia que tenía por la ciudad de Viena cuando volvió a rehusar dos nombramientos que le ofrecían en su natal Alemania. A partir de entonces tomó la costumbre de pasar los veranos en distintos lugares, y el resto del año en Viena. En el verano de 1876 eligió el pueblo de Sassnitz, a la orilla del mar Báltico donde terminó su *Sinfonía* no.1 op.68, 14 años después de haberla iniciado. El estreno de esta obra tuvo lugar en 1876 bajo la dirección de su amigo Dessoff al que siguieron otras audiciones en Mannheim, Munich, Viena, Leipzig, Breslau, Cambridge, Londres y otras ciudades. Durante el verano siguiente compuso su *Sinfonía* no.2 op.73 en la que se reflejaba la paz y tranquilidad que vivió durante su estancia en el hermoso pueblecillo de Pörtschach, por lo tanto es comprensible que esta obra haya llegado al corazón del público austriaco. La obra fue recibida calurosamente en su estreno en diciembre de 1877 y un año después obtuvo un notable éxito en Hamburgo donde se interpretó con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de la Sociedad Filarmónica bajo la dirección de su viejo amigo Joachim.

En 1877, año en que se estrenó su *Sinfonía* no.2, compuso también el primer *Motete* op.74, las *Baladas* op.75 y muchos de sus más bellos *lieder* op.69 a 72. Durante estos veranos compuso varias obras para piano importantes como los *Caprichos* e *Intermezzos* op.76 y las *Rapsodias* op.79 así como la *Sonata* op.78 en Sol mayor para violín y piano. Pero sin duda la obra maestra de éste periodo fue el *Concierto para violín y orquesta* op.77 en Re mayor que dedicó a Joachim quien lo estrenó en Leipzig en 1879.

En este año rompió su amistad que tenía con Levi cuando éste se interesó por las obras de Wagner. "Perdió muchos amigos por no querer aclarar los malos entendidos y no entender el punto de vista ajeno."⁷ Por otro lado, siempre dio muestras de su buen corazón y de generosidad; tanto, que no es posible calcular el número de personas a las que ayudó ya sea con obsequios, préstamos, donaciones o recomendaciones, incluso a desconocidos. Entre los jóvenes compositores a los que ayudó se encuentra Antonin Dvořák a quien no sólo le consiguió una beca sino que convenció al editor Simrock para que publicara sus obras e influyó sobre directores para que las interpretasen.

⁷ Geiringer, *ibidem*, p.124

Su primer viaje a Italia lo realizó en compañía de Theodor Billroth, eminente cirujano y conocedor de arte, a quien había conocido en 1866 en Zurich. Visitó Roma, Nápoles, Florencia y Venecia. "La impresión que produjo la intensa belleza y la alegría del sur junto con tantos tesoros artísticos le produjeron una intensificación de las tendencias clásicas que cada vez fueron más evidentes en las creaciones de su madurez."⁸ Fascinado con las bellezas artísticas y naturales de ese país regresó a él ocho veces más.

A partir de 1880 las actividades concertísticas de Brahms se extendían a espacios cada vez más amplios. Hizo con Joachim una gira por Hungría y Transilvania y otra a Polonia. Ese año escogió el balneario de Bad Ischl para pasar el verano donde llegó a intimar con una serie de artistas y científicos vieneses, entre ellos Johann Strauss, el Rey del vals, quien lo invitaba a menudo a su residencia. Las obras que compuso en éste verano fueron la *Obertura Trágica* y la *Obertura para un Festival Académico* op.80 basado en algunas canciones populares estudiantiles en agradecimiento a la Universidad de Breslau que había concedido el año anterior el título de "honoris causa" en Filosofía.

En ésta época se vió involucrado en una situación muy difícil entre Joachim y su esposa, Amalie Weiss, provocada por los celos y sospechas que Joachim sentía de la brillante cantante. Cuando Brahms defendió la inocencia de la esposa, Joachim se sintió traicionado. Hizo sin embargo una nueva amistad de gran importancia con el pianista y director de orquesta Hans von Bülow, en otros tiempos seguidor de Wagner. Bülow se había alejado del círculo wegneriano porque su esposa Cosima Liszt lo había dejado para casarse precisamente con Wagner. Desde entonces comenzó a estudiar las obras de Brahms, interesándose cada vez más en ellas al grado de poner a disposición de Brahms la orquesta de la corte de Meiningen la cual dirigía desde 1880 para ensayos de sus nuevas composiciones. Después de que Brahms compusiera el *Concierto para piano y orquesta* en Si bemol mayor, en 1881, Bülow trabajó incansablemente organizando extensas giras con su espléndida orquesta para dar a conocer las composiciones de Brahms. Gracias a esta nueva amistad, Brahms comenzó a frecuentar la casa ducal de Meiningen donde siempre fue bien recibido. En retribución, dedicó al duque Jorge II su composición *Parzenlied* (Canto de las Parcas). Esta obra compuesta en 1882 en Ischl, al igual que *Nänie* estuvieron probablemente influenciadas por el viaje que había realizado a Italia un año antes. Aquel verano en Ischl fue testigo también de la culminación de dos piezas de cámara: el *Trio no.2* op.87 en do mayor y *Cuarteto de cuerdas* no.1 op.88 en fa mayor.

En el verano de 1883 conoció a la cantante Hermine Spies, una joven de gran talento a quien le gustaba interpretar los lieder alemanes. Brahms se interesó tanto por ella y su prometedora carrera que sus amigos más cercanos pensaron que se formalizaría la relación entre ellos, lo cual no sucedió. El amor de Brahms por Hermine encontró su cauce expresivo en los bellos *lieder* op. 96 y 97. Ese mismo verano compuso su *Sinfonía* no.3 que se tocó en Viena por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Hans Richter. En ésa época, los partidarios de Wagner y Bruckner se habían organizado en su contra para frenar su creciente fama porque lo culpaban, injustamente, de los duros ataques que sufrían por parte del crítico Eduard Hanslick, amigo de Brahms. En 1885 terminó su *Sinfonía* no.4. y

⁸ Geiringer, ibidem, p.126

el éxito de la obra fue tal que se interpretó en todos los conciertos de la gira del conjunto de Meiningen a cargo de Bülow, dirigiendo Brahms personalmente en nueve ciudades.

Brahms pasó los veranos de 1886 a 1888 en Hofstetten, Suiza. En 1886 compuso la *Sonata para violonchelo y piano* op.99 y la *Sonata para violín y piano* op.100; el *Trio* op. 101 en Do menor, las *Zigeunerlieder* (Canciones gitanas) op. 103 y dos series de *lieder* op.105 y 107. La gran amistad que existía entre Brahms y el escritor Widmann hacía pensar que ambos trabajarían en colaboración para crear una ópera, pero esto no fue posible aunque los dos artistas habían ya hablado al respecto, porque Brahms no concebía la ópera más que como una serie de números musicales aislados y unidos por diálogos hablados además de que todos los libretos le parecían inadecuados. Aunque no pudieron llevar a cabo una obra de ésta naturaleza fueron buenos compañeros de viaje, juntos visitaron tres veces Italia.

En esa época, muere su amigo Carl Ferdinand Pohl, biógrafo de Haydn, hecho que le afectó profundamente. Por otro lado pudo recuperar su amistad con Joachim a partir de que le confiara la dirección de su *Sinfonía no.4* en Berlín. Una vez renovada esta amistad, volvió a componer obras pensando en su buen amigo y a pedirle consejo en cuestiones técnicas. En 1887 lo ensayó en Baden-Baden con el propio Joachim y el excelente chelista Hausmann, en presencia de Clara Schumann. En 1886 fue elegido presidente honorario de la *Wiener Tonkünstlerverein*, (conjunto vienés de artistas del sonido) asociación fundada en 1885 por la cual siempre se mostró interesado ya que pensaba que las actividades de dicha asociación serían una buena influencia en las nuevas generaciones. Entre los jóvenes de ésta nueva generación estaba Eusebius Mandyczewski, bibliotecario del museo de la *Gesellschaft* en Viena quien más adelante fuera editor de las obras de Brahms.

Durante estos años disminuyó su actividad concertística. En Colonia estrenó el doble *Concierto para violín y violonchelo* op. 102 en 1887 y en Viena la *Sonata para violín y piano* op. 108 en 1888. En 1889 el emperador de Austria le concedió la Orden de Leopoldo y la «Ciudadanía de honor» de Hamburgo, por intercesión de Bülow. En agradecimiento a esta distinción asistió a la Exposición Industrial y Comercial de Hamburgo en septiembre de ese mismo año para estrenar el *Fest-und Gedenksprüche* (versículos para fiestas y conmemoraciones) op.109 dedicado al alcalde de Hamburgo, Carl Petersen.

III.1.4 Últimos años (1890-1897)

El último periodo se encuentra marcado por un estilo más serio y taciturno aunque a la vez más espontáneo. En 1890 después de otro viaje a Italia, terminó durante el verano su *Quinteto para cuerda* op.111. A partir de entonces decidió ya no componer más pensando que en lo sucesivo ya no tendría la misma capacidad creativa y consideraba que su trayectoria y sus logros eran suficientes para merecer a paz y la tranquilidad. Sin embargo después de redactar su testamento pronto volvió a sentir la inspiración y dejando a un lado su prematuro retiro, compuso el *Trio para clarinete, violonchelo y piano* op.114 y más tarde el *Quinteto para clarinete, 2 violines, viola y violonchelo* op.115 inspiradas por el por

el excelente clarinetista de la orquesta de Meiningen, Richard Mühlfed a quien Brahms admiraba enormemente y quien estrenó las dos obras en 1891.

Hacia el final de su vida, mostrando de nuevo la nobleza de corazón que frecuentemente ocultaba bajo una apariencia brusca, buscó reconciliarse con Clara de quien se había alejado debido a malentendidos. Habían muerto su hermano Fritz en 1886, Elizabet von Herzogenberg y su hermana Elise en 1892, la joven Hermine en 1893.

En su sesenta aniversario se hicieron muchas celebraciones en su honor, la *Gesellschaft der Musikfreunde* comisionó al escultor Schaff para realizar una medalla conmemorativa. Brahms continuó la creación de nuevas obras, volviendo principalmente a la música para piano, con las piezas op.118 y 119 y una serie comenzada el año anterior, las *Fantasías* op.116 y los *Intermezzi* op.117. Después se avocó a una tarea que anhelaba realizar desde su juventud: una edición de sus canciones populares alemanas favoritas a las cuales agregó un acompañamiento de piano que a pesar de ser muy sencillo tiene todas las características su forma de componer. A los 61 años le llegó el ofrecimiento que tanto había deseado de joven: la dirección de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo pero como era de esperar, no lo aceptó.

Durante el año de 1895 se llevaron a cabo muchos festivales "Brahms". Hubo festejos en Leipzig donde en dos recitales se interpretaron las bellas obras para clarinete y luego una velada orquestal en la que después de la *Obertura para un Festival Académico* se interpretaron los dos *Conciertos para piano*, ejecutados por el gran pianista Eugèn d'Albert. En el otoño de ese mismo año se celebró en Meiningen durante tres días un festival musical donde Hans von Bülow estableció el dogma de "las tres grandes B" interpretando solamente obras de Bach, Beethoven y Brahms dándole un sitio de honor junto a esos gigantes de la música. También se le rindió homenaje en Zurich donde además de interpretar su *Triumphlied*, también tuvo la satisfacción de verse retratado en el techo, junto a los rostros de Beethoven, Mozart y otros, de la recién terminada *Alte Tonhalle*, nueva sala de conciertos de la sociedad de Zurich de éste mismo nombre donde se escuchó como concierto inaugural el *Réquiem Alemán* en 1869. Además de los éxitos y honores que recibía, entre ellos la concesión por parte del Emperador de Austria de la Orden de las Artes y las Ciencias, Brahms recibió un gesto de generosidad y filantropía que le conmovió profundamente: un admirador inglés Adolph Behrens, para él desconocido, se había ocupado de difundir sus obras en Inglaterra financiando de su propio bolsillo presentaciones con orquestas y los mejores intérpretes de sus obras como el clarinetista Mülfed.

El 26 de marzo de 1896 Clara Schumann sufrió una apoplejía. Temiendo el final de la vida de su querida amiga y el suyo propio, compuso sus *Vier ernste Gesänge* op.121 (cuatro cantos serios). Clara murió en mayo de ese mismo año. Su propia salud se había ido también deteriorando y en ese mismo año se le detectó el hígado hipertrofiado y los conductos biliares obstruidos. Después apareció un cáncer de hígado, la misma enfermedad por la cual había muerto su padre. La única obra escrita en el verano de 1896, fue una serie de once *Preludios para el órgano* op.122. En ésta obra presentaba ya su fin; en la última pieza de ésta serie, las últimas notas que escribió fueron una fantasía sobre el coral *O Welt*,

ich muss dich lassen (Oh mundo, debo abandonarte). El compositor noruego Edward Grieg que había pasado con él unos días espléndidos en Viena en 1896, le pedía que hiciera un viaje a Noruega, pero su enfermedad se lo impidió. Después de sufrir una apoplejía llegó al punto en el que ya no le era posible ni siquiera dar sus acostumbrados paseos. En 1897 en un homenaje que los vieneses le rindieron con la Filarmónica, se tocó el *Cuarteto de cuerdas* en Sol mayor a cargo del "Joachim ensamble" y la *Sinfonía no.4*, dirigida por Hans Richter. Todavía hizo un esfuerzo para asistir al estreno de la nueva opereta *Die Göttin der Vernunft* de Johann Strauss, sin embargo salía cada vez menos hasta que en marzo ya no pudo levantarse de la cama y el 3 de abril de 1897 expiró.

En el funeral que organizó la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena estuvieron presentes además de los amigos que le sobrevivieron, representantes de diversas instituciones y centros musicales de varios países y en Hamburgo las banderas del puerto ondearon a media asta.



Johannes Brahms 1874

III.2 Marco histórico político y cultural

III.2.1 Acontecimientos de 1870 a 1879

Hechos generales

- 1879 Victoria de los zulus contra los británicos en la que muere Napoleón Eugène, hijo único de Napoleón III
- Boda del Duque de Connaught y Strathearn, tercer hijo de la reina Victoria con la princesa Louise de Prusia
 - Rusia y el Reino Unido firman el tratado Gandamark estableciendo el estado Afgano
 - Alianza de Alemania con el imperio Austro-húngaro
 - Nace Leon Trotsky, revolucionario ruso
 - Nace Joseph Stalin, líder soviético
 - El general Norteamericano Custer muere en el ataque de los Sioux
 - Éxodo de los afro americanos hacia el estado de Kansas como reacción a la represión económica y política que sufren en el sur de los Estados Unidos.
 - El Gilmores Garden cambia de nombre a Madison Square Garden donde se estrena la primera pista de hielo artificial en nueva York
 - El presidente norteamericano Rutherford B. Hayes firma la concesión a las mujeres abogados para que puedan llevar casos en la Suprema Corte de Justicia de los Estados Unidos.

