

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

LA MÚSICA ATRAVÉS DEL TIEMPO

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

JESÚS ARCHIBALDO MACHUCA BARBOSA

MÉXICO, D. F. 2005

m340656



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Entonces a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a través de Internet en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Jesús Archivaldo
Machuca Barbosa

FECHA: 27/Enero/2005

FIRMA: 

A G R A D E C I M I E N T O S

Quiero expresar mi agradecimiento a muchas personas que de alguna manera me ayudaron a concluir mi carrera:

- Mis padres Josefina Barbosa Gloria y Jesús Machuca Enciso por su apoyo e impulso incondicional.
- A mi esposa Laura Fortis por darme fuerza para seguir mis estudios.
- A mis hermanas Héctor, Adriana, y Wendy por comprender las necesidades de mi profesión.
- A mi maestra Areli Ricalde Esquivel por guiarme durante toda mi carrera.
- A mis asesores de notas al programa Areli Ricalde Esquivel y Felipe Ramirez Gil.

Y dedico especialmente con mucho cariño todos los logros que tenga dentro de mi profesión a mi querida hija Mónica Abigail.

Í N D I C E

<i>TEMA</i>	<i>PÁGINA</i>
Introducción	1
Programa	3
1 Concierto Italiano BWV 971.	4
1.1 Período Barroco	4
1.2 Biografía de Johann Sebastian Bach	8
1.3 Análisis del Concierto Italiano	12
2 Sonata No. 12 Op 26	17
2.1 Periodo Clásico	17
2.2 Biografía de Ludwig van Beethoven	20
2.3 Análisis de la Sonata No. 12 Op 26	25
3 Scherzo No. 2 Op 31	32
3.1 Período Romántico	32
3.2 Biografía de Frederick Chopin	35
3.3 Análisis del Scherzo No. 2 Op 31	39
4 Pavana Pour Une Infante Défunte	41
4.1 Período Impresionista.	41
4.2 Biografía de Maurice Ravel	44
4.3 Análisis de la Pavana Pour Une Infante Défunte.	47
5 Muros verdes	50
5.1 Estética de la música mexicana nacionalista (de1910 a 1950)	50
5.2 Biografía de José Pablo Moncayo García	56
5.3 Análisis de Muros Verdes	60

6. Estudio para piano No. 6 “Otoño en Varsovia”	63
6.1 Período Contemporáneo (Siglo XX)	63
6.2 Biografía de György Ligeti	68
6.3 Análisis del Estudio para piano No. 6 “Otoño en Varsovia”	71
Apéndice	73
Conclusiones	75
Bibliografía	77
Anexos	
- Partituras	

I N T R O D U C C I Ó N

Este trabajo está basado en el programa de mi examen profesional, el cual abarca una obra de cada período musical: Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista, Siglo XX, y una obra del repertorio Mexicano. Para el estilo Barroco escogí el Concierto Italiano de J. S. Bach, para el estilo Clásico la Sonata No. 12 op. 26 de L. v. Beethoven, para el Romántico el Scherzo No. 2 op. 31 de F. Chopin, en el período impresionista escogí la Pavana pour une infante défunte de M. Ravel, la obra del S. XX es un estudio para piano de Ligeti el Estudio No. 6 "Otoño en Varsovia" y para la obra del repertorio mexicano Muros Verdes de J. P. Moncayo.

Este trabajo lo titulé "La música a través del tiempo" porque en él hago una semblanza desde varios puntos de vista (estética, biografía y análisis), de las obras que, obviamente, pertenecen a distintos momentos históricos:

1.- El primero es haciendo un panorama de cómo se entendía al lenguaje musical en la época de la obra en cuestión (lo que ahora conocemos como estética musical) dando respuesta a algunas preguntas como lo son: ¿Qué es el Barroco? ¿ó el Clásico? (por ejemplo de cualquier otro período que abordo) ¿En qué momento apareció?, ¿Por qué surgió?, ¿Por qué terminó?, ¿Cuáles son sus características?, etc.

2.- El segundo, desde el punto de vista de la biografía del compositor, sobre todo en el momento en que compuso la obra en cuestión; este apartado da respuesta a las cuestiones de ¿Qué estudios tenía cuando compuso la obra?, ¿en qué se desempeñaba ó en qué trabajaba en ese momento?, ¿Cómo llegó a ese trabajo?, ¿En qué lugar residía?, ¿Por qué compuso la obra?, ¿A quién se la dedicó, por qué, quién era?, ¿Cuál era su entorno familiar, político, social, económico y de salud, en ese momento?, ¿Dónde se estrenó la obra?, ¿Cuándo, donde y cómo murió el compositor?, ¿qué hizo después de componer la obra (a grandes rasgos)?, etc.

3.- El tercero, directamente con la obra, haciendo un análisis desde el punto de vista referencial ¿Qué sentimientos expresa la obra?, ¿Por qué?, ¿Qué imágenes nos causan?; y también desde uno analítico para dar respuesta a la parte teórica de la música:

¿Qué forma tiene?, ¿Cómo maneja la armonía?, ¿Cómo maneja las voces?, ¿Por qué se parece a otras obras de la época?, ¿En qué?, etc.

En las respuestas a estas interrogantes está la explicación más clara y más científica que encontré para dar un panorama verdaderamente amplio de las obras de mi programa, para que realmente ilustren a todo aquel que tenga interés en ellas. Incluso para las demás obras de los períodos que abordo los apartados de estéticas pueden servir a cualquier otra obra del período en cuestión y darnos una idea de las diferentes estéticas a través del tiempo.

PROGRAMA**Concierto Italiano para piano**

en fa mayor BWV 971

1. (Allegro)

Andante

Presto

J. S. Bach

(1685 – 1750)

Grande Sonata para piano

en la bemol mayor, Op. 26

Escrita entre 1800 y 1801

Andante con variaciones

Scherzo Allegro molto-trío

Marcia fúnebre

Allegro

L. v. Beethoven

(1770 – 1827)

Scherzo para piano

en re bemol mayor, Op. 31

Presto

F. Chopin

(1810 – 1849)

Pavana pour une infante défunte

Para piano solo

en sol mayor

M. Ravel

(1875 – 1937)

Muros Verdes para piano solo

en la menor

Andante – Poco piú

Lento – Poco piú

Allegro

J. P. Moncayo

(1912 – 1958)

Estudio No. 6 “Otoño en Varsovia”

Para piano solo, atonal

Escrita en 1985

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile

G. Ligeti

(N. 1923)

1. CONCIERTO ITALIANO BWV 971

1.1 PERÍODO BARROCO

El estilo barroco¹ nació en la época de la contrarreforma², sus principales características son la predominación de la línea curva, una decoración exuberante y una especial atracción por el movimiento resaltando los contrastes entre las formas: pequeñas y grandes, cercanas y lejanas, cóncavo y convexo, luz y oscuridad; pero estas características corresponden sobre todo a las artes visuales: pintura, escultura y arquitectura.

El mundo de la música en el renacimiento sufrió una profunda metamorfosis en el transcurso de su último siglo, de la utilización de los modos eclesiásticos³ y de la polifonía⁴, al predominio de los modos mayor y menor y la monodia⁵. En el renacimiento tardío una de las voces que defienden la polifonía, fue el músico y teórico Giovanni Maria Artusi⁶ “en su tratado *Imperfecciones de la música moderna* publicado entre 1600 y 1603 consideraba a la polifonía como la auténtica portadora de los valores del arte: la belleza y la razón”, sin embargo la música polifónica tendió a la baja para ceder el paso a un nuevo lenguaje musical que caracterizó al período barroco.

En el período barroco temprano se sientan las bases para el nuevo lenguaje musical armónico – melódico (ya sea instrumental ó vocal) que por su racionalidad, su funcionamiento sencillo, y la seguridad de sus reglas resulta ser más eficaz y más claro para el oyente; sin embargo, “la concepción estética musical de la época barroca, (conforme a un espíritu racionalista) condena al lenguaje musical por considerar que el arte y los sentimientos no cumplen con una función esencial en la vida humana: la música representa sólo un deleite para nuestros oídos y es una forma de cognición inferior, en cambio la

¹ El concepto barroco deriva del italiano barroco = desigual.

² El barroco fue el movimiento estético que sucedió al renacimiento, y floreció en Italia entre 1630 y 1750.

³ Protus, deutrus, tritus y tetrádus.

⁴ Los contrapuntos, las fugas, y en resumen el manejo de varias voces.

⁵ Entiéndase melodía acompañada.

⁶ Fubini Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, p. 149

poesía se dirige a la razón y es el único lenguaje válido para el hombre (....) esta es la causa de la supremacía de la poesía sobre la música”¹.

Esta concepción destierra a la música del terreno del arte siendo aceptada (por los filósofos) como ornamentación de la poesía; esta subestimación de la música es causada por su “incapacidad de decir algo, de imitar nada”; en esta época la música no es considerada como un lenguaje dirigido a la razón, por carecer de conceptos claros y definibles, como el lenguaje oral o el matemático.

Según Batteux² “el arte imita la naturaleza, incluso la supera (....) el corazón tiene su propia inteligencia, independiente de las palabras.”

El lenguaje musical era pues dirigido al corazón, a los sentimientos; Leibniz dice que “la música cuenta con una sólida estructura matemática y no se contrapone en absoluto al hecho de que aquella se dirija, primordialmente, a los sentidos”³ Leibniz concilia entonces el concepto de “los sentidos” con el de “la razón” con la frase “Nada hay en la inteligencia que primeramente no haya estado en los sentidos, sino la inteligencia misma”.⁴

En el barroco (1730 aprox.) hubo dos vertientes filosóficas opuestas:

- 1) la música francesa que seguía un principio de “imitación a la naturaleza” poniendo a la música como acompañamiento “servil” a favor de un texto literario.
- 2) la música italiana, que por amor a la variedad se deslizaba a la aridez y el hedonismo.⁵

A principios de S. XVIII sucedió un acontecimiento que impulsaron los filósofos franceses denominado “iluminismo”, caracterizado por el libre pensamiento; uno de los enciclopedistas que vale la pena rescatar es el músico y teórico Rameau quien decía que “la música podía revelar el orden natural, eterno e inmutable, que podía ser reducida a una ciencia, y ser racionalizada en sus principios, y así, no puede ser considerada como algo

¹ Ibid. p. 175

² Ibid p. 187

³ Ibid p. 158

⁴ Ibid p. 158

⁵ Ibid p. 193

ajeno al intelecto¹ (...) sin descartar los derechos del oído ni la relación entre la música y el sentimiento”²; este pensamiento crea una concordia perfecta entre y en consecuencia Rameau no tiene la necesidad de tomar partido por la música italiana ó la francesa ya que en resumen “la música es mera racionalidad y por naturaleza es el lenguaje mas universal que existe.”³ Rousseau, (otro enciclopedista del iluminismo) “revalorizó el sentimiento al considerar a la música como el lenguaje que habla al corazón”⁴; Rousseau y Rameau coinciden en que ambos aspiran a “restituirle a la música su dignidad de arte y su autonomía expresiva”.⁵

A pesar del rechazo radical y de ser calificada de insignificante, la música instrumental prosiguió desde las escuelas de Europa, y fue en Alemania donde encontró un terreno más propicio para desarrollarse con mayor facilidad, porque la polémica estética fue hecha por los mismos músicos, siendo ellos los protagonistas de la misma. Mattheson (contemporáneo de Bach) reconoce la autonomía de la música instrumental: “la razón no es el único juez autorizado; la razón sin el oído se vuelve insuficiente el oído es el único camino por el que la música puede conducirse hacia el espíritu del oyente.”⁶

Dentro del iluminismo en Alemania existen muchos tratados que hablan de cómo se deben tocar los instrumentos (lo que es testimonio del valor que le dieron los alemanes a la música instrumental).