Ciencias

- 1876 -Alexander Graham Bell inventa el teléfono
- 1878 -La primera central de servicio telefónico es abierta en la ciudad de Nueva York
- 1879 -Nace Albert Einstein
- Nace Otto Hahn, premio nobel en química
 - Thomas Alva Edison patenta la luz eléctrica, el fonógrafo, la máquina magneto-eléctrica y la lámpara eléctrica. Prueba el bulbo eléctrico y demuestra la luz incandescente
 - Nace Billy Mitchel, pionero de la aviación militar
 - Teodor Cleve descubre los elementos Holmio (HO) y Tulio (Tm)
 - Walter Flemming observó y describió el comportamiento cromosómico durante la división de la célula animal
 - Wilhelm Wundt crea el primer laboratorio de psicología experimental en la Universidad de Leipzig

Música

- 1877 -Bruckner estrena su *Sinfonía no.3*
- Dvořák dedica a Brahms su *Cuarteto de cuerda op.34* en Re menor
 - Wagner compone su ópera *Parsifal*

- 1878 Smetana estrena su ópera *Tajemství* (El secreto)
 -Camille Saint-Saëns estrena su ópera *Sanson y Dalila*
- 1879 **-Brahms escribe sus dos Rapsodias para piano op.79**
 -Se estrena la ópera *Eugene Onegin* de Peter Tchaikovsky
 -Liszt se convierte en canónigo honorario de Albano
 -Dvořák compone su Quinta Sinfonía
 -César Franck termina *Les béatitudes* (Bienaventuranzas)
 -Grieg compone su Cuarteto de cuerdas op.27

Pintura

- 1874 -Primera Exhibición de los impresionistas
 1876 -Muere el pintor Francisco Millet: *la Galette*
 -Eduard Manet: *Calle de Berna*
 1879 -Muere el pintor Honorato Daumier

Arquitectura y escultura

- 1874 -Nace el arquitecto August Perret
 1875 -Muere el escultor Antonio Luis Barye
 1876 - August Rodin: *La edad de bronce*
 1879 -Muere el arquitecto Eugenio Violet-le-Duc, arquitecto francés conocido por sus restauraciones de edificios medievales
 -Se construye el edificio Linderhof en Bavaria por Georg Dolman

Literatura

- 1879 -Nietzsche publica su *Vermischte Meinungen und Sprüche* y su *Der Wanderer und Sein Schatten*
 -Jules Verne publica su *The Begum's fortune*
 -George Meredith publica su *The Egoist*
 -Wilkie Collins publica su *The fallen leaves* y *A Gogue's life*
 -Joris-Karls Huysmans publica su *Les sœurs Vatard*

En México

- 1875 -Porfirio Díaz es electo Presidente
 1877 -Porfirio Díaz es reconocido por el gobierno de Estados Unidos
 -1200 soldados norteamericanos saquean y destruyen casas y campos sembrados en Coahuila
 1878 -Miguel Hidalgo se ordena Sacerdote
 1879 -Nace Emiliano Zapata
 -Se decreta la autorización al Montede Piedad como banco de emisión, a expedir certificados impresos como justificantes de los depósitos que reciba
 -Porfirio Díaz reprime con lujo de fuerza una sublevación en Tlacotalpan, Veracruz y un destacamento en Alvarado
 -Nuevas incursiones militares norteamericanas en Chihuahua

III.2.2 Origen y desarrollo de la Rapsodia

El término ‘rapsodia’ proviene de la antigua Grecia y designaba la canción de los antiguos rapsodistas o cantantes de poemas épicos. La Iliada de Homero por ejemplo, consiste en una serie de rapsodias que podían ser recitadas o escritas una tra otra. El primero en aplicar éste término a la música instrumental fue Tomašek a principios del s. XIX. En un principio la rapsodia no tenía una forma establecida y no estaba confinada a algún medio en particular. Se empezó a llamar rapsodias a las fantasías libres de carácter épico, heroico o nacionalista y durante el s. XIX fueron tomando una expresión más desbordante.

Poco a poco se empezó a asociar la cualidad rapsódica de la música con el temperamento de los gitanos y su forma de tocar el violín y tuvo su máxima expresión en las rapsodias para piano de Liszt (1846-85) que se caracterizan por drásticos cambios de estados de ánimo, característica que se asemeja con el temperamento eslavo. Brahms escribió cuatro Rapsodias: la *Rapsodia op.53* para contralto, coro masculino y orquesta que justifica su nombre en el sentido griego por ser una recitación o rapsodia de un fragmento del poema épico de Goethe: *Harzreise in Winter* (encantos del corazón en invierno). Las otras tres *Rapsodias* son para piano: la *rapsodia no.1 op. 79*, en Si menor, la *rapsodia no.2 op.79* en Sol menor, escritas en 1879 y la *rapsodia op.119* en Mi bemol mayor de 1893. Muchas de sus Danzas Húngaras son rapsodias en cuanto a caracter y contenido aunque Brahms nos las haya titulado rapsodias.

II.2.3 Consideraciones con respecto al género de la rapsodia no.1 op.79

Como hemos dicho anteriormente la rapsodia no tiene una forma determinada. Una de sus características principales es el carácter de fantasías libres, cargadas de mucha emoción y de cambios drásticos de estados de ánimo. Brahms utilizó éste término teniendo en mente la connotación popular y sugerente a la música de los gitanos. Cabe mencionar sin embargo que originalmente les había designado otros títulos; *Capriccio (presto agitato)* a la primera en Si menor y la segunda sólo llevaba la indicación *'molto passionato'*.⁹

Por la época en que fueron escritas, las dos *rapsodias op.79* se encuentran tanto estilística como cronológicamente en un punto intermedio entre sus piezas de juventud y el rico florecimiento de su periodo tardío.

Nieman afirma que las dos *rapsodias op.79* están más en relación con sus primeras *Baladas*, que son los mejores ejemplos de su estilo de composición de juventud, debido a que conservan el espíritu del género; por su tono de virilidad y desafío, por su forma plástica, clara y por su rudo y apasionado carácter. Billroth había hecho la observación: "en éstas dos piezas, prevalece más del titánico joven Brahms que en las últimas obras de su madurez."¹⁰

⁹ Musgrave, M. *The music of Brahms*, Oxford University Press, New York, 1996 p.162

¹⁰ Nicmann, W. *Brahms*, Tudor Publishing Company, New York, 1937 p.228

Por su parte, Musgrave¹¹ explica que las designaciones originales de Brahms para las Rapsodias op. 79 sirven para explicar sus trasfondos. La primera, en Si menor, fue titulada originalmente *Capriccio (presto agitato)* y la de Sol menor sólo "*Molto appassionato*." El término *capriccio* significa en italiano "capricho" y las obras musicales con éste nombre tienen como característica principal una disposición hacia lo excepcional, caprichoso, fantástico y aparentemente arbitrario; son obras que no tienen una estructura específica y en las que se pueden romper las reglas de contrapunto con fines expresivos, permitiendo libertades rítmicas y de tempo. La pieza no.1 op. 79 en Si menor de Brahms podría considerarse un *Capriccio* ya que presenta rasgos de este tipo de piezas, como su fuerza, los giros melódicos de carácter caprichoso y los avances armónicos en contratiempo que cambian de dirección inesperadamente. Sin embargo, como *Capriccio*, no tiene precedente en cuanto a su forma ternaria.

En contraste, Botstein afirma que las *rapsodias op.79* están ya encaminadas hacia las últimas composiciones para piano de Brahms y les llama "ensayos científicos de composición en forma de pequeñas piezas de salón."¹² Geiringer opina que el carácter dramático (casi de Baladas) de éstas piezas nos hacen pensar que fueran obras de juventud, sin embargo en ellas el compositor logra una gravedad y claridad que no había logrado nunca antes de su madurez "poniendo de manifiesto el avance efectuado hacia la meta de la simplicidad y la concentración,"¹³ lo cual representa el gran logro de Brahms: el equilibrio al igualar la perfección formal de sus obras con el contenido de ellas por medio de un gran manejo de los recursos musicales.

En conclusión, Sadie aclara a este respecto que sólo mediante un estudio más profundo de estas piezas se entiende que el título que Brahms utilizó finalmente para sus rapsodias op. 79 se justifica por el contenido temático y emocional de las mismas.

III.3 Rapsodia no.1 op.79

III.3.1 Dedicatoria a Elizabet von Herzogenberg

Es curioso que a finales de los años setenta, cuando Brahms estaba más involucrado en obras orquestales y corales, produjo una serie de piezas para piano y más aún, es de llamar la atención el tono tan apasionado de las dos *rapsodias op. 79*.

La explicación reside tal vez en la dedicatoria de estas rapsodias a Elizabet von Herzogenberg, amateur de la música que había sido alumna de Brahms por un corto tiempo después de que Brahms se instalara definitivamente en Viena. Había mucha afinidad entre Johannes y Elizabeth de tal forma que tuvieron una amistad muy estrecha. Más aún, gracias a que ella tenía una gran capacidad de crítica se volvió parte del pequeño círculo de amistades a las cuales Brahms pedía opinión de sus nuevas obras (los otros eran Clara y Joachim). En el período de composición de las *rapsodias op. 79*, Brahms "dependía mucho

¹¹ Musgrave, M, *The music of Brahms*, Oxford University Press, New York, 1996 p.162

¹² Botstein, L. *ibidem*, p.186

¹³ Geiringer, K. *ibidem*, p.194

más de Elizabeth que de Clara y en este aspecto seguía sus consejos mucho más consistentemente de lo que hacía en general con cualquier otro consejero en su madurez, al grado de revisar e incluso suprimir canciones exactamente como ella lo indicaba."¹⁴

Brahms envió estas piezas a Elizabeth para someter los títulos de ellas a su juicio, lo cual indica que Brahms no estaba completamente satisfecho con el término utilizado, quizá porque implicaba una asociación con aquellas obras de carácter popular como las de Liszt. Hay que mencionar que Elizabeth no encontró mejor título para éstas piezas.

En suma, Elizabeth fue una de sus musas más importantes y por ello explica el tono intenso y apasionado de estas rapsodias que contienen algunas de las armonías más novedosas que jamás haya compuesto, como las largas tensiones que se rehúsan a definir la tonalidad. Estos elementos "refuerzan la impresión de que bajo la superficie impecablemente resguardada del viejo soltero, bramaban pasiones que tan solo ocasionalmente y en ciertas circunstancias, permitía que turbaran la superficie magistral de la música de su madurez."¹⁵

En 1880 Brahms mandó la siguiente carta a Elizabeth quien se encontraba en Florencia, por medio de Edmond Aster quien le llevaba los asuntos de las publicaciones.

[Viena, 22 May 1880]

Most revered friend,

It is really not nice of you to go so far away without even leaving your adress! As a result yhe best bussines deals can come to a complete halt and today-I have to speak of bussines.

If Herr Astor doesn't know how to attend to this letter, it's not my fault. For Herr Simrock is not concerned with my woes and will send a blank tile-page into the world.

You see, I want to publish the two piano pieces that you know.

Do you know of a better title than: 'Two Rhapsodies for the pianoforte'? - A better dedication you cannot know. But do I have your permission to attach your dear and revered name to this trifle?

But how is that written? Elsa or Elisabet? Freifrau or Baroness? Born or not?

Make all kind of allowances for this doltish youth, but send a word straightaway and that to Ischl, Salzburger Straße 51, where I am planning to travel tomorrow. At the same time I hope you will say a few other things, and specifically that you are very well and that you are waxing rhapsodic in that wonderful city!

In the greatest hurry and with warmest greetings to you and Herr Heinz, your utterly devoted

J.Br.

¹⁴ Botstein, L, ibidem, p.186

¹⁵ Botstein, L, ibidem, p.187

Reverendísima amiga,

No es muy amable de su parte irse tan lejos sin dejar al menos su dirección; como consecuencia se ha interrumpido la publicación y en este momento, tengo que hablar de esa cuestión.

No es asunto mío si Herr Astor no sabe cómo atender a esta carta, y debido a que Herr Simrock no se ocupa de mis tribulaciones, dará a conocer una obra con una fantástica carátula en blanco.

Verá, es mi deseo publicar las dos piezas de piano que usted ya conoce.

¿Sabe de algún título mejor que "Dos rapsodias para piano"? - No se puede saber de una mejor dedicatoria. No obstante, ¿tengo su permiso para adjuntar su apreciable y venerable nombre a esta nimiedad?

Pero, ¿cómo se escribe? ¿Elsa o Elisabeth? ¿Señorita o Baronesa? ¿Es el nombre correcto o no?

Sea indulgente con esta juventud insensata y envíe su respuesta a la brevedad a Ischl, Salzburger StraBe 51, a donde pienso viajar mañana. Al mismo tiempo, espero me informe de otros asuntos, en concreto, que se encuentra muy bien y que está extasiada con esa maravillosa ciudad.

Es tiempo de despedirme, envío cordiales saludos para usted y Herr Heinz, su siempre leal

J. Br.¹⁶



Elizabet von Herzogenberg

¹⁶ traducción de Jaqueline Chávez Machorro

III.2 Análisis

La *Rapsodia no. 1* op.79 en Si menor tiene una forma ternaria: ABA/ coda.

La parte **A** termina en el compás 92 con una nota larga con calderón. La sección **B** va de los compases 93 al 130 y en ella observamos un cambio de tonalidad a Si mayor. La repetición de la sección **A** que regresa a la tonalidad de Si menor parte del compase 131 al 220 y a partir de éste último empieza la **coda** hasta el final de la obra.

La parte **A** presenta a su vez tres partes: **aba'** donde la repetición de a, es con algunas variantes. La parte **a** contiene 29 compases. En ella se expone el **tema principal** (Ej.1) en la tonalidad de Si menor.

Ej.1 cc. 1-7

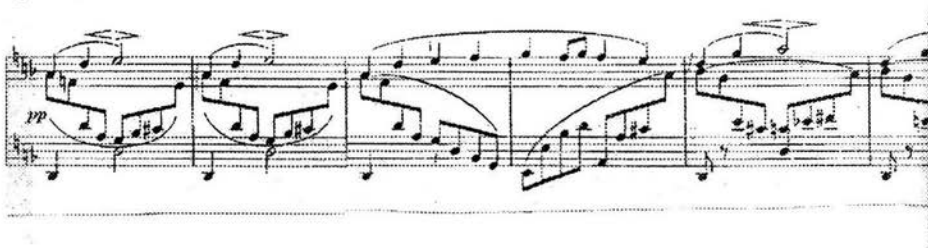
Este tema comprende dos compases y medio y su característica principal es el ritmo de negra con puntillo y tresillo de dieciseisavos. La segunda mitad de éste tema está en la dominante, Fa sostenido mayor. En el desarrollo de este tema se nos presenta contrapuntísticamente el tema I en la mano izquierda (cc. 5-7). Botstein califica el tema principal de la *Rapsodia* en Si menor como jadeante, sofocante, fogoso, ardiente, vehemente¹⁷. Niemann utiliza los adjetivos "severo y agresivo."¹⁸

Después de establecer el tema principal hay un desarrollo utilizando por separado la primera y segunda partes del tema, pasando armónicamente por la séptima de dominante de Re mayor para luego presentar la cabeza del tema dando lugar a un **segundo tema** en Re menor (Ej.2) que va del compás 30 al 33.

¹⁷ Botstein, L, *ibidem* p.186

¹⁸ Niemann, W, *ibidem*, p. 229

Ej.2 cc. 30-34



El segundo tema, más dulce, contrasta con el primero. Sin embargo éste tema no es desarrollado sino que se interrumpe drásticamente al presentarse de nuevo un desarrollo del primer tema, esta vez en Si bemol mayor (Ej.3).

Ej.3 cc. 36-40

Musical score for Example 3, measures 36-40. The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a key signature of one flat (B-flat major). It features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines. The dynamic marking *pp* is present at the beginning. The tempo marking *in tempo* is present at the end of the section.

Esta sección va creando una gran tensión que nos conduce a un gran clímax (Ej.4) que termina en un ascenso virtuosístico en Fa y que se repite inmediatamente después en Sol Bemol para alcanzar la dominante de Si menor, Fa sostenido.

Ej.4 cc. 61-66

Después de éste clímax aparece la reprise a' donde después del tema principal, el desarrollo se presenta ya en el V7 para llevarnos de regreso al Si menor. Brahms une la primera sección con la segunda por medio de una transición en los compases 87 al 92.(Ej.5)

Llegamos así a la parte B que se presenta en la tónica mayor. (Ej.5) Esta sección tiene la indicación '*molto dolce espressivo*' y presenta un gran contraste con la sección A por medio del cambio de tonalidad. En esta parte B se desarrolla un elemento ya escuchado en el tercer y cuarto compás del segundo tema de la sección A.

Ej.5 cc. 86-97

Esta sección presenta una nota pedal en la voz superior y un carácter muy melódico. Bülow describe esta sección: "como un destello en el suave crepúsculo."¹⁹ Musgrave sugiere que tiene un carácter de *Lullaby* (canción de cuna).²⁰ Botstein lo califica como plácido y lírico²¹, y Niemann usa el término 'pastoral' además de considerar que tiene las características de la antigua musette²², piezas pastorales de tempo moderado en forma de danza que sugieren el sonido del instrumento del mismo nombre, parecido a una gaita en las que el bajo siempre lleva in bordón en la tónica mientras las voces superiores dibujan melodías que se mueven al mismo tiempo.

Como ya hemos visto, después de la sección **B** se repite la sección **A**, exactamente igual, del compás 132 al 220. Por medio de un puente en los compases 221 al 223 se llega a la *coda* (Ej.6) En ésta, con la indicación *leggiero*, se escucha el segundo tema de la sección **A** en la voz inferior en un rango dinámico de *pianissimo*, lo cual nos sugiere a una evocación o eco, como un recuerdo que se va alejando y desapareciendo poco a poco por medio de un *diminuendo poco a poco* y un *ritardando*, del compás 232 hasta el final.