Es de gran valor rescatar la aparición en la escena filosófica del mundo alemán barroco, una opinión de gran trascendencia para poder entender mejor la posible posición de J. S. Bach con respecto a la música, esta opinión es pues la de Lutero⁷ quien “reconoce por primera vez el valor positivo al placer producido por los sonidos y pleno derecho de ciudadanía y dignidad educativa a la música en sí, y por sí misma, independientemente del

¹ Rameau retoma entonces el pensamiento pitagórico que sostenía que la música debe estar en armonía con las proporciones numéricas naturales, esta doctrina siguió presente en los teóricos medievales y del renacimiento, hasta culminar con el iluminismo.

² Ibid p. 200

³ Ibid p. 202

⁴ Ibid p. 208

⁵ Ibid p. 208

⁶ Ibid p. 230

⁷ Ya que Bach era protestante Luterano.

servicio que preste."¹ "El clima musical de la Alemania luterana presenta a la música como acto de fe y testimonio divino, y al mismo tiempo, como medio encaminado a mover los afectos y a conmover a los oyentes, la música instrumental pura, tiene autosuficiencia y validez de lenguaje, y alcanza su cenit en la obra instrumental de J. S. Bach."²

Sin embargo "casi todos los teóricos de la época barroca condenan el contrapunto por considerarlo árido e incapacitado para imitar la naturaleza y suscitar cualquier efecto y emoción"³ (lo que obviamente es un error) por éstas razones la música de J. S. Bach fue considerada anticuada y retrógrada por sus contemporáneos.

En Italia es donde mejor se entendió y se desarrolló la estética barroca. Corelli influyó grandemente en el desarrollo de muchas formas musicales: el concierto, el concierto grosso, y la sonata. Otro músico italiano, Alessandro Scarlatti contribuyó al desarrollo de la sinfonía⁴. Los conciertos grossos de Corelli causaron gran admiración entre otros compositores de su época, entre ellos destacan Vivaldi, Torelli, Bononcini, Albinoni y J. S. Bach⁵; sin embargo, ni la sinfonía, ni la sonata adquieren aún su forma definitiva, es precisamente durante el barroco que van desarrollándose hasta llegar a su formación definitiva en el clasicismo.

"La música barroca puede describirse como una música serena, saludable, y con una mezcla riquísima de voces e instrumentos; es el período donde se afirma el concepto de armonía tonal, y las formas musicales nacen y se desarrollan con la aparición de diversos géneros. Llena de vitalidad y con una rítmica naturalmente precisa, la música barroca nos da la sensación de completa libertad."⁶

¹ Ibid p. 156

² Ibid p. 160

³ Ibid p. 229.

⁴ Al comenzar a utilizar para sus oberturas ó sinfonías (de sus óperas) el esquema formal rápido-lento-rápido.

⁵ Bach es autor de seis célebres conciertos grossos conocidos como "los conciertos de Brandenburgo".

⁶ SEP, Apreciación estética musical. Preparatoria abierta. p. 298.

1.2 BIOGRAFÍA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Nació en Eisenach, Alemania¹ el día 21 de marzo de 1685, se educó en un medio familiar musical extraordinario. Su madre murió cuando él tenía nueve años de edad y su padre un año después, por lo que tuvo que vivir con su hermano Juan Cristóbal con quien continuó sus estudios. En 1707 se fue a Mülhausen donde trabajó como organista en San Blas; el 15 de junio del mismo año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach.

“En 1708 viajó a Weimar como organista y músico de cámara del duque reinante, su estancia se prolonga hasta 1717,”² es precisamente durante los años en Weimar que Bach se hace un ferviente admirador y estudioso de los compositores italianos, en Italia, durante la primera mitad del siglo XVIII, la forma del concierto se venía desarrollando por músicos como Corelli, Torelli, Bononcini, Albinoni, y Vivaldi, entre todos ellos Vivaldi fue quien

¹ Cuando Bach nació Alemania no existía como país, sino como pequeños principados; el territorio germano se dividió en numerosos reinos desde la caída del Imperio Romano de Occidente, el más importante fue el de los francos, que alcanzó su apogeo con Carlomagno, y se llamó Imperio de Occidente. Germania fue evangelizada y el ducado de Baviera fue anexado al Imperio franco. A partir del Tratado de Verdún (843) la parte oriental se transformó en reino de Germania, golpeada a principios por príncipes carolingios, aunque más tarde cayó en la anarquía feudal, mientras que la corona se convertía en electiva. Otón I el Grande, rey de Germania en 936, conquistó Italia y se hizo coronar por el Papa, con lo cual pretendió restaurar el Imperio de Occidente, y éste sería llamado desde entonces Sacro Imperio Romano Germánico. No obstante, la autoridad del emperador fue más teórica que efectiva, pues los siete Electores y los señores feudales gozaban de auténtica autonomía con respecto a su soberano. La corona pasó sucesivamente de la Casa de Sajonia a la de Franconia. Carlos IV publicó *la bula de oro* (1356), que regulaba la sucesión imperial. La Casa de Ansburgo volvió en 1438, y el poder imperial alcanzó su apogeo con el Emperador Carlos V (1500 a 1558), que reunió bajo su cetro los extremos dominios de la corona española, de posibilidades inmensas con las nuevas tierras en América. La reforma protestante dividió al Imperio en dos fracciones, protestante y católica, que habrían de ensangrentar el país en la llamada guerra de treinta años. Esta división se confirmó por los tratados de Westfalia (1648). Durante el S. XVIII el Elector de Brandenburgo fue cobrando importancia y, a partir de 1701, fue también reconocido como rey de Prusia. Al mismo tiempo el poder Austriaco se debilita a causa de las guerras de Sucesión en Austria y la de Siete Años, merced a lo cual Federico II el Grande de Prusia convirtió su país en la primera potencia alemana. Napoleón I suprimió al Sacro Imperio, y en 1806 creó la Confederación del Rin, de lo cual estaban excluidos tanto Austria como Prusia. Pero esta Liga fue disuelta por el Congreso de Viena (1815) y sustituida por la Confederación Germánica, en la que estaban englobadas las dos grandes potencias germánicas del norte y la del sur. Austria y Prusia se disputaron la supremacía germánica, y la sagacidad política de Bismarck, el Canciller de Hierro, permitió que Prusia impusiera su hegemonía entre los estados alemanes. La victoria de Sadowa (1866), sobre los austriacos, tuvo como consecuencia la disolución de la Confederación Germánica en 1870, por motivos fútiles, relacionados con la sucesión a la corona española, estalló la guerra franco prusiana, y en una fugaz campaña las aguerridas tropas alemanas penetraron en Francia hasta París, asestando con duro golpe a la potencia económica y militar francesa. Las antiguas provincias de Alsacia y Lorena fueron anexadas a Alemania, y por el Tratado de Versalles (1871), se estableció el Imperio Alemán. En el interior, convertida Alemania en un Estado Federativo de monarquías autónomas, Bismarck se preocupó de reforzar los efectivos del ejército y la marina, se opuso a toda extensión de poderes al parlamento (Reichstag), y tuvo que luchar tanto contra los elementos católicos como contra los partidarios de las nuevas doctrinas socialistas.

² Orta Velásquez Guillermo, 100 biografías en la historia de la música, p. 42

ejerció la más poderosa influencia sobre Bach. En 1720 murió su esposa, y al año siguiente contrajo nuevas nupcias con Ana Magdalena Wulquen el 3 de diciembre de 1721. En 1723 Bach parte para Leipzig a tomar posesión del puesto que ocuparía hasta su muerte: cantor de la Iglesia de Santo Tomás y director de música de la Universidad; “En 1729 sucedió a GB Schott como director del Colligium Musicum, estos Collegia Musica servían a un doble propósito: reclutar músicos entre los estudiantes con buena formación, y ganar renombre y un empleo. El 8 de septiembre de 1730 Johan Mathias Gesner fue nombrado Rector de la escuela de Santo Tomás, quien sugirió que Bach quedara exento de toda obligación de enseñanza que no fuera de música, y le encargó la asistencia diaria al servicio matutino; Bach estaba entusiasmado en trabajar con un Rector que apreciara su labor musical”¹. En 1733 Bach produjo tres cantatas diferentes durante el período que va de agosto a diciembre para celebrar la onomástica del nuevo soberano, así como los cumpleaños del Príncipe Heredero y de la Electora. “En 1733 Bach compuso una misa que consta de Kyrie y Gloria,² para celebrar la primera visita del nuevo soberano el 21 de abril de 1733; en un servicio de esta clase, el Kyrie habría expresado el duelo por el fallecimiento del Elector Federico Augusto II, en tanto que los acentos triunfales del Gloria proclamarían la alegría por el acceso al trono del Heredero Augusto III,³ esta suposición no ha sido probada, pero varios hechos parecen hablar en su favor. En el mes de julio de 1733 Bach mandó a Dresde las partes del Kyrie y Gloria de la Misa en Si menor, solicitando un título oficial, pero, como católico, el Elector se veía privado de la satisfacción de oír esta obra,⁴ por ello que el nombramiento se recibió hasta el año 1736, de la capilla real de Dresde.”⁵ “En 1734 compuso la cantata *Blast lärmen, ihr Feinde* (BWV 205^a), estrenada por el Collegium Musicum el 29 de febrero de 1734, en honor del Elector por su coronación en Cracovia como rey de Polonia. En tres días Bach compuso la Cantata 215, *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*, encargada para un concierto repentino por los estudiantes de la Universidad e interpretada con el mayor esplendor el 5 de octubre.”⁶ En noviembre de 1734

¹ Epstein, Ernest, *Bach, pequeña antología bibliográfica*, p. 83 a 85

² Una de las obras culminante de su genio, ya que en los últimos años de su vida Bach la completaría con el ordinario de la misa completo, esta obra sublime es conocida hoy como la Misa en Si menor.

³ Dicho coloquialmente “El Rey ha muerto, Viva el Rey”

⁴ Se veía impedido a escuchar la obra de Bach porque Bach era protestante, y por lo tanto estaba prohibido escuchar su música.

⁵ Epstein, Ernest, *Bach, pequeña antología bibliográfica*, p. 47

⁶ *Ibid* p. 86 y 87

Gesner fue reemplazado por Johann August Ernesti, que sólo tenía 27 años de edad y gozaba de una reputación como humanista, el joven Rector deseaba modernizar su instituto y detestaba ver a sus pupilos perdiendo tanto tiempo cantando en las calles, asistiendo a funerales o bodas, y ensayando para sus conciertos, así daba a entender que la música era un oficio de clase inferior; de este modo reinaba una completa confusión en la Escuela de Santo Tomás. Los seis años siguientes a la partida de Gesner de Leipzig fueron un período que trastornaron a Bach.”¹

“En 1737 Johann Adolf Scheibe, organista, escritor, y editor de un periódico musical en Hamburgo, criticó a Bach el 14 de mayo con un artículo.² Este pensamiento es reflejo de las nuevas tendencias estéticas dirigidas hacia un estilo *natural y sencillo*, tendencias que no tardarían en difundirse, y que fueron la causa principal de que la obra de Bach fuera completamente ignorada y olvidada en la época inmediata a su muerte. Más tarde en 1739 el mismo Scheibe haría un cálido elogio de una obra de Bach el *Concierto Italiano*, que es llamado un *Modelo perfecto en este género*.”³

Bach siempre fue admirado como un excelente artista en el clave y en el órgano pero era fuertemente criticado por su manera de componer en la que “todas las voces suenan simultáneamente y son de la misma dificultad. Se conduce de lo natural hacia lo artificial, y de lo sublime a lo oscuro; se admira su trabajo laborioso y extraordinario esfuerzo, pero es inútilmente aplicado, por que conspira contra la razón.”⁴

“Bach hizo gravar en cobre algunas de sus obras especialmente buenas, éstas son las siguientes:

1. “*Clavierübung I*”; que consiste en Preludios, Alemandas, Correntes, Zarabandas, Gigas, Minués, etc., publicado por el autor en 1731.