Ej. 6 cc. 219-226

¹⁹ cita a Bülow en Niemann, *ibidem*, p.229

²⁰ Musgrave, *ibidem*, p.162

²¹ Botstein, *ibidem*, p.186

²² Niemann, *ibidem*, p.229

IV.3 Esquema estructural

A
B
A
 a: ba' a'' c: c': a: ba' a'' b'

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-93	Parte I	Presentación de los temas	V → I	A
1-29	Sección 1	Primer tema	h: I → III	a
30-39	Sección 2	Segundo tema	d: I → VII-I	b
40-63	Sección 3	Desarrollo del primer tema	B : I → V	a'
64-66	Transición	Acorde de G = F = V	h: V	
67-93	Sección 4	Primer tema y cadencia de la parte I	h: V → I	a''
94-131	Parte II	Presentación del tercer tema	H: I → V-I	B
94-104	Sección 1	Tercer tema	H: I → V/V-V	c
106-129	Sección 2	Desarrollo del tema	H: i 3 → V-I	c'
130-131	Transición	Acorde de si menor con fundamental omitida	h: i	
132-236	Parte III	Repetición de la parte I y Coda	V → I	A
132-160	Sección 1	Primer tema	h: V → III	a
161-170	Sección 2	Segundo tema	d: I → VII-I	b
171-194	Sección 3	Desarrollo del primer tema	B : I → V	a'
195-197	Transición	Acorde de G = F = V	h: V	
198-220	Sección 4	Primer tema	h: V → I	a''
221-236	Coda	Pedal del tónica y elementos del tema b	H: I (pedal)	b'

IV.4 Esquema armónico

A
a b desarrollo de a' a'' trócaico

h: i $\overset{\vee}{f^{\#}} \overset{\vee}{D} \overset{\vee}{III}$ d: i $\overset{\vee}{B^{\flat}} \overset{\vee}{VI} \overset{\vee}{\frac{1}{2}XI} G^{\vee} F^{\vee} h - h: i \overset{\vee}{\gamma_7} i \overset{\vee}{i}$

B **A** Coda
c c' a b a'' b'

H: I $\overset{\vee}{\gamma_7} \overset{\vee}{I} i$ h: i $\overset{\vee}{II} d: i \overset{\vee}{VI} \overset{\vee}{\frac{1}{2}XI} G^{\vee} F^{\vee} h$ h: i $\overset{\vee}{\gamma_7} i \overset{\vee}{i} \overset{\vee}{\gamma_7} I$

III.4 Notas al programa

Rapsodia no.1 op.79

En un periodo en el que Brahms había alcanzado ya su madurez artística, después de su creciente éxito con el *Réquiem Alemán*, habiéndose vuelto un hombre más sereno y estable, después de la terrible experiencia de la muerte de su amigo y maestro Robert Schumann (1810-1856) y de superar el amor hacia Clara Schumann, escribe en 1879 las dos *Rapsodias para piano op.79* en las cuales vuelca sus más apasionados sentimientos.

El hecho de que en este periodo Brahms estaba más enfocado a las obras orquestales y corales nos hace pensar que estas piezas para piano, son un paréntesis dentro de sus esfuerzos en obras monumentales; siendo el piano su medio de expresión más íntimo, es en éste instrumento donde plasma su efervescente interior: en estas piezas afloran fuertes impulsos, contrastantes estados de ánimo, virtuosismo y a la vez lirismo. Es fácil intuir que son éstos los sentimientos que guardaba en su interior hacia una dama, Frau Elizabet von Herzogenberg a quien están dedicadas estas dos piezas y a quien sólo podía admirar de lejos y expresar su admiración en forma de composiciones musicales.

Debido a todo esto, Brahms utiliza apropiadamente el título "Rapsodias", término de origen griego y que a finales del s. XIX estaba fuertemente ligado al carácter y simbolismo de la música de los gitanos además de hacer alusión a la música popular bailable húngara. Ésto tienen en común con las Rapsodias de Liszt, sin embargo las dos *Rapsodias op.79* de Brahms se apegan más a las formas clásicas a diferencia de las de Liszt que son muy libres.

La Rapsodia no.1 op.79 con la indicación '*agitato*' (agitado) tiene una forma ternaria ABA y coda, donde en las secciones A, de carácter brillante y viril, se apega incluso a los procedimientos de la forma Sonata y la sección B es contrastante, no sólo armónicamente sino también en carácter que es más dulce y lírico.

Aunque éstas piezas tienen el espíritu de sus primeras composiciones, en ellas Brahms se encontraba ya en el camino hacia lo que fue su gran logro: el balance perfecto entre forma e ímpetu, aspectos que tomaron rumbos distintos en la música del s. XIX. Por un lado la escuela de la "Nueva Alemania" cuyos mayores representantes son Liszt y Wagner, predicaba la expresión, la emotividad, el impulso y la inspiración como bases que dan forma a la música. Contrario a ello, Brahms fue llamado "tradicionalista" ya que para él, el contrapunto y las formas clásicas son los fundamentos inamovibles sobre los cuales debe descansar cualquier obra musical, lo cual puso de manifiesto aún en sus más líricos *lieder*. Aún así, Brahms, defensor de la música "pura", demuestra a su vez en este tipo de piezas, su afinidad con el espíritu Romántico, amalgamando su profundo conocimiento y dominio de las formas clásicas y el contrapunto con el impulso, la fuerza y la expresividad de su época.

III.5 Bibliografía

- AVINS, Styra, Johannes Brahms life and letters, Selected and annotated by Styra Avins, Josef Eisinger (trad.) Oxford University Press, New York, 1997. 564pp.
- BOTSTEIN, Leon, (ed.) "Miscellaneous works for piano" en The Compleat Brahms. A guide to The musical works of Johannes Brahms, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1999, 176-197pp.
- BOZARTH, Georg S. et al. Johannes Brahms Leben und Werke, Breitkopf & Hartel, Polydor Internatinal GmbH, Hamburgo, 1983, 200pp.
- BURNETT, James, "The two way spilt" en Brahms: A Critical Study, Praeger Publishers, New York, 1972, 109-133 pp.
- FLEMING, William, "El estilo Romántico" en Arte, música e ideas, José Rafael Blengio Pinto (trad.) Nueva Editorial Interamericana, 1971, 193-315pp.
- GEIRINGER, Karl, Brahms su vida y su obra, Juan García (trad.) Altalena, edición especial, Madrid, 1982, 349 pp.
- GREEN, Douglass M., "The ternary forms", en Form in tonal music. An introduction to analysis, Rinehart and Winston, New York, pp. 129-152
- MUSGRAVE, Michael, "Songs and piano music" en The music of Brahms, Oxford University Press, Inc. Reimpresión 1996, New York, 33-65 pp.
- NIEMANN, Walter, Brahms, Catherine Alison Phillips (trad.) Tudor Publishing Company, New York, 1937, 475pp.
- SADIE, Stanley, (ed.) "Ballade" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 2 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 70-79pp.
- _____. "Brahms" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 3 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 164-190 y 758-759 pp.
- _____. "Mussette" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 12 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 796-197pp
- _____. "Rapsodia" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 15 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 786-787pp.
- NAVARRO, Matilde, et al. Diccionario Enciclopédico Quillet en doce tomos. Vol. I Editorial Cumbre, treceava edición México D.F., 1985. 179-185pp.

Suite Bergamasque

IV.1 Semblanza biográfica de Claude Achilles Debussy	90
IV.1.1 Periodo de formación (1862-1892)	90
IV.1.2 Consolidación de un estilo propio (1893-1910)	91
IV.1.3 Madurez (1910-1918)	92
IV.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	95
II.1 Acontecimientos históricos de 1887 a 1890	95
II.2 Interrelación de las artes	97
II.3 Influencias en la Suite Bergamasque	100
IV.3 Análisis de la Suite Bergamasque	104
IV.3.1 Prélude	104
IV.3.2 Minuet	106
IV.3.3 Clair de lune	108
IV.3.4 Passepied	110
IV.4 Notas al Programa	113
IV.5 Bibliografía	114

IV.1 Semblanza biográfica de Claude Achilles Debussy

El compositor francés que desdeñó todas las leyes de composición, nació en Saint-Germain-en-Laye en 1862 y vivió en París toda su vida. Sus padres eran de origen borgoñón. Su madre, Victorine Manoury era costurera y su padre Manuel-Achille, tuvo varios empleos como oficinista, comerciante, asistente de imprenta. Durante sus primeros años de vida, la familia sufrió dificultades económicas debido al encarcelamiento de su padre. Así que Debussy pasó su infancia con su tía y madrina Clementine, amante del financiero Achille Antoine Arosa que también apadrinó a Debussy; gracias a él Debussy tuvo su primer contacto con la música y el arte.

IV.1.1 Periodo de Formación (1862-1892)

Recibió sus primeras lecciones de piano a los nueve años, en 1871 de Mme. Mauté y del violinista Giovanni Cerutti quien lo preparó para que entrara en el conservatorio, donde estudió piano con Antoine Marmontel y teoría con Lavignac. En un principio su sueño era iniciar una carrera virtuosística, pero al no tener mucho éxito en sus exámenes de piano, abandonó la idea. Durante los años de estudio, Debussy pasó algún tiempo al servicio de Mme. Nadieschda von Meck, protectora también de Tchaikovsky. Los viajes con esta dama y su familia lo acercaron a las obras de grandes compositores como Mussorgsky.

Sus primeras composiciones no mostraban completamente la originalidad que llegaría a tener, pero algunas como *Mandoline*, *En sourdine*, y *Clair de lune* para canto y piano anunciaban ya al futuro Debussy. Más tarde encontró otros protectores en Mme. Vasnier, y su esposo quienes lo recibieron en su casa y completaron de alguna manera su formación musical.

En 1880 se unió a la clase de composición de Guiraud y bajo su supervisión ganó el primer Premio de Roma en 1884 con la cantata *L'enfant prodigue* (El hijo pródigo). Pasó unos años en Roma, en la villa Médicis donde escuchó 2 misas de Orlando di Lasso y de Palestrina y regresó a París en 1887. En 1888 visitó Bayreuth donde escuchó *Parsifal* y los *Maestros cantores* de Richard Wagner. En ese año compuso *Cinq poèmes à Boudelaire* y *Le balcon* que es la única de sus obras donde se refleja la influencia de Wagner, ya que después rechazó las formas y el estilo armónico de los post-wagnerianos como Gustav Mahler y R. Strauss; su fin era lograr “efectos” tal como lo hacían los pintores y poetas impresionistas de su época. Al siguiente año, en 1889 vio en la Exposición Universal de París *Tristán e Isolda* de Wagner, quedó maravillado por el gamelán javanés que es un conjunto instrumental de cuerdas, vientos y varios instrumentos de percusión y conoció también el teatro anamita. El descubrimiento de estas sonoridades orientales tuvo mucha influencia dentro de sus obras. Inició una relación con Gabrielle Dupont con quien vivió casi en la penuria durante nueve años. De ésta época son sus composiciones *Zurlina*, *Printemps*, y *La damoiselle élue*.

Estas influencias se reflejan en sus obras: la *Suite Bergamasque* de 1890; el *Quatour au cordes*, de 1893; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de 1892-94; la primera colección de

Fêtes Galantes de 1891-92 y *Proses lyriques* de 1892-93. En esta época tuvo mucha influencia también de la música de Mussorgsky, de las pinturas de Turner y de sus visitas a los “martes” de Mallarmé, reuniones que frecuentaban los líderes impresionistas de la pintura y la poesía.

IV.1.2 Consolidación de un estilo propio (1893-1910)

Fue hasta 1893 con la presentación de *La damoiselle élue* en la *Société National* que su música comenzó a ser conocida por el público. El gran éxito de el *Prélude à l'après-midi d'un faune* en su estreno en 1894 obra se agregó rápidamente al repertorio de conciertos sinfónicos, fue "el mayor logro de sus años bohemios."¹

Desde esta época comenzó a concebir lo que sería *Pelléas y Mélisande*, ópera basada en una obra de teatro del mismo nombre de Maurice Maeterlinck que se representó en 1893 en el *Theâtre des Bouffes-Parisiens*. En diciembre de ese mismo año el cuarteto Ysaye estrenó su *Cuarteto de cuerdas en Sol menor*. En 1894 se comprometió con la cantante Thérèse Roger, pero el compromiso se rompió en condiciones desagradables que le ocasionaron problemas con algunas amistades.

En 1897 musicalizó poemas de su amigo Pierre Louis titulados *Trois Chansons de Bilitis*, en ese mismo año su todavía amante Gabrielle Dupont trató de suicidarse lo cual trajo un periodo de desesperación al propio compositor.

En 1899 se casó con Rosalie Texier, llamada Lily y en diciembre de ese año completó sus *Trois Nocturnes* para orquesta llamados en un principio *Trois scènes au crepuscule*. Tuvieron mucho éxito durante su estreno en 1901 en los conciertos *Lamoureux* y en ellos se nota un lenguaje plenamente impresionista.

Debido a que su editor murió, su situación económica se tornó muy difícil y tuvo que escribir crónicas musicales para la *Revue Blanche* en donde decía al público lo que él pensaba que era verdaderamente la música. En 1902 se estrenó *Pelléas y Mélisande* en la *Opera-Comique* y poco después fue reconocida como un punto de referencia dentro de la música francesa. Después de ésta ópera, Debussy tuvo su mayor desarrollo pianístico y en 1903 fue nombrado Caballero de la Legión de Honor.

Debussy molesto por los ataques que recibía por parte de los críticos en una ocasión dijo a un periodista: “No hay escuela Debussy. Yo no tengo discípulos. Yo soy yo”. Rechazaba que se le llamara impresionista y deseaba solamente escribir una “realidad poética”. Su objetivo era que su música sonara como improvisada.

En 1903 Debussy tomó unas vacaciones en Yonne donde escribió los primeros esbozos de *La mer* y de regreso de este viaje se enamoró de Emma Bardac, mujer rica, inteligente y cultivada, de una bella voz y esposa de un banquero. En 1904 Emma y Claude dejaron a sus respectivos esposos y se embarcaron a la isla de Jersey, a la que hace alusión su obra *L'isle*

¹ Sadie, S. The new Grove dictionary. Vol. 5 MacMillan, London, 1984, p.293

joyeuse (La isla feliz) compuesta en ese año. Esta época fue especialmente prolífica ya que escribió también la segunda colección de *Fêtes galantes* (fiestas galantes) la primera serie *Images* para piano y sus *Chansons de France* (canciones de Francia) dedicadas a Emma.

Lily trató de suicidarse unos meses después disparándose en el pecho, hecho que se publicó en la revista *Le Figaro* donde se criticó muy duramente a Debussy quien perdió muchas amistades. A pesar de esto un amigo suyo, Jaques Durand a quien le dedicó *La mer*, le ofreció un contrato en exclusiva para editar su música. Esta obra no tuvo la misma aceptación de *Pelléas y Mélisande* ni la de *Trois Nocturnes*; la valoración de ésta partitura llegó cincuenta años después con Boulez y Barraqué quienes la consideraron revolucionaria.

En 1905 compuso *Reflets dans l'eau* y la segunda serie de *Images* para piano y a finales de ese año nació su hija Claude-Emma a quien llamaban Chouchou. Debussy le dedicó el *Children's corner* en 1908, año en el que se casó con Emma Bardac. En 1906 se llevó a cabo el estreno de la primera parte de *Images* para piano, y en 1908 la segunda fue interpretada por el reconocido pianista Ricardo Viñes. Para entonces, el tío de Emma la había desheredado y a partir de ese año Debussy se vio forzado a aceptar viajes a Inglaterra, Bélgica, Holanda, Austria, Hungría, Italia y Rusia tocando el piano y conduciendo sus propias obras.

Al final de 1908 compuso la *Suite Ibéria* y la segunda de tres series de *Images* para orquesta que fue estrenada en 1913 y que recibió el apoyo de Maurice Ravel.

El año de 1909 estuvo marcado por grandes éxitos; fue nombrado miembro de los consejeros del Conservatorio de París y en Londres se estrenó con gran éxito su *Pelléas y Mélisande*. Sin embargo ese mismo año comenzó a sufrir los síntomas de la enfermedad que le causaría la muerte: el cáncer.

IV.1.3 Madurez (1910-1918)

En 1910 se estrenó *Ibéria* y *Rondes de printemps* (Cantos de primavera) y publicó el primer libro de *Préludes* para piano. Después de conocer a Igor Stravinsky aceptó el encargo de la música para *Le Martyre de Saint Sébastien* sobre un texto de Gabrielle d'Annunzio, obra que no tuvo gran éxito ya que el texto era muy denso y aplastaba a la música, además de que no estaba a tono con el poema, de manera que se quitó muy pronto de escena.