¹ Ibid p. 88 a 94

² Puede ser que un rencor personal motivara esta crítica pues Scheibe se había presentado en el concurso para el puesto de organista en la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, y Bach había figurado en el jurado que lo rechazó.

³ Epstein, Ernest, Bach, pequeña antología bibliográfica, p. 73

⁴ Ibid p. 74

2. "*Clavierübung II*"; consistente en un Concierto al estilo italiano, y una obertura en el estilo francés, para un clave con dos teclados; publicado por Christoph Weigel, en Nuremberg, en 1735.
3. "*Clavierübung III*"; consistente en varios preludios para el catecismo y otros himnos para órgano, publicado por el autor.
4. "*Seis Corales*"; de distintas especies para ser tocados en un órgano con dos manuales y pedal, publicados por J. G. Schübler."¹

Su muerte ocurrió el 29 de julio de 1750.

Entre sus obras resaltan: la "Tocata y Fuga en Re menor", Pasacalle en Do menor", la 1ª. Y 2ª. Partes del "Clave Bien Temperado, los "conciertos de Brenderburgo, Los "Clavierübung", la "Misa en Si menor, 6 "Suites francesas" y 6 "Suites inglesas", la "pasión según San Mateo", etc; Gran parte de su obra está dedicada "A la grandeza de Dios"

¹ Ibid p. 159

1.3 ANÁLISIS DEL CONCIERTO ITALIANO

La Suite instrumental barroca está conformada por varios movimientos que son pequeñas danzas derivadas de antiguos bailes del S. XVI, pero que la mayoría había perdido su carácter bailable para el S. XVIII, en la suite eran usadas como formas instrumentales formales. Las composiciones más conocidas en la forma suite son las Suites Inglesas, Las Suites francesas, los Clavierübung, y las Partitas de J. S. Bach.

Cada una de las Suites Inglesas y francesas son una colección de seis suites; “a la tercera colección de suites (BWV – 825-830) le fue designada opus I, Bach le llamó a ésta colección *Clavier Übung*¹ y a cada suite individual partita, este Clavierübung I fue publicado en 1731.”²

“Bach publicó la segunda parte de sus Clavierübung en 1735, con una Partita³ conocida ahora como French Overture BWV 831 EN Si menor, con ocho movimientos. Esta Partita va precedida en su edición original por el “Concierto Italiano⁴” (BWV – 971).”⁵

El concierto “en Italia era una forma musical que, durante la primera mitad del siglo XVIII se venía desarrollando, en tres formas de concierto establecidas:

- 1) El *Concierto – sinfonia*, que se caracterizaba principalmente por que grupos de diferentes instrumentos rivalizaban entre ellos, pero no había verdaderos solistas. Los compositores de esta escuela boloñesa , como Giovanni Maria Bononcini (1642 - 78) y Giuseppe Torelli (1658 – 1709), cultivaron este tipo.
- 2) De mayor importancia fue el *Concierto grosso*, en el que un grupo de tres ó cuatro solistas se oponía a un conjunto más amplio de instrumentos, en los pasajes importantes, a tutti, solistas y repienistas aunaban sus fuerzas.

¹ En español quiere decir ejercicios para teclado.

² Geiringer, Karl *la familia de los Bach*, p. 323.

³ Cuando la Suite estaba escrita para el clave, Bach le llamó Partitas ó Lesson.

⁴ Mejor dicho *Concierto al estilo italiano*.

⁵ Ibid p. 325

Corelli, Muffat y, sobre todo, Antonio Vivaldi (1678? – 1741), escribieron obras de este género.

- 3) El *Concierto a solo* empleaba un único instrumento principal, (esta forma iba a tener más éxito en el futuro) Torelli, Tommaso Albinoni (1671 – 1750), y una vez más Vivaldi se encuentran a la cabeza de los compositores de tales conciertos.”¹

Concierto Italiano BWV 971

“Este *concerto* representa el arreglo para teclado de una obra orquestal con un único solista, cuyo modelo exacto sólo existe en la imaginación del compositor. La forma del concierto de Vivaldi es fácilmente reconocible en su brillante primer movimiento, donde una masiva sección en la tónica en *tutti*² sirve tanto de introducción como de conclusión.”³

El primer movimiento de este concierto está marcado solamente con el número 1. sin indicación de tempo, y representa una obra orquestal “concertando “ con un solista.”⁴

La primera sección de este movimiento está en *tutti* en la tónica, y sirve tanto de introducción como de conclusión exactamente igual (*como si fuera toda la orquesta*). El compás 30 está indicado *p* en la mano izquierda y *f* en la derecha⁵ y cambia la textura de polifonía a dos voces a melodía acompañada, esto nos sugiere la entrada del “solista” acompañado por la orquesta,⁶ en esta sección “del solista”, nos conduce de la tónica (I) a la dominante (V). En el compás 52 ⁷ Bach indica *f* en ambas manos con una escala descendente diatónica en la voz del bajo y regresando a la dominante (V) y en el siguiente compás retoma el motivo inicial (esta vez ya en la dominante), esto se entiende como si

¹ Geiringer, Karl, *Bach la culminación de una era*, p. 138 y 139.

² *Tutti* se entiende como todos, es decir toda la orquesta.

³ Geiringer, Karl *la familia de los Bach*, p. 325.

⁴ Aunque esta sea la forma sugerida por Bach, sería un grave error perder de vista que es un concierto para clave solo; a continuación hago un análisis comparativo con un concierto con orquesta y solista pero es para entender mejor la forma, no para confundirla.

⁵ Este concierto fue pensado para un clave de dos teclados, en el que uno suena más fuerte que el otro.

⁶ En esta sección Bach presenta una figura rítmica típica de los conciertos de Vivaldi, y en general de la música barroca.

⁷ Ver p. 2 de Anexos.

hubiera concluido la primera intervención del “solista”, y la “orquesta” continuara “sola”. A partir de allí hace un desarrollo de la introducción, con algunas variaciones, en este “desarrollo” pasa de la región de la dominante (V) a la del relativo menor (VI). En el compás 90 indica *p* para la mano izquierda y *f* para la derecha¹, estamos en la segunda intervención del “solista” pero esta vez la textura oscila entre melodía acompañada y polifonía a dos voces, conduciéndonos del relativo menor (VI) a la subdominante (IV). En el compás 103 ²regresamos al motivo inicial (esta vez en la subdominante); obviamente, la “orquesta” ha continuado “sola”, en ese momento Bach varía con unas progresiones descendentes primero, y ascendentes después hasta llegar nuevamente a la tónica (I). en el compás 129 nuevamente indica *p* en la mano izquierda y *f* en la derecha, repitiendo la textura de melodía acompañada; esto sugiere el inicio de la tercera sección del “solista”, acompañado por la “orquesta” sólo por ocho compases, hasta el compás 146, donde reexpone variado el material del compás 90 pero en la dominante (V). Finalmente repite idéntica la primera sección de *tutti* desde el compás 163 hasta el final.

Un rasgo característico de este primer movimiento es la utilización de escalas descendentes en la voz inferior, éstas nos conducen siempre al *tutti* “orquestal”.

El segundo movimiento es un Andante³ con la textura de melodía acompañada de principio a fin. Tiene una forma de: Breve Introducción – A – A var – Coda, con tres voces claramente definidas:

1. El bajo caracterizado por una nota que se repite como si fuera un cello dando el sostén armónico.
2. La voz intermedia con una escala corta casi siempre diatónica con una compañera simultánea en un intervalo de tercera paralelas, que asciende ó descende, estas hacen las veces de relleno armónico, y junto con la voz del bajo “hacen un pedal en el acompañamiento en las cuerdas bajas.”⁴

¹ Del mismo modo que en el compás 30.

² Ver p. 4 de Anexos.

³ Andante encierra algo más que el tempo, también nos indica el carácter.

⁴ Geiringer, Karl la familia de los Bach, p.325

3. Esta es la voz superior es una melodía con enorme expresividad que sube y baja y no tiene fin¹, “tiene la sonoridad de un extenso solo de violín acompañado por cuerdas.”², esta voz la hace de “solista” con una intervención que se extiende a lo largo de todo el andante.³

La breve introducción es de tan solo tres compases y se compone de las dos voces inferiores (voces baja y media) que nos establece en la tonalidad de Re menor.⁴ La sección A nos conduce de la tónica (I) al relativo mayor (III) en el compás 28⁵ comienza la sección A var ; inicia nuevamente a la tónica (I) y casi toda esta sección está en el pedal de dominante (V) concluyendo con una cadencia a la tónica con tercera de picardía (compás 45) inmediatamente inicia la Coda con una duración de cinco compases y una cadencia final que enlaza los acordes: V – VI (Cadencia rota) – K – V₇ – I .

Las dos voces bajas sugieren un pedal rítmico de “acompañamiento orquestal” y la voz superior es “solista” que es el acompañado por la “orquesta.”

El tercero y último movimiento está indicado como presto y tiene una forma parecida al primer movimiento con una sección *tutti* que se utiliza tanto en la introducción como en la conclusión en la tónica (Fa mayor); pero este movimiento no tiene melodía acompañada sino una polifonía que oscila entre dos y tres voces, el motivo principal está manejado como si fuera el sujeto de una fuga y se presenta en todas las voces; de la misma manera que utiliza las escalas del primer movimiento las utiliza en el tercero, con la variación de que en este tercer movimiento las escalas son siempre ascendentes con una figura rítmica de ocho octavos consecutivos, este es un recurso que Bach utiliza para hacer la recapitulación del motivo principal. En este movimiento el diálogo entre “solista” y “orquesta” es mucho más difícil de distinguir porqué:

¹ Si se canta son fácilmente reconocibles las frases y de dónde comienzan y terminan, y también en qué momento llegan a su clímax; una y otra vez sucede, dando un efecto de introspección melancólica de profunda tranquilidad que sólo nos da el amor con estabilidad (tal vez el de Dios).

² Ibid.

³ Esta textura es muy parecida al Andante de “Primavera” de Vivaldi. Una vez más encontramos la gran influencia del compositor italiano en Bach.

⁴ Relativo de Fa mayor, tonalidad del concierto.

⁵ Ver p. 10 de Anexos.

- a) Cuando se hace *p* en una mano y *f* en la otra inmediatamente después lo repite pero invertido en las voces; destacando las figuras de un cuarto sobre las de un octavo.
- b) La textura siempre es polifónica (no hay melodía acompañada).
- c) El motivo inicial se presenta igual en secciones de dos y de tres voces.

El carácter es sumamente humorístico y festivo, las escalas ascendentes imitan cohetes en un festival, los acordes inmediatos en *f* imitan el estallido de cohete.