En 1912 y 1913 se adaptó el *Prélude à l'après-midi d'un faune* para ballet con coreografía de Nijinsky, el gran bailarín ruso, la cual fue juzgada por un lado de inmoral y por otro fue muy alabada. En 1913 compuso *Jeux* que contó con la coreografía y la participación de la compañía de ballet de Dyagilev para su estreno, sin embargo tuvo poco éxito ya que fue eclipsado por la presentación de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky que se realizó quince días después. Al igual que *La mer*, *Jeux* tuvo que esperar varios años para ser valorizada.

En 1913 escribió *Trois poèmes de Mallarmé* para canto y piano y empezó *La Boîte à Joujoux*, ballet infantil basado en cuadros de André Hellé estrenado en 1918. Igualmente en 1913. Los musicólogos hablan de “dos niveles de escritura” en las obras de esta época: el estilo de composición de *Trois Poèmes* implica mayor profundización, con un lenguaje más atonal, mientras que en *La Boîte à Joujoux* observamos todo lo contrario, con un lenguaje muy claro y simplificado aunque con un refinamiento dentro de las armonías y de la instrumentación. Esta dualidad está presente en sus demás obras, por ejemplo podemos comparar en el primer libro de *Préludes*, *Ministrels* con *Ce qu'a vu le vent de l'ouest*, así como en las últimas obras la *Sonata para violoncello y piano* con *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* de 1915.

Koussevitzky invitó a Debussy a viajar a Rusia para dirigir en Moscú y en San Petersburgo y aunque planeaba hacer más giras por los Estados Unidos, Inglaterra y Suiza, en 1914 realizó su último viaje a Londres. Su editor Jaques Durand le había comisionado la edición de las obras de Chopin y después de completarla, escribió sus propios *12 Estudios* para piano terminados en 1915 que se pueden comparar en cuanto a la innovación que presenta para el piano como lo hizo en *Jeux* para la orquesta. En 1914 dedicó al rey Alberto de Bélgica la *Berceuse Héroïque*, en 1915 compuso la *Sonata para cello y piano*, la *Sonata para flauta, viola y arpa* y en 1917 la *Sonata para piano y violín*, su última obra, la *Sonata para violín*, se estrenó en mayo de 1917 con el propio compositor al piano. Esta fue la última vez que se presentó en público.

La Primera Guerra Mundial le causó una fuerte depresión que se reflejó en su obra *En blanc et noir* para dos pianos donde imprime su angustia no solo por la guerra sino también por su enfermedad. En 1915 se le intervino quirúrgicamente y tuvo una recuperación muy lenta. Sin embargo a finales de ese mismo año escribió la versión final del libreto *La Chute de la maison Usher* que nunca completó y esbozó la *Ode à la France* basado en un libreto de Louis Laloy. La enfermedad fue minándolo poco a poco de manera que no pudo llevar a si fin estos proyectos.

A partir de los primeros días de 1918 estuvo confinado a su cuarto y murió el 25 de marzo durante el bombardeo de los alemanes sobre París. Después de su muerte se publicó un número especial en memoria de Debussy en la *Revue Blanche* en la cual colaboraron Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie, Florent Schmitt, Béla Bartók, Manuel de Falla, Eugène Gossens, Francesco Malipiero e Igor Stravinsky.

Aunque Debussy no fue un niño prodigio desde el punto de vista técnico su mayor logro fue la realización de su ideal musical el cual era radicalmente diferente a lo que se acostumbraba en su época. Desde el principio de sus estudios, siempre sintió una aberración por los principios teóricos y rechazó las reglas tradicionales, tanto que unos años más tarde dijo: “No hay teoría. Sólo se debe escuchar. El placer es la ley.”²

Siendo pianista, dedicó mucha de su música a este instrumento. Siempre trató de enriquecer el lenguaje pianístico y exploró nuevas posibilidades tanto en el ámbito del color

² Sadie, S. The new Grove dictionary. Vol. 5 MacMillan, London, 1984, p.307

y timbre como de intensidades, tipos de ataques y novedosas resonancias. Creó un estilo que requiere de nuevas técnicas pianísticas para crear sonoridades “ambientes” sosteniendo el pedal derecho. A partir de Debussy la música para piano entró en una nueva era; nace el piano del siglo XX y definitivamente influyó a compositores como Béla Bartók, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, y Stockhausen.



Claude A. Debussy (1884)

IV.2 Marco histórico, político, artístico y cultural

IV.2.1 Acontecimientos históricos de 1887 a 1890

Hechos generales

- 1889 -Se inaugura la Torre Eiffel en Paris
-Oklahoma se declara libre para poblar y se inician las carreras para ganar las tierras
-Primera publicación del Wall Street Journal
-Brasil se declara República
-Primeras elecciones libres en Costa Rica
-Nace Charles Chaplin
-Nace Adolf Hitler
- 1890 -Se funda la unión de mineros en Norte-América
-Alice Sanger, primera mujer en formar parte de la Casa Blanca
-Nellie Bly completa la vuelta al mundo en 72 días
-Wilhelm II de Alemania ataca a Otto von Bismarck
-Idaho y Wyoming se integran a la Unión de Estados Norteamericanos
-Se lleva a cabo la primera ejecución en la silla eléctrica dentro la prisión de Auburn, N.Y.
-Muere William III de Holanda y sube al trono su hija Wilhelmina
-Las tropas norteamericanas del séptimo Calvario masacran a los sioux en Wounded Knee, Dakota del Sur
-Léon Bourgeois sucede a Ernest Constans como primer ministro francés
-Abd al- Rahman Khan, rey de Afganistán
-Guangxu, emperador de China de la Dinastía Qing
-Christian IX es rey de Dinamarca y Jakob Brommun es primer ministro
-Wilhelm II es emperador de Alemania y Otto von Bismarck es primer ministro
-Umberto es rey de Italia y Francesco Crispi es el primer ministro
-Carlos es rey de Portugal
-Alexander III es zar de Rusia
-Alfonso XIII es rey de España y Práxedes Mateo Sagasta es primer ministro
-Victoria es reina de la Gran Bretaña, Robert Arthur Talbot es primer ministro
-Sir. John A. Macdonald primer ministro de Canadá
-Charles de Gaulle presidente en Francia
-Benjamin Harrison es presidente en Estados Unidos
-Se inaugura el puente más largo de Gran Bretaña

En ciencias

- 1889 -Se patenta el fonógrafo
-Se tiende la primera línea de transmisión eléctrica desde el generador en las cataratas de Willamette a Portland, Oregon
- 1890 -George W. Johnson graba en un fonógrafo de cilindros

- Hermann Hollerith patenta su máquina de tabulatura y se utiliza por primera vez para los censos
- Simon Newcomb gana la medalla Copley
- William Crawford Williamson gana la medalla Wollaston de geología
- Emile Berliner comienza la comercialización de discos grabados

En deportes

- 1890 -Primera carrera de botes en Oxford y Cambridge
- Primer campeonato de críquet en Surrey
- Canadá gana el primer campeonato de patinaje artístico en San Petesburgo, Rusia con Louis Rubinstein de Montréal,

En pintura y escultura

- 1889 -Nace Suzanne Duchamp
- Rodin: *Idolo eterno*
- 1890 -Van Gogh: *Trigal con cuervos*
- Vincent van Gogh se dispara en el pecho y muere dos días después
- Nace David Bomberg

En literatura

- 1889 -Theodor Roosevelt publica el primer volumen de *Conquista del Oeste*
- Mark Twain escribe *Un Yankee de Connecticut en la Corte del Rey Arturo*
- Léon Tolstói escribe *La Sonata Kreutzer*
- Friederich Nietzsche escribe *Así hablaba Zaratustra*
- Rubén Darío escribe *Prosas Profanas*
- 1890 -Nace Agatha Christie, novelista inglesa
- Muere Carlo Collodi, escritor italiano creador de *Pinocchio*
- Oscar Wilde escribe *El retrato de Dorian Gray*

En música

- 1887 -Brahms compone el *Doble concierto*
- Verdi compone *Otello*
- Muere Alexander Borodin
- Rimski-Korsakov escribe *Capricho español*
- 1888 -Tchaikovsky escribe *Quinta Sinfonía*
- 1889 -Gustav Mahler estrena su Primera Sinfonía en Budapest
- Franck escribe *Sinfonía*
- Strauss escribe *Don Juan*
- 1890 - Nace Bohuslav Martinů
- Nace Freddie Keppard, jazzista
- Nace Ted Lewis, jazzista

- Nace Jelly Roll, jazzista
- Franck escribe *Cuarteto*
- Muere César Franck
- Strauss escribe *Muerte y Transfiguración*
- Brahms escribe *Quinteto para cuerda op.111*
- Eduard Elgar presenta su Obertura *Froissart* en el Festival de Coros de Worchester
- Estreno de la ópera *Los Troyanos* de Héctor Berlioz
- Nikolay Rimsky Korsakov escribe *Scherezade*
- Pietro Mascagni escribe *Cavalleria Rusticana*
- Se estrena la ópera *Reina de Espadas* de Tchaikovsky
- Broadway produce *Los Gondoleros* y *Love and Law*
- El teatro inglés produce *The Sentry*

En México

- 1890
- Nace Eulalia Guzmán, pedagoga
 - Gobierno de Porfirio Díaz
 - Periodo de gestación de la Revolución Mexicana
 - Se establecen las plantas metalúrgicas en Monterrey
 - Nace Efrén Núñez
 - Carl Lumholts explora la Sierra Madre del Norte
 - José Clemente Orozco llega a la ciudad de México
 - José Guadalupe Posadas pinta *Imaginerías*

IV.2.2 Interrelación de las artes

A finales del siglo XIX los cambios políticos, sociales y tecnológicos se vieron reflejados en el arte. La aplicación de los conocimientos científicos modernos al progreso industrial abrió nuevas posibilidades a las artes, por ejemplo se comenzaron a utilizar pigmentos químicos en la pintura con los cuales se lograba mayor brillantez e intensidad que con los productos naturales. Las facilidades brindadas por la imprenta mecánica permitieron la rápida distribución de periódicos, novelas y partituras musicales. Los bastidores de metal para los pianos en lugar de los de madera, permitieron la construcción de instrumentos más grandes y con mayor sonoridad.

Dentro de todos los aspectos se trataba de conciliar lo nuevo con lo antiguo; los gobiernos buscaban fórmulas constitucionales que equilibraran los derechos sociales con el progreso material, las sectas religiosas trataban de reconciliar las verdades de las Sagradas Escrituras con los nuevos conocimientos científicos, las doctrinas filosóficas intentaron reconciliar los conceptos estáticos del idealismo con el pensamiento dinámico basado en la teoría de la evolución. Los pintores realistas e impresionistas buscaron una fórmula para la incorporación de los nuevos descubrimientos físicos respecto a la naturaleza de la luz y su percepción por el ojo humano dentro del marco aceptado del arte pictórico. Los poetas como Maeterlinck y Mallarmé buscaban un punto intermedio entre las realidades de la época revolucionaria y las limitaciones tradicionales de la expresión poética. Compositores como

Debussy se dieron a la tarea de integrar los nuevos descubrimientos acústicos y de la física sonora con los aceptados conceptos de la tonalidad en la música. Las artes fueron relacionándose cada vez más entre sí. La tendencia de interrelacionar las artes dio como resultado el transferir los ideales del movimiento pictórico al ámbito musical y viceversa originando los movimientos impresionista y simbolista.

El Simbolismo es un movimiento literario que intenta encontrar una nueva alianza entre los sentidos y el espíritu en la cual la materia y la idea ya no tienen vida independiente sino que están amalgamados en un elemento impalpable que hace las veces de fuerza transmutadora: la intuición. Los poetas simbolistas usaban la metáfora como base para sus poemas, en los que hay un constante fluir de imágenes y dependían de la impresión en los sentidos, “con la metáfora como punto de partida, un poema simbolista en prosa fluye por una sucesión de imágenes [...]. A semejanza de los pintores impresionistas, los poetas simbolistas dependieron de la impresión sobre los sentidos.”³ Esta es la tendencia que más atractivo tiene para la música; las ideas se convierten en imágenes y en sonidos y se aferran a las sensaciones, algunas metafísicas. Los poetas conciben el verso y la prosa como músicos, combinando las imágenes por sus resonancias. Esto se conoce en psicología como sinestesia, la mezcla de sensaciones separadas. Los simbolistas trataban de “escuchar” los colores, y los pintores impresionistas trataban de “contemplar” los sonidos.

El Simbolismo se deriva de la música de Wagner cuya influencia se extendía incluso fuera del medio de la música, particularmente en la literatura. Debussy recibió esta influencia durante su juventud, la cual se reflejó en la música de esta etapa. Un grupo de poetas que se hacían llamar los Parnasianos, fuertemente influenciados por Wagner fueron los que más tarde comenzaron el movimiento simbolista ya que escribieron sonetos en honor a Wagner. Se le atribuye a Paul Verlaine la conversión de los ideales Parnasianos a los del Simbolismo y se considera a los *Poèmes Saturniens* de Verlaine los primeros frutos del Simbolismo, sin embargo este movimiento nunca fue un grupo unificado o una escuela.

Thompson considera que Debussy es, espiritualmente y estéticamente, producto del Simbolismo que tenía como principal portavoz al poeta Stéphane Mallarmé quien era veinte años mayor que Debussy, llevaba a cabo las reuniones llamadas los martes de Mallarmé, en las cuales se reunían los escritores, poetas, músicos de la época. En estas reuniones Debussy conoció a Verlaine quien concebía la música como “sonidos coloreados” y “versos orquestados”, a Jean Moréas y Maurice Maeterlinck. El Simbolismo influyó sobretudo su primera época de composición.

El Impresionismo es un movimiento que se dio principalmente en la pintura y que tuvo su mayor apogeo entre los años 1874 y 1886. El término se tomó del título de una obra de Monet: *Impresión: amanecer* que formó parte de la exposición de 1874 en París. El crítico Maurice Leroy se mofaba de Monet y de sus seguidores calificándolos de impresionistas y aunque Monet junto con Degass, Pizarro, Sissley y Renoir se hacían llamar Sociedad de Artistas-pintores, en 1877 decidieron tomar el nombre de impresionistas como un acto de desafío.

³ Flemming, I., *Arte, música e ideas*, Nueva Editorial Interamericana, 1971, pp.328

El Impresionismo se basa en la relación entre la técnica y el objeto y el objetivo no es la precisión fotográfica, sino la presentación de efectos de luz y color de tal forma que se prescindiera de la línea. Está también ligado a la emotividad. El objeto en la pintura es siempre falso ya que la impresión que se tenga del objeto siempre depende de la percepción momentánea en la que intervienen diferentes circunstancias como la cantidad de luz o el reflejo, lo cual permite que un mismo objeto produzca diferentes sensaciones dependiendo de las condiciones en que se encuentre, por lo tanto la sensación producida por la vista no está ligada a la verdad y la intuición es el único intérprete autorizado.

El aporte personal de Debussy a esta revolución estética consiste en la interpretación que él dio al espíritu de su tiempo: trata de imaginar los equivalentes sonoros a las impresiones visuales, dando más "importancia al timbre, al sonido puro, a la independencia del acorde y a los contrastes de dinámica, logra crear por medio de sonidos las sensaciones que resultarán naturalmente de la percepción de objetos o de la idea que el artista quiere evocar."⁴

Así como en un principio el término "impresionista" se aplicó peyorativamente a los pintores, se aplicó a la obra de Debussy *Printemps* (Primavera) por los profesores del conservatorio por la similitud que encontraron con el movimiento debido a la falta de precisión estructural en la obra del compositor como producto de su "exagerada búsqueda de "color" musical."⁵

Más tarde su "impresionismo" fue bien recibido en su Cuarteto de cuerdas y para 1905 el término se usaba comúnmente en relación a la música de Debussy. Él mismo, declaró que la música podía poner en práctica las teorías del Impresionismo con mayor precisión que en la pintura ya que la música puede lograr un ligero fluir de los efectos sin interrupción, mientras que en la música se necesita más de un óleo para demostrar los diferentes efectos de luz en la misma escena. Sin embargo a Debussy no le agradaba que se le etiquetara con este título. En uno de sus escritos dijo: "Estoy tratando de hacer 'algo más', [...] lo que los ibéciles llaman 'impresionismo', un término tal mal usado como sea posible."⁶

En sus investigaciones, Jarocinsky hace ver que las analogías entre la música impresionista y la pintura impresionista están basadas en falsas premisas y señala el simbolismo como el movimiento más cercano a la obra de Debussy. "Si se debe aplicar a Debussy algún -ismo, sería entonces el simbolismo el más apropiado."⁷

Sin embargo Zulueta nos hace ver que más que pertenecer a uno de estos movimientos, introdujo el "Debussyismo", equivalente al simbolismo literario y al impresionismo pictórico, "era el poeta de los matices de la Naturaleza, no como la reflejan los ojos sino como eran transmitidos por medio de los dedos. De los compositores es el más pintor. No trataba con

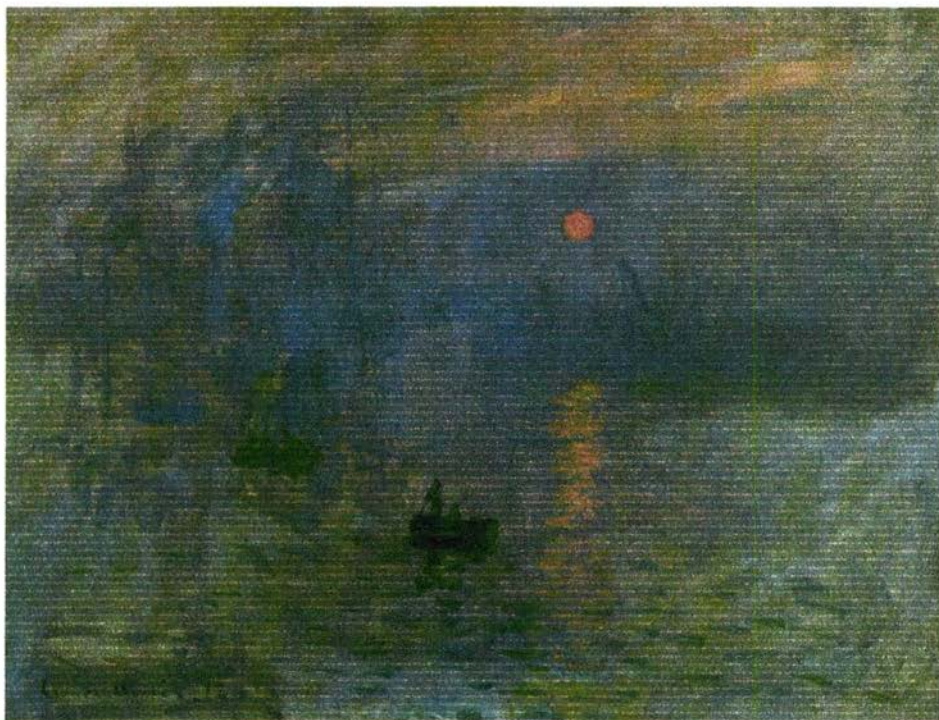
⁴ Zuleta, J. *Claude Debussy*. Buenos Aires, 1964, p.9

⁵ Sadie, S. *The New Grove dictionary*. Vol. 9 MacMillan. London. 1984. p.30

⁶ Roberts, P. *Images. The piano music of Claude Debussy*. Amadeus Press, Portland, 1966, p. 113

⁷ Sadie, S., *ibidem*, p.307

escenas sino con los sentimientos que surgen de las escenas. Era más objetivo, como pintor, más relacionado con vistas y sonidos que a la naturaleza y al destino del hombre."⁸



Claude Monet *Impresión: Amanecer*

IV.2.3 Influencias en la Suite Bergamasque

Podemos encontrar en la *Suite Bergamasque* la influencia directa de la poesía e indirecta de la pintura. Esta obra de Debussy está inspirada en la poesía *Clair de lune* de Paul Verlaine (1844-1896) que fue uno de los poetas franceses más importantes del s. XIX y uno de los representantes del movimiento simbolista.

La obra de Verlaine se caracteriza por la "*tristesse naïve*" (tristeza negligente) así como por su lirismo lleno de musicalidad y de evocación. Verlaine fue uno de los primeros poetas que se enfocaba en la pura musicalidad y ritmo de su lengua materna, el francés, sin preocuparse por la forma clásica. Debussy admiraba a Verlaine por "traer una nueva delicadeza y musicalidad a la versificación francesa."⁹

⁸ Thompson, O. *Debussy Man and artist*, Dover publications, New York, 1937, p.117

⁹ Roberts, P., *ibidem.*, p. 88

Falta página

N° 101

La palabra *bergamasque* está ligada a la palabra francesa *masques* que significa 'máscaras' o 'enmascarados' (lo cual implica a los actores). Un *bergamasque* era una danza italiana del s. XVI en la que los bailarines están enmascarados; era una especie de baile de máscaras que está relacionada con la larga tradición de la *commedia dell'arte* italiana que era una representación teatral cómica en la cual los personajes usaban máscaras y en la que había mucha bufonería e improvisación. La *commedia dell'arte* era muy popular en París en la época de Watteau quien pintó muchas veces personajes enmascarados haciendo alusión a estas representaciones teatrales, como en sus cuadros *Le Mezzetin*, *Gilles* o *Voulez-vous triompher des belles?*

En su poema, Verlaine emplea la palabra *bergamasque* "como arcaísmo, [...] por su musicalidad y que es seguramente la misma intención de Debussy al ponerlo como título en su Suite,"¹¹ Ambos trataron de recrear el mundo teatral de máscaras de Watteau, "mundo al que Verlaine miraba hacia el pasado con una nostalgia dulce y amarga, [y que] fue capturado bastante memorablemente por Debussy en muchas ocasiones."¹²

Dawes asevera que algo del espíritu de los poemas de Verlaine se vierte en la música de piano de la *Suite Bergamasque*, que refleja el mundo de Watteau: "La conexión es implícita en el título: éste es el mundo de *Masques* y *bergamasques* de Verlaine; el mundo de Harlequín y Columbine, de Pierrot y Punichinello; de los intérpretes italianos que tocaban las partes de la *comedia dell'arte* tan popular en París en tiempos de los grandes clavecinistas franceses."¹³ Debussy evoca en las cuatro piezas de su *Suite Bergamasque* escenas de las pinturas de Watteau en las que los personajes "visten los disfraces y las máscaras de la antigua comedia italiana, la *commedia dell'arte*, el mundo de Harlequín y el Pierrot y la amorosa Columbine y Leander en los que la bufonería y el amor, la alegría y el drama van de la mano."¹⁴

En particular, la escena del cuadro *Voulez-vous triompher des belles?* es la que más se relaciona con esta obra de Debussy; (ver en pág.sig. ilustración de Watteau: *Voulez-vous triompher des belles?*) en ella el Harlequín "detrás de su máscara negra, corteja a Columbine. Detrás de ellos se percibe nebulosamente en la espesa sombra de un emparrado al fondo una estatua clásica de mirada severa y sin brazos a la cual los actores no prestan atención."¹⁵ Esta serie de imágenes de la *commedia dell'arte* "fascinaron a Debussy a lo largo de su vida, desde las primeras canciones de sus últimos años de adolescencia hasta las sonatas de 1915 y 16."¹⁶

¹¹ Roberts, P., *ibidem*, p. 91

¹² Dawes, F. *Debussy piano music*, BBC Publications, London, 1969, p.21

¹³ Dawes, F. *ibidem*, p.20

¹⁴ Roberts, P. *ibidem*, p. 89

¹⁵ Dawes, F. *ibidem*, p.20

¹⁶ Roberts, P. *ibidem*, p. 91



Jean Antoine Watteau: *Voulez-vous triompher des belles?*

Otra influencia en la *Suite Bergamasque* viene de los clavecinistas franceses como Couperin, compositor del cual Debussy se sentía orgulloso sucesor y heredero. Debussy hizo con esta obra un homenaje a los clavecinistas franceses ya que quería recuperar la delicadeza y elegancia de la música de clavecín. El *prélude*, *menuet*, *pavane* y *passepied* eran danzas de formaban parte de las suites instrumentales y de las suites para teclado del periodo Barroco. Las suites (series o colecciones de piezas) tuvieron su mayor florecimiento durante los siglos XVII y XVIII, con compositores como Couperin y Rameau, música de la cual quería retomar la esencia. Roberts señala que los pianistas deben comprender el estilo y refinamiento de Couperin y Watteau ya que deben tener este mismo refinamiento al interpretar el *Clair de lune*.

IV.3 Análisis de la *Suite Bergamasque*

Debussy escribió la *Suite Bergamasque* en 1890 y al revisarla para su publicación en 1905, cambió los títulos de dos de las piezas que la conforman. La obra originalmente consistiría de *Prélude*, *Menuet*, *Promenade Sentimentale*, *Pavane* e incluiría *Masques* y *L'isle joyeuse*. Las dos últimas fueron publicadas separadamente, dejando sólo las cuatro primeras piezas a la *Suite Bergamasque* de las cuales la tercera en lugar de *Promenade sentimentale* fue titulada *Clair de lune*, alusión directa a el poema de Verlaine, y la cuarta *Passepied* en lugar de *Pavane*. Debussy consideraba estos títulos más apropiados, con el fin de que el intérprete se tomara el trabajo de encontrar su significado ya que el compositor nunca dejaba los títulos de sus obras al azar.

Vallas afirma que estas piezas "pertenecen a un periodo de transición y muestran evidencia de su familiaridad con las obras de muchos de los antiguos maestros como Schumman y más particularmente Chopin."¹⁷

Debussy utilizó en la *Suite Bergamasque* los modos antiguos que asimiló durante su estancia en la Villa Médicis en Italia estudiando a los compositores renacentistas, sin embargo esta influencia no llegó a ser una de las características principales de su lenguaje posterior. La *Suite Bergamasque* se mueve dentro del modo dórico, de igual manera que el *Cuarteto de Cuerdas* presenta la escala frigia.

IV.3.1 *Prélude*

La *Suite Bergamasque* comienza con *Prélude*. Zulueta indica que "los distintos temas del preludio no están desarrollados en la forma clásica y tampoco de acuerdo a las posibilidades potenciales que demuestran tener; en lugar de ello, están colocados en forma yuxtapuesta y éste es rasgo que hay que destacar, puesto que será "una característica estructural definitiva y esencial de la obra de Debussy, tanto en el plano armónico como temático."¹⁸

¹⁷ Vallas, L. Claude Debussy his life and works, Dover Publications, New York, 1972, p.75

¹⁸ Zulueta, J., p.30

Está en Fa mayor y tiene la indicación *Moderato (tempo rubato)* en compás de 4/4. (ej.1) En los primeros compases, el tema principal se desarrolla sobre la tónica y el segundo grado que es el modo dórico. Se escucha nuevamente la idea principal y esta vez nos conduce a el cuarto grado, Si bemol mayor. La primera sección termina con una cadencia en el compás 18 y 19.

Ej.1 cc. 1-3

La parte B comienza en el compás 20 con un cambio de atmósfera aportando una textura más transparente. Se presenta, en la menor, una melodía sincopada que es seguida en el compás 26 de un pasaje de arpeggios.

A partir del compás 44 comienza la tercera parte C. En el compás 66 aparece nuevamente el primer tema de la parte A con un cambio de color en la armonía, un acorde aumentado en la tónica (con Do sostenido) en el compás 68 y la disminuido (con Mi bemol) en el compás 69. En el compás 76 comienza el pasaje con una secuencia de acordes de séptima. El siguiente pasaje nos conduce armónicamente hasta la séptima de dominante y a la tónica en el compás 81.

La coda se desarrolla dentro de Fa mayor que luego utiliza con la séptima, como dominante del cuarto grado al cual llega en el compás 85. Por medio de un *crescendo* llegamos a la cadencia final en *fortissimo* en el compás 87 y 88, para cerrar con un último acorde en *fortissimo* sobre la tónica en el compás 89.

Análisis estructural

Compases	Division	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-20	Parte I		I → I	A
1-11	sección 1	Tema 1	F: I → V/IV- IV	a
11-19	sección 2	Desarrollo del material del tema 1	F: IV → I	---
20-43	Parte II		i → i	B
20-25	sección 1	Tema 2	a: i -ii ^o 7 -iv - v	b
26-32	sección 2	Desarrollo con el 2º motivo del tema 1 y cadencia	a: i -ii ^o 7- III- V7	-----
36-43	sección 3	Tema 2 variado, cadencia	a: i -ii ^o 7-iv- v- i	b
44-66	Parte III		V→ I	C
44-59	sección 1	Desarrollo de material del tema 1	F: V7- I7- IV -III	---
60-66	sección 2	Tema 3	F: V7 -ii7- IV- ii7-V	c
66-89	Parte IV		I→I	A
66-81	sección 1	Tema 1 variado	F: I- ii -V/V-V7-ii7-V7- I	a'
81-89	coda	Con el material del tema 1	F: I -I7- IV- I-ii7-I	----

IV.3. 2 Menuet

Para Dawes "el Menueto transmite, mucho más claramente que el *Prélude*, el espíritu de *masques et bergamasques* de Verlaine."¹⁹ Por medio de texturas muy delicadas logra una atmósfera de ensueño y una gran fluidez por medio de rasgos modales y la evasión de progresiones de acordes ortodoxas.

Zulueta apunta que las características más importantes de esta pieza son el empleo audaz de las sucesiones, sobretodo de cuartas y quintas, [...] yuxtaposiciones, enlaces clásicos combinados con elementos contrapuntísticos y juegos a dos voces, cantos y contracantos, escalas o giros poco comunes y al mismo tiempo afirmaciones diatónicas tonales.²⁰

Escrito en La menor y en compás de 3/4, lleva la indicación *Andantino et très délicatement* (muy delicadamente) en donde podemos distinguir tres grandes partes. La primera parte A inicia en *pianissimo* con quintas en *staccato* en los que se dibuja el tema principal en las voces interiores. (ej.3) Durante los dos primeros compases la melodía se desarrolla en el registro medio mientras que la armonía se va presentando en acordes en la parte superior.

¹⁹ Dawes, F. *Debussy piano music*, BBC Publications, London, 1969, p.21

²⁰ Zulueta, J. *Claude Debussy*. Buenos Aires. 1964, p.31

Ej.3 c.1-3



Después de un puente que comienza en el compás 18 y termina en el 25 llegamos al segundo tema en el compás 26. La primera parte termina con un grupo de cierre del compás 38 al 41.

En el compás 42 llegamos a la segunda parte B, donde escuchamos el tema principal seguido de un puente en los compases 50 al 57 que conduce a una elaboración de los motivos del primer tema.