“Una norma de Bach al teclado es que cuando se indica las dos manos en *f* se debe entender como *tutti* y cuando en una mano aparece *p* y en la otra *f* la fuerte se destaca como si fuera la melodía”¹ acompañada.²

El instrumento para teclado más desarrollado nos daba solamente dos matices diferentes con dos teclados, en este *Clavierübung*, Bach indica cambios de *p* y *f* incluso en manos diferentes en forma simultánea, “el *pianoforte* fue inventado por el italiano Bartolomeo Cristofori alrededor del año 1710, y Gottfried Silberman construyó dos de estos instrumentos, uno de ellos fue visto y tocado por J. S. Bach quien había alabado y admirado su sonoridad, pero lamentando que fuese demasiado débil en el registro agudo y demasiado duro para tocar.”³ “El hijo menor de Bach, Johann Christian fue el primero que tocó en un pianoforte en 1770.”⁴

Esto nos demuestra el estado de desarrollo técnico de los instrumentos de la época y como a Bach le faltan esos recursos de sonoridad, volumen y matices que su música sí tiene y los instrumentos de la época no podían dar; ahora, con el piano sí se pueden lograr, es por esa razón que la música para teclado de Bach funciona perfectamente bien en el piano.

¹ Geiringer, Karl la familia de los Bach, p.326.

² El acompañamiento puede ser con acordes ó con una o varias voces en polifonía.

³ Epstein, Ernest. Bach, pequeña antología bibliográfica, p.75

⁴ *Ibid*

2. SONATA NO. 12 OP. 26

2. 1 PERÍODO CLÁSICO

En el período barroco la concepción estética, condenaba al lenguaje musical instrumental como una forma de cognición inferior, por considerar que los sentimientos no cumplen con una función esencial en la vida humana; la música representaba sólo un deleite para nuestros oídos; en cambio la poesía se dirige a la razón y por ello era el único lenguaje digno del hombre.

En el clasicismo la música se encuentra en una constante búsqueda de autonomía y varía en opiniones incluso contrarias:

- Según Gluck “la música debe ser la sirviente de la poesía,” se concibe como un instrumento de la poesía y como un ornamento gratuito.
- Para W: A: Mozart “la poesía debe de ser la hija obediente de la musica (...) Tanto más habrá de gustar una ópera si las palabras se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima”¹ ...

Gluck tuvo el acierto de interpretar las más profundas exigencias de Rousseau y Rameau y significó un punto de convergencia del gusto iluminista,² y Mozart “no sólo revalorizó el lenguaje musical, sino que también descubrió la musicalidad de la poesía.”³

“Desde el *concerto grosso* hasta el concierto para solista, desde la sinfonía concertante hasta el *divertimento*, todo parece seguir una línea lógica de desarrollo del que *la forma sonata* es la culminación y/o la conclusión.”⁴

“La *suite* se había estructurado según los modelos de la danza, es decir, por una ceremonia social; el *concerto grosso* reflejaban las formas del teatro melodramático; es la forma sonata la que hace realidad, por primera vez y por completo, una larga aspiración: **la música habla por fin su propio lenguaje en su propio ámbito.** La forma sonata creó una

¹ Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX, p. 255

² coinciden en que ambos aspiran a “restituirle a la música su dignidad de arte”.

³ Ibid.

⁴ Ibid p. 244.

estructura narrativa similar a la novela (...) la acusación que los iluministas dirigían contra la música instrumental –consistente en que no podía hablar, ni comunicar, ni expresar nada de manera perfecta, sino únicamente rozar los sentidos- acaba siendo superada gracias, justamente, a la institucionalización lingüística y narrativa de la forma sonata.”¹ “En la forma sonata la diversidad temática representa la condición necesaria para poder elaborar una razonable estructura narrativa, bien articulada y suficientemente compleja; la reexposición viene a significar, después del desarrollo, la fe en un feliz desenlace de la acción narrada.”² “Haydn es un sabio narrador que culmina la estructura de la forma sonata, pero no es un músico dialéctico: los temas no se hallan nunca contrapuestos; el desarrollo que éstos adoptan no se convierte jamás en un campo de batalla; la reexposición no resuelve conflicto alguno.”³ “Con Mozart los temas tienen siempre el papel de protagonistas, como dos personajes diferentes, de los que se origina ese contraste tan intenso presente durante el desarrollo, en el que ambos temas aparecen elevados hasta un escenario ideal.”⁴ “La forma sonata beethoveniana va mucho más lejos: el drama expuesto en el desarrollo no dispone simplemente de un feliz resultado en la reexposición, sino que la reexposición de los temas iniciales conlleva algo más y algo distinto con respecto a la exposición; esta es la invitación de ir más lejos, demostrando como la contraposición dramática de los temas y de la atormentada aventura que éstos corren a lo largo del desarrollo puede derivarse algo absolutamente imprevisible.”⁵

LA SONATA

Es una composición instrumental de varios movimientos. Según su plantilla instrumental, se distinguen en:

- La sonata solista para un solo instrumento.
- La sonata a dúo, el trío, el cuarteto: para dos, tres y cuatro instrumentos respectivamente.
- La sinfonía en cuanto a sonata para orquesta.
- El concierto en cuanto a sonata para solista y orquesta.

¹ *Ibid* p. 246.

² *Ibid* p. 250.

³ *Ibid* p. 248.

⁴ *Ibid* p. 249

⁵ *Ibid* p. 250

La sonata clásica comprende tres ó cuatro movimientos

- 1er movimiento rápido y dramático, generalmente de forma sonata.
- 2º. Movimiento, lento y lírico, estructurado como forma lied o como tema con variaciones. Desde el punto de vista de la tonalidad está emparentado con el 1º., pues se halla en la tonalidad vecina.
- 3er. Movimiento en la tonalidad principal, es un minueto, (desde Beethoven un scherzo) a menudo falta este movimiento, a veces también se intercambian en orden el 2º. y le 3er. Movimiento.
- 4º. Movimiento (Finale) rápido, que se halla en la tonalidad principal (en menor, eventualmente iluminándose hacia el modo mayor al final), con forma de rondó ó forma sonata.

“La forma sonata constituye uno de los modelos más significativos y puede considerarse algo así como la encarnación en el plano artístico de las exigencias más ondas que se dieron en un momento histórico tan denso y problemático como lo fue la transición del Iluminismo al Romanticismo.”¹

Con esto concluyo que en el período clásico la música aspira a ser una representación objetiva del mundo real exponiendo y narrando de manera individualizada el discurso musical, con obras compuestas por muchos movimientos, con reglamentaciones y estructuras bien proporcionadas y definidas, presentando imágenes en un lenguaje musical propio, sin necesidad de depender de otro.

¹ Ibid

2.2 BIOGRAFÍA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

“A diferencia de Bach, Beethoven no tuvo una familia brillante de músicos, las generaciones precedentes son mediocres, su abuelo fue el primer músico de la familia; el padre de Beethoven (Johann Beethoven) nació en 1740 y fue el único hijo. Johann se casó con Maria Magdalena Keverich, y de éste matrimonio nació el 17 de diciembre de 1770 Ludwig van Beethoven; tuvieron cinco hijos más de los cuales sobrevivieron dos Kart (N. el 8 de abril de 1774) y Johann (N. el 2 de octubre de 1776). El padre (de Ludwig) soñaba con hacer de su hijo mayor un nuevo pequeño Mozart (músico virtuoso y precoz) y lo forzaba severamente a estudiar ejercicios, que a menudo el pequeño Ludwig los hacía llorando; con ese sueño Johann hizo pasar a Ludwig dos años más joven presentándolo en un concierto en estos términos: *“Hoy 26 de marzo de 1778 en la sala de las academias musicales 5 Terngasse, el tenor de la corte del Elector de Colonia Beethoven, tendrá el honor de presentar a dos de sus alumnos: la señorita Averdonc, altista de la corte, y a su propio hijo “Ludwig” de tan sólo seis años de edad ...”*¹

“En 1782 Christian Neefe fue el profesor de Ludwig, y lo introdujo al estudio de “clave bien temperado” de Bach. Desde muy joven Ludwig cooperaba con el mantenimiento de su familia, ya que su padre era alcohólico y bebía cada vez más. El 15 de febrero de 1784 solicitó el puesto de organista adjunto y nombrado a ese cargo por el nuevo Elector Max Franz el 15 de Junio de 1784 con un salario de 150 florines al año.”² En la primavera de 1787 L. V. Beethoven viajó a Viena por primera vez, allí se encontró con Mozart, sin embargo Beethoven quedó decepcionado de este encuentro, de acuerdo con el testimonio de Ries: *“durante su primera estancia en Viena, había recibido algunas lecciones de Mozart, el cual, sin embargo, (y de ello se quejaba Beethoven) nunca había tocado ante él.”* ¿Cómo pudo Beethoven recibir lecciones de Mozart sin haber tocado ante él? ...esto no sucedió.

“En junio de 1787 abandona Viena y regresa a Bonn porque su madre estaba enferma y muere e el 17 de julio, esto le causó gran pena, y así a los 18 años se convirtió en la cabeza de la familia haciéndose cargo de las responsabilidades.

¹ Buchet, Edmond. Beethoven leyenda y verdad, p. 21 a 30

² *Ibid* p. 32 a 37

En esta época es cuando empieza a prestar atención a las mujeres, podríamos citar que en 1790 a Eleonore von Breuning alumna de 18 años de L.v. Beethoven, pero ese “coqueteo” no tuvo consecuencias Eleonore von Breuning se casó más tarde con Wegeler.

En julio de 1792 Beethoven lo rogó a Haydn que examinase una de sus cantatas, Haydn lo hizo y lo animó a irse a Viena y a estudiar con él.”¹ “Así en noviembre de 1792 Beethoven se instala en Viena, allí recibe la noticia de que su padre (Johann Beethoven) murió el 18 de diciembre. Pero Ludwig Van Beethoven se quedó en Viena para estudiar con Haydn, sin embargo la gran diferencia de carácter y temperamento entre ellos les impide comprenderse. Cuando Beethoven mostró sus primeras obras a Haydn éste le dijo: *“tiene usted mucho talento y adquirirá más, tiene usted una abundancia inagotable de inspiración, pero... le diré que a mi juicio en sus obras siempre habrá algo... no diré extraño, pero si inesperado poco corriente... hermoso, sí, inclusive admirable, pero salpicado de trazos extraños, porque usted mismo es un tanto sombrío y extraño; y el estilo del músico es siempre el hombre.”*² Beethoven quedó manifiestamente decepcionado de las lecciones con Haydn; mas tarde declararía que *“no había aprendido nada de él”* esto no significaba que las relaciones con Haydn fueran malas, ni mucho menos, sentían respeto, aprecio, y admiración mutuas. Decepcionado de Haydn y de Albrechtsberger Beethoven pidió a Antonio Salieri que le diera lecciones.