La tercer parte A' comienza en el compás 73 presentando el primer tema en sincopas. El segundo tema reaparece en el compás 82 hasta el compás 96 donde con un cambio de armadura se presenta una Coda que vuelve al ámbito dinámico de *pianissimo*, que hace cadencias a La menor y termina con un *glissando* desde el registro 5 hasta el 7 para cerrar con la tónica por triplicado y en *staccato*. Dawes considera este final "particularmente encantador [...] con los ritmos fragmentados y en su fantasmal *glissando* que se desvanece a la oscuridad."²¹

²¹ Dawes. F. *Debussy piano music*. BBC Publications. London, 1969, p.21

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-41	Parte I			A
1-11	sección 1	Tema principal	a: iv- V	a
12-17	sección 2	Tema principal	a: iv→V5b-i	a'
18-25	sección 3	Puente con material del tema 1	a: i- III	---
26-29	sección 4	Segundo tema	Bb: V - V	b
30-37	sección 5	Segundo tema	C mix: v - VII	b
38-41	sección 6	transición	a: v - I6	---
42-72	Parte II			A'
42-49	sección 1	Tema 1 variado	a: iv- i	a'
50-72	sección 2	Puente (con escalas)	F - Eb	----
73-104	Parte III			A''
73-81	Sección 1	Tema 1 en síncopas	E b : I- VI(A): V	a
82-96	Sección 2	Tema 2 variado	A: I- ii -i	B
97-104	Coda	Con el material del segundo motivo del tema 1	a: i - i	---

IV.3.3 Clair de lune

El *Clair de lune* con su atmósfera exquisita muestra inconfundiblemente el carácter de Debussy. Roberts explica que es importante entender y reflexionar en la relación de esta pieza con la poesía de Verlaine ya que “hay muchos aspectos del *Clair de lune* de Verlaine que pueden ayudar al pianista a proyectar la sutileza y la poesía de Debussy.”²² Como por ejemplo, la uniformidad de acentuación en la línea *Clair de Lune* tiene una musicalidad en su rima que es una característica de la poesía francesa. Por lo tanto los pianistas deben aprender de un poeta como Verlaine cómo encontrar la delicadeza esencial de toque y refinamiento en la línea que es el centro de la música francesa. “Si comparamos el ritmo de los primeros compases del *Clair de lune* de Debussy y el ritmo del poema de Verlaine, podemos encontrar que son sutilmente similares en el énfasis. La falta de acentuación en la música, al igual que en el poema, le permite extenderse con cierta ligereza reteniendo aún así la claridad.”²³

Roberts explica que “Debussy evita la regularidad de pulso y de frase de la misma forma en que Verlaine demuestra *L'Impair* - la línea desigual; aún así, ambos artistas observan un acento igual de la delicadeza más seductora.”²⁴ En la línea:

²² Roberts, P. *ibidem*, p.93

²³ Roberts, P. *ibidem*, p.94

²⁴ Roberts, P., *ibidem*, p.94

Au calme clair de lune triste et beau

descansa la clave del equilibrio del *Claro de Luna* de Debussy. La ambigüedad de ritmo crea una sensación de libertad como la del *rubato*; el primer compás nos lleva a esperar una medida de dos en lugar de tres, oímos el segundo acorde como si fuera el primer tiempo. Roberts explica que nuestro oído acepta su más larga duración, comparado con el compás siguiente, como un alargamiento expresivo cuyo resultado es una sensación de flotar, "una suspensión del momento como en un sueño"²⁵

Escrita en Re bemol mayor y en compás ternario compuesto de 9/8, lleva la indicación *Andante très expressif* (muy expresivo). (Ej.4) El tema principal comienza en *pianissimo*, en el segundo octavo del primer tiempo con terceras que descienden manteniendo una sensación de ligereza hasta el compás 9 donde por primera vez se resuelve a la tónica. Para Dawes el comienzo "tiene una cualidad estática, como si colgara en medio del aire, logrando uno de los descensos más lentos a lo largo de las primeros ocho compases, un descenso simbólico del gentil esparcimiento de la luz de los rayos de la luna."²⁶

Ej.4 cc. 1-7

The image shows a musical score for the first seven measures of a piece. The title above the staff is "Andante très expressif". The score is for piano, with a dynamic marking of "pp" and the instruction "con sordina". The music is in 9/8 time and Re bemol mayor. The melody consists of descending thirds, and the accompaniment features a steady, slow-moving bass line. The score is written on two systems of staves.

En el compás 15 comienza la segunda sección de la primera parte que consta de bajos octavados sobre los cuales se presentan secuencias de acordes y que nos conducen armónicamente hacia la dominante. La bemol mayor. En el compás 27 inicia la segunda parte, B, donde la melodía se va desarrollando hasta llegar a un *crescendo* que nos lleva a un cambio de armadura a Mi mayor en el compás 37. Los compases 49 y 50 son una transición para regresar al tema principal.

²⁵ Roberts, P. *ibidem*, p.94

²⁶ Dawes, F. *ibidem*, p.21

En la tercera parte C, en el compás 51, aparece nuevamente el tema principal en un ámbito sonoro aún más suave, *ppp* y se presenta ahora con la armonía en arpeggios de dieciseisavos. La repetición del tema es en *pianissimo* y propone unos cambios en la armonía.

El control de sonoridad que Debussy logra en esta pieza predice sus obras de madurez. *Clair de lune* tiene mucha afinidad con *Reflets dans l'eau* y el *Estudio de Terceras*, lo cual nos hace pensar que esta pieza temprana no se debe tomar tan a la ligera.

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura	Símbolo
1-26	Parte I		I - V	A
1-14	Sección 1	Tema 1	Db: I- VI	a
15-26	Sección 2	Transición	II - V	
27-50	Parte II		I-II 5b	B
27-42	Sección 1	Tema 2	Db: I - f #-i	b
43-50	Sección 2	Transición	Cb: V - IIb5	
51-73	Parte III		III - I	A'
51-65	Sección 1	Tema 1 variado	III - V	a'
66-73	Coda	Con el material del tema 2	I - I	b'

IV.3.4 Passepied

El *passepied*, al igual que el *menuet*, era una de las danzas de la corte francesa que tuvo su máximo florecimiento en el siglo XVII y XVIII. El *passepied* es una especie de versión rápida del *menuet*, normalmente escrito en compás de 3/8 o 6/8 con anacruza y en dos partes. Se usaba frecuentemente en la ópera francesa y en el ballet, por lo regular en escenas pastorales o también se le incluía en las suites orquestales o instrumentales a finales del período Barroco. Entre los compositores de *passepieds* están Lully, Campra, Mouret, Telemann, Bach, Rameau, Monteclair, Fisher, Fux y en el siglo XX Debussy, Delibes, Lachaume y Turnbull.

Es quizá en el *Passepied* de la Suite Bergamasque donde Debussy se acerca más al estilo de los clavecinistas franceses. Zulueta señala que la riqueza y sutileza sonora de los matices se da aquí en un plano más restringido sin embargo sus sonoridades secas y opacas crean una imágen pictórica similar a los cuadros de Sissley y Degas.²⁷

Está escrito en Fa sostenido menor y en compás de 4/4. (ej.5) Hay dos compases de introducción al tema principal, que está en *staccato* y que comienza en *piano*, siempre sobre

²⁷ Zulueta, J. *Claude Debussy*. Buenos Aires. 1964, p.34

los octavos de la mano izquierda. Hay un desarrollo del tema con tresillos de cuarto contra los octavos de la mano izquierda en el compás 24, el *mezzoforte* va en *diminuendo* hasta volver a piano en el compás 30 donde se escucha el primer motivo del tema principal octavado. Los compases 37 y 38 forman un puente para un siguiente frase que se presenta en el compás 39 con la indicación *più piano* y que se desarrolla hasta llegar a la segunda parte B, en el compás 59. Este pasaje que comienza en *mezzopiano* cambia contrastantemente a *pianissimo* en el compás 63 y de ahí comienza a crecer dinámicamente hasta llegar a un *mezzoforte* y por medio de unos *sforzandos* a *forte* en el compás 74.

Ej. 5

Los compases 74 y 75 forman un puente para entrar el siguiente tema que se presenta con un cambio de armadura a La bemol mayor. El tema en el compás 76 en valores de cuartos, está en *pianissimo* y presenta tresillos al final de las frases. En el compás 88 cambia a la armadura de Fa sostenido mayor nuevamente donde se escuchan en *ppp* los acordes de la mano derecha sobre los incansables octavos de la izquierda. A partir del compás 95 empieza un pasaje de transición en el que juega con una secuencia por tonos hasta el compás 106 donde aparece de nuevo el tema principal.

El tema principal es desarrollado de una nueva manera para llegar al segundo tema en el compás 138. El segundo tema es interrumpido por una serie de escalas que van disminuyendo dinámicamente hasta llegar en el compás 147 a una coda en *ppp* con los octavos en la mano derecha mientras que la izquierda se mueve en blancas. La pieza concluye con tres acordes en la tónica intercalados con silencios en *ppp*. Para Dawes hay suficientes quintas abiertas en las últimas 10 compases para dar a la coda un aire profético.²⁸

²⁸ Dawes, F. *Debussy piano music*, BBC Publications, London, 1969, p.22

Análisis estructural

Compases	División	Descripción	Estructura	símbolo
1-58	Parte 1		f# i- v/III	A
1-2	introducción	acompañamiento	f#: i	---
3-29	Sección 1	Tema principal y extensión	i – iv-VI	a
30-50	Sección 2	Tema principal	iv – V- V/VII	a
51-58	Sección 3	Transición con un nuevo motivo		----
59-94	Parte 2		A: I - V	B
59-75	Sección 1	Tema secundario	A: I-V-i- G#=Ab	b
76-94	Sección 2	Tema secundario	AbI→A: V	b
95-105	Sección 3	Transición modulante	Bb7 → f#	
106-156	Parte 3		f#: i - i	A'
106-124	Sección 1	Tema principal y extensión	f#: i - V	a
125-146	Sección 2	transición	VI – V/III	b
147-156	Coda		i - i	---

IV.4 Notas al programa

Suite Bergamasque

A finales del siglo XIX las artes estaban relacionadas entre sí, de tal forma que los literatos pensaban en la poesía y la prosa como música y los compositores concebían la música como poesía o pintura. Debussy, teniendo como único principio y guía la intuición y buen gusto, supo plasmar en su música escenas de nubes, agua y ambientes con efectos de luz y sombra como lo hacían los pintores Impresionistas. La *Suite Bergamasque* pertenece al primer periodo de composición de Debussy (1888-1890) en el cual estuvo fuertemente influenciado por el movimiento literario llamado Simbolismo. Influenciado por la poesía del simbolista Paul Verlaine, Debussy vuelve la mirada hacia el pasado evocando la Francia del siglo XVII que quedó plasmada en los cuadros de J.A. Watteau y hace con esta obra un homenaje no solo al pintor, sino también a Couperin y a los antiguos clavecinistas franceses de quienes se siente orgulloso sucesor y heredero buscando retomar la esencia de la música de ésta época ya que consideraba que la influencia de Wagner y de la música para teatro habían desviado los fundamentos de la misma. De esta forma Debussy vuelve a la forma Suite, que eran colecciones de danzas, que tuvieron gran auge en el siglo XVII y XVIII.

La *Suite Bergamasque* hace referencia directa al poema *Clair de lune* de Verlaine, de su colección de poemas *Fêtes Galantes* ya que toma el título del poema para la tercera pieza de la Suite, y el término *bergamasque* de la segunda línea del poema, donde Verlaine hace un juego de palabras: "*masques et bergamasques*" haciendo alusión a la *commedia dell'arte* italiana, piezas teatrales cómicas donde los personajes usaban máscaras. La palabra francesa *masques* significa máscaras, de ahí que la palabra *bergamasques* designara los bailes o representaciones teatrales donde los personajes usaban máscaras. Usando la palabra *bergamasque* como un arcaísmo, Verlaine evoca con tristeza en su poema la Francia de aquella época, a la gracia y elegancia que el pintor Jean-Antoine Watteau supo con gran maestría plasmar en los cuadros con los que creó el género *Fête Galante*.

Debussy cambió los títulos de las dos últimas piezas al revisar la obra para su publicación en 1904, catorce años después de su composición en 1890. La tercera pieza, *Clair de lune*, originalmente había sido titulada *Promenade Sentimentale* y la cuarta, *Passepied* en un principio llevaba el título de *Pavane*. Aunque son un homenaje al pasado, estas piezas presentan ya los primeros rasgos que caracterizaron la música más representativa de Debussy como son las secuencias de acordes, las escalas por tonos y el fluir de ideas que se van entrelazando sin sujetarse a formas fijas. En el *Prélude* presenta colores y ambientes en los que encontramos todos los matices de luz y sombra. El *Menuet* con su atmósfera de ensueño se mantiene con increíble fluidez presentando rasgos modales y audaces sucesiones de cuartas y quintas. El *Clair de lune* basa su ritmo en la métrica del poema de Verlaine evitando la regularidad de pulso y de frase por medio de dosillos sobre el ritmo ternario (ritmo de dos en una mano sobre tres en la otra) y "pinta" con sus diferentes sonoridades, ambientes misteriosos en los que flotan las melodías y su final se pierde entre la niebla haciéndonos sentir que todo fue un sueño. El *Passepied* final vuelve a la alegría con un ritmo constante que nos remite al ballet.

IV.5 Bibliografía

- BRISCOE, James R. (ed.) "Symbolisme and performance" de Claude Abravanel en Debussy in performance, Yale University Press, 1999, pp.28-44
- BOUCHER, Maurice, Claude Debussy, Editions Rieder, Col. Maîtres de la musique Ancienne et Moderne, Paris, 1930, 87 pp.
- DAWES, Frank, Debussy piano music, British Broadcasting Co. BBC Publications, Col. BBC Musica guides, London, 1969, 64 pp.
- DIETSCHY, Marcel, "Chimène suborneuse", La pasión de Claude Debussy, Editions de la Baconnière Neuchâtel, Suiza, 1962, pp.82-94
- FLEMING, William, "Los estilos Realista e Impresionista" en Arte, música e ideas, José Rafael Blengio Pinto (trad.) Nueva Editorial Interamericana, 1971, pp. 316-332
- JAROCINSKI, Stefan, "La musique de Debussy", Debussy. Impressionisme et Symbolisme, Editions du Seuil, Paris, 1970, 125-175 pp.
- LANGHSAM, Richard, "Debussy's piano music: sources and performance" de Roy Howat, Debussy studies, Cambridge University Press, 1997
- LOCKSPEISER, Edward, Apendice A , Debussy, Editorial Schapire S.R.L., Vicente (P.Quintero trad.) Buenos Aires, Col. Los grandes músicos, 1959,
- ROBERTS, Paul, "Watteau, Verlaine and the Fête galante", Images. The piano music of Claude Debussy, Amadeus Press, 1966, Portland Oregon, 87-112 pp.
- SADIE, Stanley, (ed.) "Commedia dell'arte" The New Grove Dictionary of Music and Musicians in Twenty volumes, Vol. 4 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 591 pp.
- _____. "Debussy" en The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes, Vol. 5 MacMillan Publishers Limited, England, 1980, 292-310 pp.
- STROBEL, Heirich, Claude Debussy, Ramón Barce (prol.) Ediciones Rial S.A. Versión española, Madrid, 1966, 354 pp.
- THOMPSON, Oscar, "Debussy's musical process", "The piano Music", Debussy Man and Artist, Dover Publications, Inc. New York . 1937, 241-275 pp.
- VALLAS, Léon, Claude Debussy. His life and works, Marie and Grace O'Brien (trad.) Dover Publications Inc. New York 1973, 276 pp.
- VALLAS, Léon, "French Music", The theories of Claude Debussy. Musicien français, Marie O'Brien (trad.) Dover Publications. Inc, New York. 1967. pp. 62-75
- ZULUETA, Jorge, ROMANO, Jacobo, Claude Debussy. La obra completa para piano, Buenos Aires, 1964, 156 pp.

Capítulo V

Costeña

V.1 Semblanza biográfica de Eduardo Hernández Moncada	.116
V.2 Marco histórico, político, artístico y cultural	. 121
V.2.1 Acontecimientos de 1960-1962.	. 121
V.2.2 Nacionalismo Mexicano	. 122
V.2.3 Influencias en la Costeña	. 125
V.3 Análisis de la Costeña	.127
V.3.1 Análisis estructural	. 130
V.4 Notas al programa.	.131
V.5 Bibliografía.	. 132

V.1 Semblanza biográfica de Eduardo Hernández Moncada

El compositor, pianista y director de orquesta mexicano nació en la ciudad de Jalapa, capital del estado de Veracruz, el 24 de septiembre de 1899. Sus padres fueron don Agustín Hernández y doña Amalia Moncada de Hernández.

Hernández Moncada desciende de una familia de músicos: su padre era clarinetista y fue miembro fundador de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música y por parte de su madre, su tío, el maestro José Rivas quien fuera director del Conservatorio de 1893 a 1906. Gracias a estas circunstancias y a que su padre tocaba eventualmente en cafés y sitios de reunión, Hernández Moncada tuvo contacto con la música desde muy pequeño.

Inició sus estudios musicales en su ciudad natal a la edad de 12 años, cuando cursaba el sexto año de primaria. Su primera maestra de piano fue la profesora Margarita Prince. A los 14 años tuvo la desgracia de perder a su padre, por lo que se vio en la necesidad de buscar trabajo empleándose en diferentes ocupaciones como aprendiz de relojero, electricista, dependiente de comercio, empleado y otras actividades que no tenían relación con la música. Por esa época el doctor Pedro Rendón, gran aficionado a la música, influyó poderosamente en el ánimo de Eduardo para que se dedicara seriamente a su verdadera vocación y fue el mismo doctor quien le facilitó su traslado a la capital de la República en 1918.

En la ciudad de México, trabajó como pianista en diversas salas de cinematógrafos y en restaurantes e ingresó al Conservatorio Libre de Música que dirigía el maestro Rafael J. Tello con quien realizó sus estudios musicales al lado de Silvestre Revueltas (1899-1940). Como compositor, el maestro Tello manejaba el estilo del postromanticismo francés anterior a los impresionistas, mismo que le transmitió a Hernández Moncada a quien llegó a tener en gran estima. Después de terminar sus estudios en el Conservatorio, Hernández Moncada desempeñó diversos puestos oficiales que representaron para él la oportunidad de apoyar el desarrollo de la música en México.

Siendo director de la Orquesta del Teatro Cinema Olimpia, conoció al maestro Carlos Chávez (1899-1978) con quien creó fuertes lazos de amistad y respeto mutuo y colaboró con él en el movimiento renovador de la música en México. Cuando Carlos Chávez asumió la dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1929, lo invitó a incorporarse como pianista a la Orquesta Sinfónica de México y en 1936 ocupó la subdirección de la orquesta, donde pudo trabajar al lado del maestro Luis Sandi Meneses, director de dicha agrupación: actuó como solista con dicha orquesta en sus temporadas de 1931, 33, y 34 y del 36 al 39. Una de las labores de Hernández Moncada, además de dirigir en los ensayos y conciertos ocasionalmente, fue hacer adaptaciones para orquesta de música para piano u otros instrumentos ya que en esa época se prefería a la orquesta sobre cualquier otro instrumento, de igual forma que se prefería el mural sobre la pintura de caballete, práctica que le benefició enormemente para la creación de sus propias obras orquestales. También tuvo la gran oportunidad de conocer y trabajar al lado de famosos directores huéspedes como Leopold Stokowsky, Aaron Copland, Otto Klemperer e Igor

Stravinsky. Hernández Moncada dejó la Orquesta Sinfónica de México en 1943. En octubre de 1947 se encargó del estreno de la *Tocata para percusión* de Chávez.

Desde 1929 fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música donde impartió diversas asignaturas: piano, conjuntos corales, armonía, solfeo e instituyó la clase de prácticas de lectura y audición por la cual se le otorgó la Medalla al Mérito Pedagógico de esa institución en 1955.

En 1932 fue nombrado Profesor de Música del Departamento de Bellas Artes y posteriormente fue nombrado Inspector del mismo. En 1939, el Departamento de Música de Bellas Artes organizó una revista musical que se tituló *Upa y Apa*, en la que se presentaban cuadros de la vida de nuestro pueblo y en donde colaboraron en forma muy unida argumentistas, escenógrafos, bailarines, cantantes, actores y músicos, entre estos últimos cabe mencionar a Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Luis Sandí y Blas Galindo entre otros. El maestro Eduardo Hernández Moncada fue designado para la dirección de éste espectáculo en su presentación en la ciudad de Nueva York que habría de coincidir con la inauguración de la Feria Mundial en 1940, en el Museo de Arte Moderno donde dirigió un concierto de música mexicana dos veces al día durante tres semanas.

En 1942 fue nombrado director de la Escuela Superior de Música, puesto que desempeñó hasta 1946. Fue nombrado Director del Coro de la Ópera Nacional en 1944 y en 1947 participó en la fundación de la Academia de Ópera, organización del Conservatorio Nacional de Música, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. El interés de esta Academia era la representación de óperas con los propios estudiantes del Conservatorio con el fin de darles la oportunidad de experimentar una producción real. Dirigió muchas óperas, entre las que podemos destacar varios estrenos en México: *La Jardinera Fingida* de W.A. Mozart; *La Serva Padrona* de J.B. Pergolesi, *El Pobre Marinero* de D. Milhaud, *El Hijo Pródigo* de C.A. Debussy entre otras. Con la Ópera de Bellas Artes dirigió el estreno de la ópera *Diálogos de las Carmelitas* de F. Poulenc, de la cual el mismo Hernández Moncada hizo la traducción al español. El maestro Hernández Moncada actuó como director de coros y orquesta en la Ópera Nacional, la Ópera de Monterrey y también dirigió la ópera de Veracruz y un gran número de conciertos en muchos otros lugares de provincia.

Más adelante organizó el grupo llamado Ópera de Concierto, cuyo fin era descentralizar la ópera y llevarla a provincia, presentándose no sólo en auditorios sino en gimnasios, salones de actos, teatros, vestíbulos de hotel, fábricas y hasta en un ring de box, en ciudades como Orizaba, Toluca, Tehuacán y Xalapa entre otros.

Cuando el maestro Francisco Agea era director del Conservatorio Nacional de Música, Hernández Moncada fue nombrado subdirector de ésta institución. En 1948 fue nombrado Director de la Orquesta del Conservatorio y en 1960, estando ya jubilado, fue llamado para asumir el puesto de director la orquesta de alumnos de dicha institución.

El maestro Hernández Moncada ganó dos concursos para música de conjuntos de cámara, convocados por la oficina de radio de la Secretaría de Educación Pública. Realizó algunos viajes en el continente americano como a Argentina, Cuba y los Estados Unidos de

Norteamérica y en Europa a España y Francia como representante de la Sociedad de Autores y Compositores de México.

Entre su producción musical contamos con dos sinfonías, la cantata *Poemontaje*, la ópera: *Elena* que fue estrenada en 1948 y cuatro ballets: *Procesional*, *Antesala*, *Ernestina* e *Ixcatepec*, este último basado en temas del Istmo de Tehuantepec, estrenado en 1945. Para piano escribió: *Álbum del corazón*, *Costeña*, y *Bailables* que son una verdadera "historia de la danza" formada por Pavana, Gavota, Marcha, Polka, Vals, Mazurka, Tango, Danzón y blues. En 1969 escribió la colección *Estampas marítimas*, dedicada a su nieto y en la que refleja indiscutiblemente su origen al incluir en la última pieza un *Son de Huapango*. Otra composición importante es la fantasía para piano y orquesta *El niño perdido* basado en la melodía popular del mismo nombre en la que aprovecha aisladamente los cuatro motivos que forman el tema para elaborar variaciones de carácter indígena o mestizo.

También compuso música de fondo para varias películas de nuestra industria cinematográfica. En 1930 compuso y dirigió la música para la película *Náufragos de la vida*, en 1946 para *Enamorada*, en 1950 para *Deseada* en colaboración con Carlos Jiménez Mabarak, trabajo por el cual recibió el Ariel, premio de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, por la mejor música de fondo. Realizó trabajos por encargo de la compañía Walt Disney de México y también una gran cantidad de cantos escolares por encargo de la Sección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El maestro Eduardo Hernández Moncada se jubiló en 1957, pero no abandonó la actividad musical, dedicándose principalmente a la composición. De las obras posteriores a su jubilación, hay que mencionar el *Cuarteto para instrumentos de cuerda*, compuesto por encargo de la Universidad Nacional Autónoma de México el cual se estrenó en el Auditorio de la Facultad de Medicina de la propia Universidad; una serie de obras vocales, sobre poemas de escritores mexicanos, algunas de ellas para coro mixto que estrenó el Coro de Madrigalistas, bajo la dirección del maestro Luis Sandi, seis poemas para canto y orquesta y otras para canto y piano que fueron estrenadas por la soprano Irma González, en uno de los conciertos ofrecidos por la Universidad Autónoma de México.

Debemos asimismo hacer mención de la reorquestación que hizo en sus últimos años del ballet *La Coronela* de Silvestre Revueltas, interpretada en el Palacio de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro José Ives Limantour.

De 1980 a 1982 dio clase en la escuela Ollin Yoliztli y en 1992 le fue otorgada la medalla Candelario Huízar. El maestro falleció en 1995.

Hernández Moncada tuvo una actitud semejante a la de Revueltas ante su propia música, "escéptico e irónico nunca tomó muy en serio su papel de compositor a pesar de que su producción es muy valiosa. Práctico y realista dejó pronto de componer en vista de

la poca estima en que se ha tenido siempre a la música mexicana".¹ Silvestre Revueltas lo consideraba parte del grupo dirigido por Carlos Chávez, junto con José Pomar, Luis Sandi, Francisco Agea, Ricardo Ortega y Candelario Huízar que dirigió la actividad y producción musical en México "un grupo reducido con un mismo impulso y con una buena energía destructora. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos."²

Su pieza para piano intitulada *Costeña*, fue grabada por el pianista Miguel García Mora para Musart. Ésta es una de sus obras más conocidas junto con su *Sinfonía no. 1* la cual fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de México el 31 de julio de 1942 bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos y en la que demuestra su dominio de los recursos orquestales.

Citamos a continuación los comentarios del propio Hernández Moncada con respecto a sus dos sinfonías: "[en la primera sinfonía, sólo] en el movimiento final hay indicios de mexicanidad; esos motivos rítmicos que sugieren el huapango y esos giros melódicos de los cuernos que recuerdan un son costeño marcan la dirección que inevitablemente seguiré en mis trabajos futuros. El propósito que me animó al comenzar [la segunda sinfonía] fue hacer algo mexicano, simple, claro y espontáneo. Mi problema consistió en no caer en el folklorismo ni el rapsodismo. Entonces traté de situarme (mentalmente por supuesto) en un ambiente regional y traté de olvidar muchas queridas influencias y alguna técnica adquirida con mucho esfuerzo."³ Estrada opina que éstas notas resumen la esencia de su estilo.



Eduardo Hernández Moncada

¹ Estrada, J. *La música en México, Periodo Nacionalista*. Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1984, p.50

² Estrada, J., *ibidem*, p.52

³ Estrada, J., *ibidem*, p.51

V.2 Marco histórico artístico y cultural

V.2.1 Acontecimientos históricos de 1960-1962

Hechos generales

- 1962 -Comiezo de la "Guerra Fría" debido al pacto de intercambio entre Cuba y la Unión Soviética. La crisis de los misiles provoca hostilidades entre E.U. y la Unión Soviética poniendo en riesgo al mundo entero de una guerra nuclear.
- Las sondas espaciales Ranger 3 y 4 son lanzados al espacio para estudiar la luna
 - Se lanza a la órbita el *Telstar*, primer comunicados satelital.
 - John Glenn es el primer americano en orbitar la Tierra
 - El presidente francés Charles de Gaulle permite la independización de Algeria de Francia.
 - Milovan Djilas, primer vice-presidente de Yugoslavia es sentenciado por publicar *Conversaciones con Stalin*
 - Independencia de Rwanda, Burundi, Jamaica y Trinidad y Tobago
 - El Papa Juan XXIII conviene el primer concilio ecuménico de la Iglesia Católica
 - Apartheid: la asamblea general de la Unión de Naciones condena el racismo en Sudáfrica.
 - El presidente John F. Kennedy inaugura el aeropuerto Dulles International en Washington D.C.
 - Jacqueline Kennedy, primera dama norteamericana ofrece una visita guiada por televisión a la Casa Blanca.
 - Muere Eleanor Roosevelt (n.1884)
 - El primer estudiante de raza negra ingresa a la Universidad de Mississippi escoltado por guardias federales.
 - La actria Marilyn Monroe es hallada muerta en su casa en Los Angeles, California
 - Broadway estrena *Who is afraid of Virginia Woolf?*
 - Guerra de Vietnam en proceso
 - Premio Nobel de la paz: Linus Carl Pauling
 - Los kurdos reivindican en la ONU se derecho a la independencia
 - El boeing 727 realiza su vuelo inaugural

En Ciencia y tecnología

- 1962 -Primer tren operado a control remoto en la ciudad de Nueva York
- Se comienzan los trabajos para el tren subterráneo de Montréal, Québec
 - Francia e Inglaterra firman un acuerdo para desarrollar la línea aerea Concode
 - Se estrena las películas *Lawrence de Arabia*, *The longest Day* y *Hatari*
 - Se produce por primera vez el elemento químico Laurencio

En literatura

- 1962 -Se publica *Wise blood* de Flannang O'Connor, *Stranger in a Strange Land* de Robert A. Heinlein y *One Flew over the Cuckoo's nest* de Ken Kessey entre otros.

- Premio Pulitzer en Drama: Frank Loesser y Abe Burrows
- Premio Pulitzer en ciencia ficción: Edwin O'Connor por *The edge of sadness*
- Premio Pulitzer en poesía: Alan Dugan por *Poemas*
- Premio Nobel de literatura: John Steinbeck
- Gabriel García Marquez: *El coronel no tiene quien le escriba*
- Carlos Fuentes: *Aura*

En música

- 1962 -Krzysztof Penderecki: *Stabat Mater*
- Dimitri Shostakovitch: *Sinfonía no. 13 op. 113 Babi-Yar*
 - Ezra Sims: *Cuarteto*
 - Muere Alfred Cortot, pianista francés
 - Nace el jazzista Michel Petrucciani (m. 1999)
 - Primer disco de Los Beatles con el sencillo *Love me Do*
 - Hernández Moncada: *Costeña***

En México

- 1962 -Primera presentación de *Cossi fan tutte*, *Otello* y *La Bohème* en Bellas Artes
- Guillermo González Camarena patenta en México, E.U. y otras naciones, el sistema de televisión a colores.
 - Película en 35 mm. *El ángel exterminador* de Luis Buñuel
 - época de apogeo de la actriz Dolores del Río.
 - David Alfaro Siqueiros es sentenciado a 8 años de prisión por organizar disturbios estudiantiles de extrema izquierda
 - Octavio Paz es nombrado funcionario de la embajada mexicana en la India

II.2.2 Nacionalismo mexicano

La tendencia musical imperante en México a principios del siglo XX era el nacionalismo, movimiento artístico que surgió como resultado de los acontecimientos sociopolíticos de esos años. "Como la Revolución fue una revolución contra la influencia extranjera, el nacionalismo pasó a ser una parte de las ideas revolucionarias, especialmente el nacionalismo que podía asociarse con la vida y la cultura de las partes más extensas de la población. Por lo tanto las artes folclóricas (incluso las indígenas) parecieron más aceptables que antes de la Revolución, al menos como fuente de inspiración. Así, el nacionalismo no comenzó en las artes, sino que fue resultado del interés de artistas, autores y compositores en las ideas sociopolíticas que brotaron con la Revolución."⁴

El nacionalismo musical en México comenzó cuando Manuel M. Ponce (1882-1948) dio un concierto en el Teatro Abreu en 1912, interpretando exclusivamente

⁴ Malström, D. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998. p:149

composiciones suyas basadas en melodías populares, Ya que se había dado cuenta de la importancia de la base popular para la creación de la música culta en las naciones europeas y se avocó a la tarea de "salvar a México por el conocimiento de sí mismo."⁵

Esta tendencia que había tomado auge en la época del Romanticismo y el cual formaba parte de toda una concepción ideológico-estética, nace del nuevo liberalismo burgués que había creado el dogma del nacionalismo político y que encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó entre los eruditos y artistas, el interés por los valores folclóricos de su tierra patria.

Otto Mayer-Serra⁶ en su libro *Panorama de la Música Mexicana*, expone cuatro fases principales dentro del desarrollo del nacionalismo en México:

1ª. Fase: caracterizada por el predominio absoluto de un estilo musical ajeno en la cual el folclore musical sobrevive en formas artísticas secundarias como los bailes y sonечitos populares interpretados durante los intermedios teatrales en México.

2ª. Fase: el elemento popular se apodera de la melodía y del ritmo y les infunde una característica nacional, dejando intacto, sin embargo, el ropaje armónico formal que sigue siendo determinado por las normas cosmopolitas.

3ª. Fase: los elementos rítmico-melódicos populares, empiezan a adquirir una mayor autonomía penetrando en la escritura armónica y transformando los esquemas tradicionales de las formas iniciándose un nuevo ideal sonoro. Esta etapa constituye el paso de la mera asimilación de materiales folclóricos, a la creación de un lenguaje musical netamente nacional.

4ª. Fase: En la cuarta fase se observa la liquidación de los modelos extraños. Esto quiere decir que la fuerza de las rítmicas populares se abre paso por encima y más allá de las barras de compás, rompiendo las formas convencionales y surgen combinaciones sonoras de una novedad insospechada.

Ponce pertenece a la primera generación de artistas que desarrollaron su obra con este proceso y que conscientemente hicieron obra del "mexicanismo" tomando elementos populares de la música típica del México legendario, colonial y prehispánico. Durante el siglo XIX se habían aprovechado únicamente algunos aspectos parciales de toda la riqueza en canciones y bailes populares, como el jarabe y la danza de inspiración costeña. Cuando Ponce integra las melodías populares a su música, agrega nuevos elementos musicales que permitieron estilizaciones cultas con recursos armónicos y rítmicos inagotables, logrando una amalgama total entre el cuerpo armónico y la melodía popular, expresada y realizada por una sustancia musical romántica.

Una vez establecida la nueva tendencia, la música mexicana se nacionalizó rápidamente y se sustituyó al piano (que se usaba principalmente en los salones) por la orquesta sinfónica y surgen grandes compositores, como Chávez, Rolón, Huizar, y Revueltas.