“Beethoven frecuentó una sociedad vienesa fastuosa y refinada, los Lichnowsky, los Thun, los Van Swieten, los Razumovsky, y otros, quienes eran grandes aristócratas de Viena, a partir de 1793 Beethoven se alojó en la mansión del príncipe Lichnowsky (amigo, alumno y protector de Mozart), Lichnowsky tenía veinte años más que Beethoven, y con ellos vivió unos cuatro años; pero Beethoven no se convierte en lacayo de sus protectores, marcaba su independencia y su igualdad con algunas actitudes, características de él.”³

En 1795 publicó sus tres tríos Op. 1 para violín y chelo Eb, G y c; que estuvieron dedicados al príncipe Lichnowsky. “En 1797, cuando todo parece sonreírle, aparecen los primeros síntomas de la sordera, la cual se puede atribuir a “un enfriamiento”, ó a una

¹ Ibid p. 39 a 46

² Ibid p. 47

³ Ibid p. 56 a 58

“enfermedad de las entrañas”, otra causa probable es la herencia genética;”¹ “una hipótesis o presunción apunta a que se había contagiado de sífilis, y que esa enfermedad sería la explicación del origen (o del progreso) de la sordera; ésta enfermedad podría explicar su comportamiento extraño hacia las mujeres, incluso la ausencia de ellas del 1793 a 1798; el mismo anota en su carnet el nombre de un libro sobre enfermedades venéreas que le interesaba, varias veces hace alusión al peligro de contaminación que representan las mujeres.”² Otra hipótesis apunta a los golpes que de niño recibía de su padre para obligarlo a estudiar, tal vez alguno de ellos originó su sordera. “Beethoven apuntó en su carnet *¡valor! a pesar de las debilidades del cuerpo mi genio debe de triunfar. Tengo 28 años y he de darme a conocer, aunque sea ya un hombre acabado no debe de quedar nada por hacer.*”

Beethoven renace a la vida sentimental después de 5 ó 6 años de eclipse, en 1799 se enamora de Josefina de Brunswick, pero ella se casa ese mismo año con el conde José Deyan. En 1800 se enamora de Giulietta Guicciardi de 16 años, muy bonita, en cuanto le empieza a dar lecciones se enamora de ella.”³ En sus primeros cuartetos se advierte claramente la influencia de Haydn y de Mozart y Beethoven, pero ya se empezaba a preocupar por usar formas nuevas en sus sonatas para piano desde las Op. 10.

“De 1800 a 1801 Beethoven compone un Ballet sobre un tema de Salvatore Viganò: “las criaturas de Prometeo” Op. 43 se presentó dieciséis veces, luego el Oratorio “Cristo en el Monte de los Olivos” Op. 85,”⁴ es en este mismo período que compone su sonata para piano No. 12 Op. 26 en La bemol mayor.

Su estado de salud no era bueno entonces, sufría de diarreas y dolores de cabeza, pero su peor sufrimiento era el progresivo empeoramiento de su sordera; le escribe a Wegeler⁵ “... desde hace tres años mi oído se debilita (...) pero ahora ha empeorado mucho, (...) padezco diarreas constantes que me producen una extrema debilidad (...) he de decir que llevo una vida desdichada: desde hace casi dos años evito todas las reuniones

¹ Ibid p.63

² Ibid p. 54

³ Ibid p. 63 a 75

⁴ Ibid p. 78 a 80

⁵ El 29 de junio de 1800

por que me es imposible decir a la gente: "soy sordo" (...) si tuviese otra profesión no sería tan grave pero en la mía es terrible (...) quiero, si es posible, desafiar a mi destino...

“Lo que sucede en el alma y en su corazón por los estragos causados por la enfermedad, la sordera, el amor y el desamor, se pueden entrever como si estuviéramos tras una ventana en su música; el instrumento en que más se confía es el piano. Las sonatas que compone ese año (1800 a 1801) son en verdad elocuentes, se vislumbran inquietud, preocupación, una profunda agitación, se siente incluso la idea obsesiva de la muerte, y sobresaltos de rebeldía y vitalidad, incluso de esperanza; tratar de superar a sus antecesores con innovaciones.”¹

Se señala el año de 1801, como el de la inclinación de lo que se ha llamado el segundo periodo de la obra de Beethoven; este periodo comprende la producción de más de 150 obras entre las que destacan las sonatas desde las op. 27 hasta las op. 90, en las sinfonías hasta la VIII sinfonía, en los cuartetos hasta el XI op. 95 y la ópera Fidelio, entre las más destacadas.

Sus sentimientos amorosos nunca cristalizaron en el matrimonio tan deseado por él; es fácil suponer que su carácter tremendamente difícil y exaltado le haya obstaculizado la realización de un amor. Las pocas relaciones familiares que Beethoven tenía, fueron también fuente de enormes conflictos, como su sobrino Karl, de cuya tutela se encargó cuando murió su hermano. Durante los últimos años de su vida escribió, entre otras obras, su Sinfonía Pastoral, sus Sinfonías VII y VIII, donde se revela su gran madurez artística y espiritual, su increíble IX Sinfonía, sus últimas sonatas para piano, su Misa Solemnis, etc.

En la última etapa de su vida sufriría grandes contrariedades: la sordera total, la ingratitud de su sobrino, la pobreza, y la enfermedad, hasta que le sobrevino la muerte el 26 de marzo de 1827.

¹ Ibid p. 84 y 85

Hombre de grandes pesares y carácter fuerte y meticulado escribió 10 sinfonías, 32 sonatas para piano, 9 conciertos para piano y uno para violín, la ópera Fidelio, la Misa Solemnis, entre muchas obras más.

A manera de conclusión escribí a continuación fragmentos del “Himno a la Alegría” del poeta Schiller, donde Beethoven encontró un texto digno de su genio, para expresar el triunfo final y una verdadera transformación humana: la fraternidad de los hombres

Aquel que tiene la gran dicha
de ser el amigo de un amigo
aquel que conquistó una dulce mujer,
¡mezclen su júbilo con el nuestro!

¡Sí, y aunque no llame suya más
que una sola alma en toda la tierra!
Pero quien no lo haya logrado,
apártese llorando de esta unión.

¡Os abrazo, multitudes!
¡este beso para el mundo entero!
Hermanos, encima de la bóveda estrellada
debe morar un padre amoroso.

¿os posternáis, multitudes?
¿presientes al Creador, oh mundo?
Búscalo encima de la bóveda estrellada,
encima de los astros ha de morar.

2.3 ANÁLISIS DE LA SONATA NO. 12 OP. 26 en La Bemol Mayor

¿Cómo saber lo que pensaba, sentía o quería expresar el autor al hacer una obra? “Las obras no son pensamientos y hechos fríos y desarticulados, la vida social, familiar, amorosa, y el estado de salud de Beethoven influye de manera determinante en sus obras, las sonatas para piano son verdaderas “confesiones” o “ventanas” de la vida misma de Beethoven.”¹

Uno de los más claros ejemplos de ello es la **Sonata No. 12 op. 26 en La bemol mayor** compuesta entre 1800 y 1801, en la que es muy fácil reconocer la gran riqueza de sentimientos a menudo contrarios.

Esta sonata está dedicada al príncipe Carl von Lichnowsky² y consta de cuatro movimientos. Beethoven rompe con esta sonata con el modelo de la forma sonata para el primer movimiento, comenzando con un Andante con Variazioni en 3/8 variándolo cinco veces.³

El **primer movimiento** es un tema con variaciones, Beethoven lo presenta para expresar un sentimiento tan fuerte, que se basta a sí mismo. El tema tiene una forma “micro – sonata” de “exposición – repetir la exposición – desarrollo – reexposición”.⁴ La primera frase de la “exposición” (propositiva) consta de cuatro compases nos conduce de la tónica (I) a la dominante (V), y la segunda frase (que contesta) se queda en la dominante, dejando abierta la cadencia para poderla repetir, estas dos frases que constan de 8 compases conforman la “exposición”, los siguientes 8 compases son la “repetición” pero con dos variaciones importantes: la primera frase tiene una variación rítmica al inicio, y la segunda frase concluye en una cadencia a la tónica. El “desarrollo” comienza con una frase de dos compases en el VI grado mayor (con la becuadro)⁵ que se dirige al II grado⁶ y la siguiente frase (de dos compases también) nos conduce del V al I en una progresión descendente a la

¹ Buchet, Edmond. Beethoven leyenda y verdad, p. 21.

² A partir de 1793 Beethoven se alojó en la mansión del príncipe Lichnowsky, allí vivió unos cuatro años.

³ La variación es para Beethoven una forma de desarrollo habitual, incluso una de sus preferidas.

⁴ Demasiado corta realmente para considerarse como *forma sonata*.

⁵ Ver p. 18 compás 17 de Anexos.

⁶ El VI grado mayor funciona como V/II y no como VI de La bemol.

tónica¹ usando los mismos recursos melódicos, armónicos, y de dirección; la tercera frase del “desarrollo” (de cuatro compases) usa octavas para la melodía y termina con un trino en una cadencia abierta al III grado y una “pequeña coda” (de dos compases) con el mismo trino pero esta vez con cadencia cerrada y auténtica (V – I); finalmente la “reexposición” con la misma variación rítmica de la primera frase de la “repetición”, y con octavas en la melodía en la segunda frase (como en el desarrollo) así, la “reexposición” tiene material (o influencia) de todo lo expuesto anteriormente.

A este Andante le siguen cinco variaciones, las cuales respetan fielmente las relaciones armónicas y las variantes que el tema presenta en el mismo lugar:

La 1ª. variación utiliza arpeggios ascendentes con treintaidosavos para la armonía y algunas variaciones rítmicas tanto en la melodía como en los acordes.

La 2ª. variación de carácter formal pero a la vez humorístico, presenta la melodía en el bajo con un ritmo siempre alternado entre las manos con dieciseisavos con puntillos en la izquierda, y treintaidosavos con silencios de treintaidosavo intercalados para la derecha. Otra característica de esta variación que vale la pena mencionar es que la melodía se presenta en el tiempo débil de cada octavo dando un efecto muy rítmico a esta variación.

La 3ª. variación de carácter triste y dramático es la única que está en La bemol menor; esta variación nos presenta un contrapunto de cuarta especie², pero no siempre va de una disonancia a una consonancia y viceversa. La cadencia final la deja abierta en el sentido que no resuelve ni al modo mayor ni al menor, sólo cuadriplica la nota de La bemol en cuatro registros diferentes.

La 4ª. variación está indicado *sempre stacc.* Para la armonía y el bajo (ambas se manejan en la mano izquierda) excepto donde hay ligadura de fraseo y en la escala descendente que nos conduce a la “reexposición”. La melodía (primero con una nota y

¹ La 1ª. VII la 2ª. VI.

² Dejando una voz en síncope mientras la otra se mueve de una disonancia a una consonancia, y otra vez se mueve por grado conjunto hacia la disonancia, y así sucesivamente.

después con octavas) siempre está en síncope¹ y también siempre con una dinámica decreciente.

La 5ª. y última variación de carácter *dulce*² presenta variaciones rítmicas de tresillo para toda la “exposición” y para lo demás utiliza treintaidosavo, con la melodía en la voz intermedia y acompañamiento de acordes quebrados tanto en la voz aguda como en el bajo.³

Finalmente una Coda de 16 compases en la que se recalca la cadencia auténtica

V – I cuatro veces ya sin ir a ninguna otra región armónica.

El segundo movimiento es un Scherzo⁴ Allegro molto. Comienza del VI al V grado y después del V al I,⁵ en el compás 17 comienza una segunda sección, desarrollando el material de los primeros 8 compases y termina con una cadencia V7 – I. A partir del compás 68 comienza una etapa central con un trío de carácter mucho más tranquilo y lírico. Al final del trío regresa D. C. al Scherzo.

El tercer movimiento es un Adagio titulado: **Marcia funebre** sulla la morte d'un Eroe. Beethoven utiliza una textura coral y hace “una imitación de la orquesta impuesta para el piano como si restallaran los metales y redoblaran los tambores.”⁶ Esta marcha fúnebre no está dedicada (como se cree) a Napoleón, sino a sí mismo, de acuerdo con una carta que le escribió Beethoven a sus hermanos, que se le ha dado el nombre de *Testamento de Heiligestandt* que dice:

“Para mis queridos, Karl y

¡Oh vosotros, que injustos os mostráis al pensar que soy un ser odioso, obstinado y misántropo, y me hacéis pasar por tal! Ignoráis la razón secreta de esta apariencia. Desde la infancia, mi corazón y mi espíritu se inclinaban hacia delicados sentimientos de buena voluntad; estaba siempre dispuesto a realizar grandes acciones, pero no olvidéis que,

¹ Del tercer tiempo resuelve al segundo (del siguiente compás).

² Indicado por Beethoven.

³ Este recurso es usado también en la VI Sinfonía “Pastoral”.

⁴ La palabra Scherzo quiere decir *juego* ó *jugando*.

⁵ Esta forma de atacar ó abordar la tonalidad desde un grado vecino es utilizada posteriormente por los músicos románticos por ejemplo en los Scherzos de Chopin.

⁶ *Ibid* p. 84

desde hace casi seis años, estoy afectado por un mal pernicioso que la incapacidad de los médicos ha venido a agravar, engañado de año en año por la esperanza de que mejore mi estado, forzado finalmente a afrontar la eventualidad de una enfermedad duradera, cuya curación llevará años –suponiendo que pueda curarse– ; a pesar de estar dotado de un temperamento ardiente y activo, inclinado a las distracciones que ofrece la sociedad, me he visto obligado, poco a poco, a apartarme, a pasar la vida lejos del mundo, aislado. Si a veces trataba de olvidar todo eso, la triste experiencia de mi oído perdido venía a recordármelo con dureza; y, sin embargo, no era capaz aún de decidirme a decir a los hombres: “Hablad más alto, gritad, porque soy sordo.” ¡Ah! ¿cómo confesar la debilidad de un sentido que debería estar en mí mucho más desarrollado que en los demás, de un sentido que antes poseía con una perfección tal que pocos músicos han alcanzado jamás? No, no puedo hacerlo. Así, pues perdonadme si, como véis, me retiro hoy del mundo, cuando antes me relacionaba con él de buena gana. Mi infortunio es aún más doloroso porque, probablemente, hace que se me juzgue mal.

Ya no me está permitido buscar alivio en el trato con mis semejantes; se acabó el placer de las conversaciones agradables sobre temas de naturaleza elevada, se acabaron las efusiones. Completamente solo. No me relaciono con la gente más que cuando es absolutamente necesario. Tengo que vivir como un proscrito; si me acerco a alguien. Me siento presa de una terrible angustia, temiendo estar expuesto al peligro de que se descubra mi condición.

Así han transcurrido estos seis meses que he pasado en el campo. Mi médico, al recordarme muy sensatamente que cuidara mi oído todo lo que pudiera, coincidió, por decirlo así, con mi inclinación actual, aunque, llevado de mi espíritu sociable, haya cedido alguna vez buscando compañía. Pero qué humillación cuando alguien, junto a mí, percibía el sonido lejano de una flauta y yo no oía nada, o el canto de un pastor y tampoco lo oía. Incidentes de este tipo me ponían al borde de la desesperación. Poco faltó para que pudiese fin a mis días...

El arte, y sólo el arte, me ha retenido. ¡Ah! Me parecía imposible abandonar este mundo antes de haber dado todo lo que sentía germinar en mí; así, vegetaba, prolongando una existencia miserable –¡qué miserable, ciertamente!– y este cuerpo mío tan sensible, que pasa súbitamente del mejor estado de salud al más lamentable. ¡Paciencia! Al parecer, debo tomarte como guía, está hecho. Espero que mi resolución será duradera, aguantaré hasta que las Parcas inexorables les plazca cortar el hilo de mi vida.

Tal vez mejore, tal vez no; estoy resignado. No es fácil verme convertido en filósofo a los veintiocho años; para un artista es más duro que para cualquier otro hombre. Divinidad, tú ves desde lo alto lo más profundo de mi corazón, tú lo conoces; sabes bien que amo a la humanidad, que tengo deseo de obrar bien. ¡Oh, los que leáis esto algún día, pensad que habéis sido injustos conmigo! Y que los desgraciados se consuelen con otro desgraciado como yo, que, a pesar de todos los obstáculos de la naturaleza, me he esforzado siempre en ser admitido entre los artistas y los hombres de élite.

Vosotros, mis hermanos, Karl y _____, cuando yo desaparezca, si el doctor Schmidt vive todavía, rogadle en mi nombre que describa mi enfermedad y vosotros añadid estas

páginas a su informe. Para que, tras mi muerte, los hombres me otorguen al menos su perdón. Y yo os reconozco a los dos como herederos de mi pequeña fortuna (si es que se le puede dar ese nombre). Repartidla honestamente, poneos de acuerdo y ayúdaos mutuamente, hace mucho tiempo que os he perdonado vuestras ofensas, bien lo sabéis. A ti, Kart, te doy las gracias especialmente por lo mucho que te has sacrificado por mí en estos últimos tiempos. Mi deseo es que vuestra vida sea más fácil, más exenta de preocupaciones que la mía. Recomendad a vuestros hijos la práctica de la virtud; ella, y no el dinero, los hará felices; hablo por experiencia. Es la virtud lo que me ha sostenido hasta en la aflicción; a ella y a mi arte debo el no haber puesto fin a mis días mediante el suicidio, ¡Adiós y queereos! Doy las gracias a todos mis amigos, en especial al príncipe Lichnowsky y al profesor Schmid. Deseo que uno de vosotros conserve los instrumentos del príncipe Lichnowsky, pero que este deseo no sea causa de disputas; si pueden seros útiles para algo, vendedlos. ¡Cómo me alegra pensar que hasta en la tumba puedo prestaros algún servicio!

Así se hará, pues, con alegría iré al encuentro de la muerte si viene antes de que haya tenido ocasión de desplegar todas mis cualidades artísticas; a pesar de la crueldad de mi destino, viene todavía demasiado pronto para mí y sin duda desearía que tardase. Pero, en cualquier caso, me resigno. ¿Acaso no me libraría de un estado de sufrimientos interminables? Ven cuando quieras; voy valientemente a tu encuentro. Adiós y no me olvidéis del todo cuando haya muerto. Me lo debéis porque, en vida, he pensado a menudo en vosotros, en haceros felices. ¡Sedlo!

Heiligestadt, 6 de octubre de 1802

LUDWIG VAN BEETHOVEN¹

Así pues, resulta más creíble pensar que por una obsesión de su propia muerte que se dedicara a sí mismo esta marcha, pero dejando la dedicatoria sombría y extraña, tal y como era la personalidad de Beethoven².

En la tonalidad de La bemol menor resulta ser de gran dramatismo y profunda emotividad. Este movimiento termina con la tercera de picardía, cambiando hasta el final el carácter; tal vez por la misma razón de que su vida no había terminado y pues “la esperanza muere al último” tal vez sea este el rayo de esperanza al que se aferraba.

¹ Buchet, Edmond. *Beethoven leyenda y verdad*, p. 88 a 90.

² Según la descripción de Haydn.

El cuarto movimiento tiene una forma de “casi” rondó:

A – B – A – C – A – B var – Coda. El recurso utilizado en este movimiento es el movimiento contrario de las voces y una armonía siempre dibujada.

Partiendo de un acorde quebrado con fundamental en Eb que hace una progresión por segundas descendentes con séptima, desde F7 a Eb7 luego a Db7 luego a C7 luego a Bb7 y finalmente a Eb, tenemos en sólo dos compases y medio seis acordes diferentes encadenados (dando mucha densidad armónica) sin tocar siquiera la tónica, y los siguientes 4 compases se quedan en la región de la dominante (E bemol), posteriormente repite todo lo anterior con una variación de movimientos contrarios entre las dos manos y después de 6 compases más por fin llega a la tónica, pero para continuar inmediatamente con un desarrollo del mismo tipo (movimiento contrario) y llegar a una cadencia a la tónica hasta el compás 27 al 28¹, todo esto es la sección A del rondó, pero ni estableció la tónica con suficiente peso ni dejó un momento de reposo para ubicarla como tal, inmediatamente después (sin reposo) comienza la sección B del rondó con el mismo tratamiento rítmico, armónico, y melódico que el anterior y termina con escalas descendentes, primero *sf* y luego *ff* en la cadencia V/V – V para comenzar nuevamente con las progresiones descendentes para llegar a E bemol y regresar a la sección A del rondó.

La sección C del rondó no usa movimiento contrario², ahora partimos del III grado siempre de *p* a *f* (típico de Beethoven) con un pedal en el bajo; termina la sección C del rondó con una cadencia al E bemol para regresar a la sección A desde donde suele empezar; la sección B var tiene la primera parte repetida tres veces y nuevamente las escalas descendentes primero *sf* y luego *ff* pero esta vez por fin llegan a la tónica; la Coda del rondó es el mismo material del inicio del movimiento, pero desde la tónica, y llega nuevamente a la tónica, repitiéndolo dos veces en registros diferentes y después decrece en la tónica de *p* a *pp*; pero nunca deja el mismo ritmo de dieciseisavos continuos.

El tratamiento tan alejado de la tónica, sin establecerla concretamente, sumado al movimiento rápido y continuo de los dieciseisavos le da un carácter demasiado ligero, vivo

¹ Ver p. 31 de Anexos.

² Ver p. 33 compás 81 de Anexos.

y alegre, este final es un tanto inusual en Beethoven que “sin pisar tierra” en la tonalidad muestra a la música fluyendo como si se escapara de entre las manos irremediablemente y sin tener control pleno de ella; tal vez así se sentía Beethoven ante un futuro incierto.

3. SCHERZO No. 2 Op. 31

3.1 PERÍODO ROMÁNTICO

“La posición social del músico y la función misma de la música fueron los síntomas que originaron una crisis en la concepción iluminista de la música, en la que la función que ejercía la música era sobre todo recreativa y utilitaria: debía predisponer al creyente a la oración o contribuir a crear un ambiente de fiesta o de agradable indolencia en banquetes, bodas, etc; mientras que el músico era un simple asalariado al servicio de la Iglesia o de las familias nobles. Se puede entonces comprender por qué los filósofos no le concedieron importancia a la música.”¹

“El Romanticismo no rechaza esto, pero lo ve con un punto de vista diferente. La música no puede decirnos nada de cuanto puede comunicarse mediante un lenguaje común; es precisamente este rasgo el que sitúa a la música por encima de cualquier otro medio de comunicación. La música va mucho más lejos: capta la *realidad* a un nivel más profundo, la esencia misma del mundo, la idea, el espíritu, la infinitud. La música instrumental pura es la que más se aproxima a este ideal”.²

“la falta de determinación que siempre se le había reprochado a la música instrumental había existido desde el punto de vista del lenguaje de las palabras; pero sucede que el lenguaje de la música –en esto consiste el gran descubrimiento de los románticos – pertenece a otro contexto y debe juzgarse a tenor de otras normas; tras dicho lenguaje se oculta la expresión más auténtica del hombre.”³ *es el sentimiento.*

Muchos filósofos, escritores y músicos elevan a la música a un papel privilegiado y fundamental en el arte, como **Wackenroder** quien considera que el contacto más directo del hombre con la divinidad es precisamente la música, que tiene un carácter sagrado y divino, que describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana.

¹ Fubini E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*, p. 253 y 254.

² *Ibid* p. 255.

³ *Ibid* p. 257.

Por su parte **Hegel** considera a la música como la forma más privilegiada de la expresión humana, ya que “el verdadero arte del espíritu es aquel que hace manifestación del espíritu en tanto espíritu. La poesía gana desde el punto de vista de las ideas pero pierde en lo sensible”¹ por lo tanto la música es la revelación del absoluto bajo la forma del sentimiento.

Para **Schopenhauer** la misión del arte es la de dar a conocer la idea, que es la objetivación más directa de la voluntad.² La música a diferencia de las demás artes aparece como la más pura, ya que no tiene masa (materia pesada) y expresa un lenguaje puro, absoluto sin idea definida, tiene un elemento propio y se desarrolla en el tiempo y llega la idea al alma despertando sólo sentimientos; por lo tanto es el lenguaje que expresa la voluntad pura (no solamente objetiviza la idea).