⁵ cita a Waldo Frank en Mayer-Serra, O, *Panorama de la música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p.89

⁶ Mayer-Serra, O, *ibidem*, p.99

La fase indigenista del nacionalismo mexicano está representada por artistas como Chávez (1899-1978) y Revueltas (1899-1940) quienes "surgidos de la Revolución, añadirían a la afirmación de lo nacional, la expresión de lo indígena, la parte que había permanecido callada durante cuatrocientos años."⁷ Se llegó incluso a denominar *exotismo indigenista* porque resultaba imposible "conciliar mediante procedimientos técnicos modernos, dos culturas musicales de un espíritu totalmente incongruentes".⁸

La actitud retrospectiva de Chávez lo llevó al rompimiento radical con los medios románticos de expresión, para buscar en los últimos adelantos de la moderna música europea una forma adecuada para plasmar sus evocaciones musicales del impresionante pasado histórico. En su lenguaje musical incorpora una marcada preferencia por la escritura lineal, las voces en posición espaciada, los acordes alterados disonantes, la variedad rítmica y el anhelo de emanciparse de las formas convencionales.

Mientras que el "indigenismo" seguía en esta fase experimental, la tendencia nacionalista iniciada por Ponce halló una continuación en la poderosa personalidad de Silvestre Revueltas quien aunque en un principio estaba profundamente impresionado con la personalidad artística de Chávez, (Chávez fue la fuerza dominante de composición mexicana desde 1930 a 1940) supo imprimir desde su obra sinfónica *Cuauhmáhuac* su propia personalidad y a partir de entonces tomó un rumbo distinto al de Chávez, ofreciendo "un camino alternativo hacia una concepción moderna, preservando la esencia popular como el elemento más profundo e irónico de su invención".⁹

Mientras que Chávez conservaba un carácter retrospectivo y erudito del concepto "mexicanista", Revueltas se siente más atraído por "el México actual de las fiestas en los mercados, la atmósfera burlesca y triste de las carpas, el rumor tumultuoso de las muchedumbres en las calles, los colores vivos, chillones, en los hombres y en el paisaje, y las canciones y músicas propias de las generaciones actuales."¹⁰

Para Chávez es más importante la cultura musical aborigen que trata de reconstruir creando una especie de pureza primitiva esperando encontrar el "verdadero" carácter mexicano; para Revueltas lo "mexicano" se encuentra tanto en los vestigios de las culturas primitivas como en la mezcla de las razas y civilizaciones distintas que son características del México moderno, asimilando los procedimientos técnicos de la escritura moderna. Mayer-Serra¹¹ define a la música de Revueltas como un *realismo mestizo* y a la de Chávez, la llama *indigenismo modernista*, y apunta que una combinación de ambas abriría una nueva perspectiva al futuro desarrollo de la música mexicana.

1940, el último año de la presidencia de Cárdenas, año en que se celebró en el Museo de arte Moderno de Nueva York la exposición de arte mexicano, fue "el clímax del

⁷ Estrada, J. *ibidem* p.180

⁸ Mayer-Serra, O, *ibidem*, p.161

⁹ Moreno, Y. La composición en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la cultura y las artes. México, 1994 P:48

¹⁰ Mayer-Serra, O, *ibidem*, p.165

¹¹ Mayer-Serra, O, *ibidem*, p.165

nacionalismo en el desarrollo de la música mexicana". Después de la muerte de Revueltas en 1940, "fue menguando en la música mexicana la inclinación cosmopolita así como una actitud informada de los sucesos artísticos de otras latitudes y que predominaron generaciones ensimismadas y satisfechas cuyos autores se contentaron con ser escuchados por un público cautivo, el círculo garantizado de oyentes de los conciertos de la Sinfónica Nacional."¹²

La obra de Hernández Moncada está marcada por la evolución del nacionalismo musical que aunque a principios del siglo era un movimiento inconsciente, en los años veinte se torna firme y deliberado; donde unos compositores se nutren de la veta mestiza, como Rolón; otros de la india, como Huizar; y otros de ambas como Ponce y donde los máximos representantes de la etapa final, al que perteneció Hernández Moncada, fueron Chávez y Revueltas.

Efectivamente, Eduardo Hernández Moncada es uno de los músicos que han quedado a la sombra de Chávez, Revueltas y de otros compositores más renombrados. Para conocer su estilo de composición y conceptos estéticos es necesario estudiar las obras de Chávez y Revueltas, de quienes estuvo fuertemente influenciado.

II.2.3 Influencias en la Costeña

Dentro de la música popular nacional se pueden reconocer diferentes orígenes o estilos: "Los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos (la Valentina, Adelita, Trigueña hermosa) reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío (Marchita el alma, Soñó mi mente loca) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (A la orilla de un palmar, La Costeña) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos que hablan de amor, de vino y de tristeza y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano, que ama, se embriaga y es triste."¹³

Las melodías populares representativas del sentir musical de México son el *corrido*, el *huapango*, la *sandunga* y los *sones* michoacanos o jaliscienses. Los sones se caracterizan por ciertos giros melódicos y rítmicos repetidos con mucha insistencia. "Si Manuel M. Ponce puede llamarse el cantor del Bajío, si Rolón y Galindo estilizaron con mucha fortuna el *son* y la sonoridad de los *mariachis* de su tierra jalisciense; Revueltas, hijo del norte de la República, recogió en múltiples ocasiones las características del *corrido*."¹⁴ Según esta correspondencia podríamos deducir que Hernández Moncada es más afín al estilo de la música costeña, tradicional de su tierra natal, Veracruz. El *huapango* y el *son* costeño representan la base de su creación artística.

El estudiar las características y la forma de apropiarse o expresar los elementos de la música popular que hicieron los compositores contemporáneos a Hernández Moncada en

¹² Moreno, Y. *Ibidem*, p. 48

¹³ Ponce, Revista Musical de México, 15 IX, 1919

¹⁴ Mayer-Serra, O. *ibidem*, p. 172

sus obras nos ayudará a encontrar algunos procedimientos que llegaron a ser comunes a todos ellos dentro del movimiento nacionalista del que hemos hablado y que Hernández Moncada incorporó a su obra. Tomando como referencia su *Costeña* podemos encontrar una afinidad especialmente con José Rolón y Silvestre Revueltas.

Rolón incorpora por ejemplo en sus *Tres danzas Indígenas Jaliscienses* (1930) las frecuentes combinaciones de acordes de quintas y cuartas vacías y de segundas, así como los golpes rítmicos intrincados que confieren a su obra una ambientación voluntariosa.

El estilo de Revueltas está caracterizado por:

- Una construcción formal que surge de la elaboración de motivos.
- Expansiones y contracciones motivicas o interválicas provenientes del idioma folclórico cuya elaboración conduce a crear texturas armónicas, oposiciones de registros y contrastes instrumentales.
- Sencillez y espontaneidad del material temático frente a una complejidad textural fundada en el tejido y elaboración de motivos.
- Función sintáctica de elementos temáticos.
- Uso de motivos fragmentados en constante transformación
- Uso prolongado de ostinatos como elemento motor, motivo independiente o estructura rítmico melódica sobre la cual se construye la obra.
- Uso de polirritmias e irregularidades métricas
- Color instrumental y armónico

Según Malström, los rasgos más evidentes del nacionalismo se encuentran en el ritmo y/o en la estructura rítmica y apunta que es difícil encontrar entre las composiciones de los nacionalistas obras realmente largas, esto debido a que estando más interesados en los problemas de introducir y aplicar nuevas ideas, se preocupaban poco por la forma y a falta de algo más aceptable, tenían que conformarse con las formas ya desarrolladas. La manera más común de lograr la unidad, independiente de la forma fue lograda por la repetición o de material recurrente, lo cual puede caer en monotonía y para evitarla era conveniente escribir piezas de corta duración.

Costeña fue escrita en 1962 y el propio compositor comenta sobre esta obra: “Siendo yo veracruzano, el estilo de mi región es algo que llevo muy profundamente... evoco no solamente su música sino hasta sus ruidos, como el de su mar, el de sus ríos, el de sus ranchos y hasta el silencio de la profunda selva. Bajo esta influencia he compuesto bastantes obras. *Costeña* está inspirada en textos de poetas costeños veracruzanos, en su mayor parte tiene el estilo regionalista, ruda y hasta agresiva, trata de reflejar la imagen del puerto de Veracruz, con su gritona gente que se recata poco de emplear términos que suenan desagradablemente a los oídos de los chilangos, como allá nombran a los turistas que llegan de la capital.”


V.3 Análisis de la Costeña

La Costeña es un alegre huapango politonal y rítmico. Está escrita en un compás de 6/8 con indicación *allegro giusto*. Casi todo el tiempo mantiene una armonía bitonal y es de carácter vivo y alegre. En esta pieza para piano encontramos la rítmica nacionalista que tiene como característica el oponer por yuxtaposición o superposición un ritmo ternario a uno binario. Al igual que Rolón maneja las armonías ríspidas que dan las quintas, cuartas y segundas y que combinadas con las repeticiones motivicas, tan propias de Revueltas, logran esa característica textura "ruda y agresiva" de la cual nos habla el propio compositor.

Al igual que Revueltas y Chávez, Hernández Moncada da a su pieza una estructura basada en la repetición y la elaboración de los motivos y logra la unidad gracias a la reexposición de temas ya escuchados anteriormente aunque elaborados de distinta forma.

Utiliza varios motivos que llamaremos:


a




a'




b



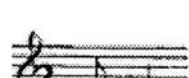
b'



c



c'



Podemos distinguir 3 partes: ABC que se encuentran seguidas una de otra sin ningún corte, pausa o cambio de tempo. Cada parte consta de dos secciones o bloques.

En la parte A que va del compás 1 al 45 se presenta el tema principal en el registro medio. (ej.1)

Ej.1 cc.1-4



En la primera parte aparecen los motivos con los que está construida toda la pieza, ya sea en su forma original o en alguna elaboración como por ejemplo, el motivo b en desfasamiento por medio de silencios en los compases 5, 6 y 7. (ej. 2)

Ej.2 cc.5 al 8



En el compás 16 construye la estructura rítmico melódica a partir de un ostinato en medio del cual se inserta el motivo b (en el compás19). Este procedimiento se repite en diferentes momentos a lo largo de la pieza con los diversos elementos.

Ej.3 cc.17 al 20



El segundo bloque de la parte A es completamente rítmico y podría compararse a la sección instrumental del huapango entre las coplas del cantante. En este bloque las frases se expanden por medio de inserciones del motivo a y a' transformado por medio de acentos cambiando el color rítmico (cc.28-29 y 31-32). En la última frase de la parte A reaparece el canto sobre el motivo b' como ostinato.

La parte B abarca los compases 46 al 102. (ej.4) En su esqueleto rítmico podemos notar una hemiola; típicas de la música folklórica mexicana, especialmente el *huapango*. El tratamiento que da el compositor a este ritmo, usándolo constantemente y haciendo todo un desarrollo aunque sin evidenciar ninguna melodía popular, es también característico del periodo nacionalista. A partir del compás 50 la línea melódica aparece en la voz inferior.

Ej. 4 cc.46-50



La sección que va del compás 68 al 80 funciona como puente con un pedal en Mi bemol que prepara la llegada al primer punto climático en *ff*.

El compás 81 es el comienzo del segundo bloque de la parte B en la cual se presenta le motivo a' en octavas ascendentes que estará nuevamente presente en el clímax de la obra en la parte C. De igual forma que en el primer bloque de esta parte, la línea melódica pasa a la voz inferior.

La parte C abarca del compás 103 al 148. y en ella podemos observar cómo el compositor va yuxtaponiendo los motivos de forma desfasada, (ej.5) creando un color orquestal que se va incrementando hasta el final de la pieza.

Ej.5 cc 103-106

Se llega al clímax en el compás 123 por medio de otra sección que hace las veces de puente donde un gran *crescendo* nos conduce a una variación del primer tema de la sección A. Luego aparece la idea ascendente en octavas bajo un ostinato, la frase va hasta el compás 136 y a partir del compás 137 es la sección final en el cual los cambios de registro de los mismo motivos dan un color orquestal a la pieza como cierre.

Análisis estructural

compases	división	características	parte
1-45			A
1-22	1er. bloque		
1-8	Periodo 1	Dos frases que exponen el tema principal	
9-22	Periodo 2	Motivos a, b y c	
23-45	2º. bloque		
23-32	Periodo 1	Dos frases, la primera con inserciones del motivo a'	
33-45	periodo 2	Línea melódica con motivo b' en el bajo	
46-102			B
46-80	3er. bloque		
46-60	Frase 1	Motivos c, a, b' en secuencia forman el acompañamiento para la línea melódica en el bajo	
60-67	Frase 2		
68-80	puente	Motivos a y b sobre pedal en Mi bemol	
81-102	4º. bloque		
81-87	Frase 1	Punto climático con motivo a' en octavas	
88-93	Frase 2	Elaboración de a y c por cuartas	
94-102	Frase 3	Línea melódica en el bajo	
103-148			C
103-122	5º. bloque		
103-109	Frase 1	Series de motivos desfasados	
110-122	puente	Secuencia que sube por tonos	
123-148	6º. bloque		
123-136	Clímax	Variación del tema principal y tema climático	
136-148	final	Tres frases como grupo de cierre	

V.4 Notas al programa

Hernández Moncada (1899-1975)

Costeña

La *Costeña* para piano de Hernández Moncada escrita en 1962, pertenece en concepción y estilo al Nacionalismo mexicano que tuvo su apogeo a hacia los años cuarenta del s. XX y que surge como resultado de las ideas de la Revolución Mexicana de 1910. Los compositores buscaban en sus más hondas raíces todo aquello que les ayudara a fundamentar una identidad como nación independiente.

El Nacionalismo musical que inició Manuel M. Ponce al incluir en sus obras melodías populares nacionales y/o indígenas, llegó a su punto más alto con la música de Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Para Chávez, el elemento indígena es el que otorga la base para la composición y el sustento de lo que se debe llamar auténticamente "mexicano," mientras que Revueltas se basaba en el mestizaje tan característico de nuestra nación y los sonidos del México de su tiempo para crear lo que él expresaba como "mexicano".

Así, los *corridos*, *sones*, *huapangos*, y *sandungas*, tanto como los elementos indígenas, se han cristalizado dentro de la música de concierto de los grandes representantes del nacionalismo en México.

Admirador y colaborador de Chávez en la labor de impulsar la música en México, Eduardo Hernández Moncada plasmó en su *Costeña* el color, el sabor y el sentir de su tierra natal, Veracruz, mediante recursos que fueron comunes para los compositores de la corriente nacionalista como son la utilización de colores armónicos disonantes, las repeticiones de motivos rítmico-melódicos y sobretodo por medio de la riqueza rítmica. En ella encontramos las hemiolas (acentuación por pares dentro de un ritmo ternario) tan características de los *huapangos* y de los *sones costeños* en los cuales está inspirada esta obra.

Para entrar en el alma de la Costeña, es necesario escuchar las palabras del propio compositor acerca de la misma:

“Siendo yo veracruzano, el estilo de mi región es algo que llevo muy profundamente... evoco no solamente su música sino hasta sus ruidos, como el de su mar, el de sus rios, el de sus ranchos y hasta el silencio de la profunda selva. Bajo esta influencia he compuesto bastantes obras. Costeña está inspirada en textos de poetas costeños veracruzanos, en su mayor parte tiene el estilo regionalista, ruda y hasta agresiva, trata de reflejar la imagen del puerto de Veracruz.”

V.5 Bibliografía

- CASTELLANOS, Pablo, "El dodecafonismo en México" en Curso de historia en México. Conservatorio Nacional de Música, México D.F., 1967, 219 pp.
- CONTRERAS Soto, Eduardo. Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico. Catálogo de obras y antología de textos. CENIDIM. México, 1993
- ESTRADA, Julio, (ed.), La música en México. I. Historia. 5. Periodo contemporáneo. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones estéticas. México D.F., 1984, 325pp.
- _____. La música en México. I. Historia. 4. Periodo Nacionalista. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México D.F., 1984, 170 pp.
- MALSTRÖM, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica. Brevarios, México D.F., 1998, 252 pp.
- MAYER-SERRA, Otto, Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la Actualidad. Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1941. 196 pp.
- MORENO, Yolanda, La composición en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas mexicanas, México D.F., 1994, 383 pp.
- MORENO, Yolanda, "Capítulo X" en Rostros del nacionalismo en la música mexicana. un ensayo de interpretación. Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México D.F., 1995, 221-249 pp.
- STEVENSON, Robert, Music in Mexico. A Historical Survey. Thomas Y. Cromwell Company New York. 1952