“Para **Hoffmann** el romanticismo es la categoría universal del arte, es la naturaleza que llega al reino de lo infinito. La música es la más romántica de todas las artes, incluso la única verdaderamente romántica, puesto que sólo lo infinito es su objeto.”³

Por su parte **Manzini** afirma que “la música no consiste en proporcionar entretenimiento a un pequeño número de holgazanes durante sus horas de ocio, sino que es el único idioma que transmite explícitamente los sentimientos de la humanidad, ya que es una armonía divina, creada para dar la expresión humana del universo entero, del mundo invisible.”⁴

La estética más clara es la de **Schumann**, la cual “siempre busca la *coherencia espiritual*, el principio de inseparabilidad del arte y de la vida: el arte es expresión, un compromiso total en relación con la propia vida del artista.”⁵

Todas estas estéticas encontraron una resistencia conformada por la masa burguesa, que prefería lo tradicional y se oponía a lo novedoso. Por esto se creó una sociedad de artistas que estaban en defensa del nuevo tipo de arte romántico y de la libertad de creación para los artistas llamada “La hermandad de David” (fundada por Schumann), que luchaba

¹ Ibid p. 267.

² La *voluntad* debe entenderse como aquello que no tiene fin y que existe pero no se manifiesta, sino sólo como una esencia pura, despegada de apariencias, la voluntad se manifiesta únicamente a través de las ideas que se objetivan en las artes y es por lo tanto solamente perceptible por los sentidos.

³ Ibid p. 280.

⁴ Ibid p. 302.

⁵ Ibid p. 292.

contra el deseo de la sociedad de limitar a los artistas; Schumann, Chopin, Liszt, y Berlioz son los músicos más destacados miembros de esta hermandad.

El pensamiento romántico tardío retoma el discurso de que la música instrumental tiene límites por carecer de comunicabilidad, y, por ello se vale de la utilización de “programas” en la música instrumental, la *música programática* es el inicio, que llega hasta el punto mismo de intentar reunir todas las artes para lograr una síntesis que favorezca la creación de cosas más grandiosas, complejas y grandilocuentes, para Wagner y Weber “el concepto del arte como expresión aspira a la convergencia de todas las artes que deben colaborar y fundirse para conseguir una expresividad más compleja y rica.”¹

Con esto concluyo que la estética romántica gira en torno a la idea de dar la máxima importancia a los conceptos “puros”, como los son: la patria, el amor, la vida, la muerte, lo divino, lo bello, los sentimientos, el alma, el espíritu, etc. es decir conceptos de eternidad (o de lo eterno); los artistas crearon obras resaltando estos conceptos, en esta estética el arte predilecto fue precisamente la música, que, por su “falta de determinación”² oculta la expresión más auténtica del hombre:”³ *el sentimiento puro*.

¹ Ibid p. 307

² desde el punto de vista del lenguaje de las palabras; pero sucede que el lenguaje de la música –en esto consiste el gran descubrimiento de los románticos – pertenece a otro contexto y debe juzgarse a tenor de otras normas.

³ Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX, p. 257.

3.2 BIOGRAFÍA DE FREDERICK CHOPIN

El 2 de junio de 1806, Justina Krzyżanowska y Nicolás Chopin se casaron y se establecieron en Varsovia, Polonia; tuvieron cuatro hijos, el segundo de ellos lo llamaron Federico Chopin, que nació en Zelazowa Wola, el 22 de febrero de 1810.

“A los cinco años su madre y su hermana Luisa le dan las primeras lecciones de piano. Y a los ocho años se presenta en un concierto de beneficencia. A los trece años toma clases con Elsner, director del conservatorio de Varsovia.”¹ En 1829 viajó a Viena (la ciudad elegida por Beethoven) ciudad que era el trampolín de los artistas y de los críticos que querían darse a conocer. El 11 de agosto obtuvo un éxito clamoroso en el teatro Kaerntnerthor, y en un segundo concierto tocó las variaciones op. 11, el concierto en Fa menor “El concierto de Constancia”.² y el Rondó Cracovia op. 14; (Lichnowsky, el gran amigo de Beethoven inició los aplausos), estos conciertos lo confirmaron como el músico representativo de Polonia; sintió una amorosa pasión por la cantante Constancia Gladkowska, quien había sido su compañera en el conservatorio.

En mayo de 1829 el Zar Nicolás I de Rusia se coronó rey de Polonia, para ello se hicieron grandes festejos: Paganini dio diez conciertos y Chopin quedó maravillado ante su imponente ejecución: le pagó su tributo con el “Souvenir de Paganini” y el estudio No. 1 para piano op. 10. En 1830 estalló en Varsovia una rebelión contra la autocracia del Zar de Rusia; Chopin no quería dejar su patria, tanto por el afecto que le tenía a su mundo, como por su amor a Constancia, forzado por los sucesos políticos³ deja Polonia el 2 de noviembre del mismo año para no volver nunca más.

“En Viena Chopin recibe la noticia de la caída de Varsovia en manos de los rusos, el 8 de septiembre de 1831, así se le presentó la ocasión de dar sentido a sus estudios para piano op. 10, el último de ellos No. 12 “La Revolución” fue una obra maestra. Con razón

¹ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 108

² Constancia Gladkowska era cantante de ópera y es el primer amor del joven músico. En 1831, Chopin partió al extranjero, y Constancia se casó inmediatamente con el rico José Grabowski. Quedó ciega y terminó sus días en amargura, cuando ella murió, hacía 40 años que Chopin había muerto.

³ La población de Varsovia se había sublevado, y en Gran Duque Constantino había abandonado la ciudad con sus cosacos, toda Polonia estaba en armas.

dijo Schumann: “Son cañones ocultos bajo las flores.” Chopin no había tomado el fusil en las barricadas, pero cantaba con la voz de una patria que nunca fue suya.”¹

“París era el “club de los refugiados políticos de media Europa”, Chopin llega a París en 1831, allí el príncipe Radzwill lo toma bajo su protección, y lo presenta en los salones aristocráticos, de esta forma Chopin cultiva amistad con músicos famosos: Liszt, Rossini, Páer, Cherubini, Beriloz, Bellini, etc.”² Chopin decía “es una ciudad donde puedes reír, llorar, divertirte, aburrirte, hacer lo que quieras y ninguno te mira (...) una ciudad donde la ópera y los músicos son los primeros del mundo”³

En 1835 volvió a ver a sus padres, lo que le produjo una gran alegría. En una carta dice: “nuestra alegría es indescriptible, nos abrazamos y nos volvimos a abrazar: ¡que bueno es Dios con nosotros! (...) nos paseábamos, y yo, del brazo de mi amada madrecita, bebemos, comemos juntos, nos mimamos, nos regañamos. Estoy en el colmo de la felicidad”⁴

En ese mismo año viajó a Dresde, donde se enamoró de María Wodzinska⁵, y al año siguiente formalizan su relación y pide su mano, pero el padre de María se la negó argumentando la sincera preocupación que tenía por la precaria salud del músico, enfermo del pecho.

La noticia del casamiento de Constanca no lo perturbó “eso no daña los afectos platónicos” (escribió) y en 1836 publicó el Concierto en Fa que había escrito para Constanca dedicado a Delfina Potocka.⁶ “Fue en esa época que Liszt presentó a Chopin con la escritora Lucila Aurora Dupin (conocida bajo el pseudónimo de George Sand), la impresión que ésta le produjo es descrita así por Chopin: “He conocido a una gran celebridad, pero su cara no me es simpática, no me ha gustado nada. Incluso hay en ella

¹ Autores varios. Grandes compositores de todos los tiempos, p. 19.

² Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 111

³ Ibid p. 22

⁴ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 112

⁵ La primera alumna de piano que tuvo en Varsovia.

⁶ Delfina Potocka era una hermosa condesa y alumna de Chopin, con quien llevó una amistad estrecha.

algo que me repele”. Cuando la ruptura con María Wodzinska era evidente, Chopin decidió irse a Londres: allí llevó una vida de aislamiento.”¹

En 1837 rehusó la propuesta rusa de convertirse en el pianista de la corte del Zar Nicolás I, con todas sus ventajas, pensiones y honores correspondientes, respondió: “Si bien no tomé parte en la revolución polaca de 1831, estuve con ellos de corazón y no puedo aspirar a otro título que al de refugiado.” En ese mismo año escribió los Estudios para piano op. 25 ², el Impromptu op. 29, La mazurca op. 30, el Scherzo op. 31 en Si bemol menor³, la marcha fúnebre⁴, y los Nocturnos op. 32.

En 1838 Chopin escribió los 24 Preludios, las polonesas op. 40, y las mazurcas op. 41. Cuando Chopin regresa a París se enamora de George Sand. “El 15 de noviembre de 1838 ella decidió que el aniversario de su primer encuentro merecía festejarse en un ambiente de romanticismo, inédito y exótico, y se fueron con gran alegría juntos a la isla de Mallorca, sin imaginar que, tan pronto como se instalaran, tendrían que refugiarse detrás de los muebles, dormir con los zapatos puestos, y secar las paredes con toallas (a causa del clima muy lluvioso de la isla). George Sand y sus hijos (que ella se había empeñado en llevar), no lo resintieron mayormente, pero Chopin comenzó a toser y a escupir sangre; cuenta Chopin en una carta: “se reunieron tres médicos para examinarme; para los dos primeros moriré pronto; para el tercero, ya estoy muerto.” Aquella luna de miel tediosa y empapada terminó de regreso en un barco destartalado llamado *El Mallorquín*; llegando a Barcelona, George Sand hizo transbordar a Chopin a un barco francés, y el médico de a bordo diagnosticó una hemoptisis.”⁵

“no está tísico; tan sólo sufre una inflamación crónica de la laringe...” Chopin no pedía nada mejor para creer en el diagnóstico del Dr. Papel. “Después de Mallorca el castillo de Berry significó la recuperación para Chopin. Corría el año de 1839 en el que

¹ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 113.

² Dedicados a la condesa d'Agoult, la tempestuosa musa de Liszt.

³ Mal conocido en esa tonalidad, ya que la tonalidad central (y verdadera) es Re bemol mayor.

⁴ En 1839 Chopin la insertó en la Sonata op. 35.

⁵ Autores varios, Grandes compositores de todos los tiempos, p. 38 y 39.

Chopin terminó su Sonata op. 35 en Si bemol menor¹, el tercer Scherzo op. 39, El Impromptu en Fa sostenido mayor, un Nocturno y cuatro Mazurcas.

“Chopin dejó de representar la gran pasión para George Sand y fue como un tercer hijo al que había que proteger y cuidar, a su vez, Chopin se dejaba mimar como un hijo que agradece las delicadezas de su amada. Chopin ansioso de recuperarse hizo el intento de correr un aventurilla con una hermosa campesina. De nada sirvió. Como refiere George Sand en la *Histoire de ma Vie*, después discutieron el porvenir y decidieron vivir en París en apartamentos separados.”²

George Sand se preguntaba si Chopin la había amado realmente alguna vez, puesto que nunca se había preocupado de demostrárselo.³

El año de 1844 fue de grandes tristezas para Chopin: además de las desavenencias con George Sand y los empeoramientos de sus males físicos, recibe la noticia de la muerte de su padre. En 1847 Chopin busca restablecer el ritmo de su vida: entregó al editor Breitkopf: tres Valses op. 64, tres Mazurcas op. 63, y la sonata para violonchelo; las últimas composiciones que se publicaron durante su vida.

“En el salón de la señora Marliani, Chopin y Geoge Sand volvieron a encontrarse por casualidad en marzo de 1948: ¿Cómo estás?” le preguntó, “Bien”, respondió, y eso fue todo. Ya nunca más volverían a verse.”⁴

En enero de 1849 regresó a París y, sintiéndose gravemente enfermo avisa a su hermana Luisa, ésta viene desde Polonia, para atenderlo en la tremenda tuberculosis que lo llevó a su muerte, así murió el 17 de octubre de 1849.

Sus funerales se efectuaron el 30 de ese mismo mes en la iglesia de la Magdalena, ejecutándose, según su deseo, el “Réquiem” de Mozart.

¹ En la que insertó la célebre marcha fúnebre.

² Autores varios, *Grandes compositores de todos los tiempos*, p. 44

³ George Sand decía que Chopin la había empujado a una existencia cotidiana de la cocina y de las medicinas pero negándole todo acceso a su vida interior, reservando para sí una idea particular acerca de la vida y, lo que era peor, del arte.

⁴ Ibid p. 60.

3.3 ANÁLISIS DEL SCHERZO No. 2 Op. 31

La forma del Scherzo Beethoveniano es: Intr. – A – B I Trío I Intr. – II: A – B :II

En el Scherzo Op. 31 No. 2 de Chopin la forma es mucho más trabada y desarrollada: II: Intr. – A :II: B – C :II C “desarrollado” II Intr. – A var. – Coda II

Como si fuera un “*allegro de sonata*” chopiniescamente entendido, obviamente. En donde el desarrollo del material temático sirve para algo más que una simple improvisación y la escritura pianística pone a contribución todos los recursos del instrumento, magistralmente tratados.

En este Scherzo la tonalidad, la forma, e incluso el compás y el pulso son conceptos que son (ó pueden ser) confundidos. Desde los Scherzos de Beethoven, la tonalidad es atacada desde un tono vecino¹, y no hay duda de que Chopin los tuviera presentes al componer los suyos; este Scherzo Op. 31 No. 2 es mal conocido como el Scherzo en Si bemol menor por que comienza en ese acorde, pero la realidad es que toda la sección del inicio (los primeros 64 compases) funciona como introducción, y ésta, no inicia en la tónica, sino del relativo menor, es decir, de Si bemol menor, y es a partir del compás 65 (donde termina la introducción y empieza el Tema “A”) que se establece el centro tonal en Re bemol Mayor. Los primeros 48 compases² contienen algún La natural, que parece indicar la tonalidad de Si bemol menor; pero las cadencias más enérgicas y mejor definidas, pertenecen a las tonalidades de Re bemol Mayor y Fa menor, en cambio las cadencias hechas sobre la presunta tónica de Si bemol menor, encierran una cierta ambigüedad por que se emplea el acorde de 7^a. del segundo grado con lo cual puede pertenecer a una o la otra tonalidad. Sigue a esta introducción una frase de arpegios descendentes en Re bemol Mayor que modulan a Sol bemol Mayor, para terminar con toda firmeza en Re bemol Mayor³; con esto queda asentada la tonalidad de Re bemol Mayor. el tema “A” comienza desde el compás 65 con una melodía acompañada de un vaivén en arpegios para la mano izquierda (típico del acompañamiento romántico) y concluye con una cadencia a la tónica (Re bemol Mayor), en el compás 129. Después repite todo con una pequeñísima variación

¹ Por ejemplo el Scherzo de la Sonata Op. 26 No. 12 en La bemol Mayor.

² Ver p. 37 de Anexos.

³ Ver p. 37 compás 48 al 65 de Anexos.

rítmica en la introducción, (pero no en el plano armónico). Desde el compás 265 inicia la sección central¹ (el desarrollo, si se quiere ver como forma de *allegro de sonata*) partiendo ahora súbitamente en una tonalidad muy lejana: la tonalidad de La Mayor, sin hacer modulación alguna, dando un efecto de mucha tranquilidad, la cual ha de conducirnos a Do sostenido Mayor, y finalmente a Mi Mayor². Esta sección de desarrollo termina enlazada con la reprise de la introducción y el Tema “A” en sus tonalidades respectivas, para concluir con una coda que contiene elementos de la introducción –ahora en Re bemol– y de el Tema “A”, y todo se cierra con una cadencia auténtica en la tonalidad de Re bemol Mayor.

“El centro tonal de toda la obra gira en torno a Re bemol, y no se asienta para nada, ni en si bemol, ni en su dominante. Así pues, decir, por las dos primeras frases (en que se hace arpeggio de Si bemol menor) que la obra está en Si bemol menor es absurdo. Este atacar la tonalidad por su retaguardia es un rasgo muy característico de Chopin, en cuyo arte el elemento sorpresa juega un papel sumamente importante.”³

El compás siempre es ternario (3/4) pero marcado “a uno” de esta manera la pulsación terciaria se convierte en unidad, y la organización de las frases con cuatro compases combinado con el tempo Presto, dan el efecto ó la sensación de que es un compás binario a cuatro, y más con los saltos colosales del extremo grave al agudo, y del *pp* al *ff*.

El Scherzo No. 2 Op. 31 es la expresión de la auténtica personalidad de Chopin, de una “sensibilidad delicada, refinada, suave, que se explaya en ocasiones en arrebatos, arranques de exaltación que impresionan, con su patetismo conmovedor que quiere llegar al alma como un grito angustioso, se desliza una melancolía inocultable.”⁴

¹ Ver p. 43 de Anexos.

² Ver p. 48 a 49, compases del 436 al 466 de Anexos.

³ Bal y Gay, Jesús Chopin, p. 234.

⁴ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 107.

4. PAVANA POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

4.1 PERÍODO IMPRESIONISTA

La estética romántica gira en torno a la idea de dar la máxima importancia a los conceptos “puros”, como los son: la patria, el amor, la vida, la muerte, lo divino, lo bello, los sentimientos, el alma, el espíritu, etc. es decir conceptos de eternidad (o de lo eterno); los artistas crearon obras resaltando estos conceptos, en esta estética el arte predilecto fue precisamente la música, que, por su “falta de determinación”¹ oculta la expresión más auténtica del hombre.”² *el sentimiento puro.*

“A mediados del S. XIX los pintores jóvenes más importantes rechazaron los vuelos románticos y las glorificaciones del pasado heroico. Gustavo Coubert concientemente decidió hacer arte del lugar común; su pintura se preocupó por el presente y no por el pasado, por lo momentáneo y no lo permanente, por los cuerpos y no por las almas, por la materialidad y no la espiritualidad. Sus desnudos no eran ninfas ni diosas, sino simplemente modelos que posaban para él en su estudio. Los artistas que siguieron la lección de Coubert intentaron incluso acercarse más a la naturaleza para crear un arte basado en la inmediatez de expresión. El realismo óptico llegó al punto de separar la experiencia visual de la memoria y evitar toda asociación que la mente normalmente pusiese en juego. En 1874 Claudio Monet exhibió un cuadro llamado “*Impresión salida del sol*”, que dio al nuevo movimiento su nombre. En el comienzo *impresionismo* fue usado como término de mofa por la crítica. El vocablo ha perdurado porque conlleva cierta adecuación con ese estilo, y entraña lo sugerido, algo del movimiento, un acto de visión instantánea, una sensación y no una percepción conciente. Entre los pintores más destacados del período impresionista están: Gustavo Coubert, Eduardo Manet, Vicente Van Gogh, Claudio Monet, etc.”³

¹ desde el punto de vista del lenguaje de las palabras: pero sucede que el lenguaje de la música –en esto consiste el gran descubrimiento de los románticos – pertenece a otro contexto y debe juzgarse a tenor de otras normas.

² Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX, p. 257.

³ Machuca Barbosa, Jesús Notas al programa para obtener el título de técnico profesional en piano, p. 11.

Por lo que respecta a la música el compositor Claudio Aquiles Debussy fue el primero que comulgó con el pensamiento impresionista, él supo transmitir impresiones que nadie logró traducir al idioma musical anteriormente.

“Debussy busca sonoridades delicadas y nuevas dentro de la más depurada estética, sin consideración alguna para las reglas establecidas y los convencionalismos tradicionales. La atmósfera que crea es de un vaporoso encanto, de una sutilidad refinada, es el pintor de lo misterioso, de lo inconmensurable, de la música.”¹

“A Maurice Ravel se le juzgó como un imitador de Debussy: “igual empleo de acordes de séptima, novena, oncena, libremente encadenados; igual búsqueda de sonoridades finas. Pero pronto se hicieron patentes diferencias profundas a pesar de analogías netamente superficiales: la fuerza de su expresión lo señala como una personalidad singular, como un gran orquestador, no sólo de sus propias obras sino aún de aquellas que, como “Los cuadros de una exposición” de Moussorgsky, le fueron encomendadas.”²

En las épocas anteriores al impresionismo existían estéticas únicas y obligadas: el barroco, el clasicismo, el romanticismo; los compositores se ceñían mas o menos a ellas. El músico argentino Diego Fisherman dice que “mal puede hablarse de una escuela impresionista cuando ésta alcanza a un solo compositor: Debussy. Ravel, por lo menos en sus comienzos, puede asimilarse al estilo de Debussy, pero su particular uso de recursos musicales lo colocan en un casillero aparte.”³ Esto es debatible por que realmente todos los compositores actúan en su obra de manera individual, plasmando su personalidad única; algunos señalan rumbos que causan una profunda influencia en otros compositores a tal grado que crean “escuelas”. El compositor más representativo del impresionismo y el primero que comulgó con el pensamiento de los pintores impresionistas es Claudio Aquiles Debussy, (al grado de crear escuela), pero no es el único, Gabriel Fauré y Mauricio Ravel son también íconos importantísimos del impresionismo.

¹ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 221.

² *Ibid* p. 233.

³ Fisherman, Diego La música del siglo XX, p. 107.

El impresionismo nació en la pintura, pero tuvo presencia también en la música siendo una estética más general, la cual se preocupó por plasmar en el arte el presente y no el pasado, lo momentáneo y no lo permanente, los cuerpos y no las almas, la materialidad y no la espiritualidad, por plasmar imágenes llenas de color y de sentimientos más cotidianos, más sencillos. Es una genuina estética musical.

4.2 BIOGRAFÍA DE MAURICE RAVEL

Maurice Ravel nació en Ciboure, Francia (Bajos Pirineos), el 7 de marzo de 1875. A los tres meses la familia se trasladó a París, donde fijaron su residencia. Impulsado por su padre (Joseph Ravel), Maurice se dedicó al estudio de la música desde los seis años. A los doce años compuso sus primeras obras: un *Tiempo de Sonata* y unas *Variaciones sobre un coral de Schumann*. “Mis primeras composiciones, dice Ravel, han quedado inéditas, y datan de 1893; en 1895 escribí mis primeras obras que se han publicado: el *Minueto antiguo*, y la *Habanera para piano*.”

“Su primer contacto con el público lo tuvo al presentar en un concierto de la Sociedad Nacional de Música sus “*Sites Auriculaires*” para dos pianos; la crítica recibió las obras con muestras de furiosa indignación e irónicos comentarios. Pero entre los asistentes hubo uno, Debussy, que se sintió vivamente impresionado por esta música. Ravel vio con indiferencia la crítica: “siempre permanecería ajeno a las críticas y a las alabanzas; consideraba que su deber era producir, y que lo demás no le incumbía.”¹

“A esta obra siguieron: *Sainte*, *Dos epigramas*, y la obertura *Scherzada* (1898); *Simorne*, con texto de *Berrearen*, y la *Pavane pour une infante defunte* (1899).

En 1899 ingresó al Conservatorio, cursó armonía con Pessard, contrapunto y fuga con Gédale y composición con Gabriel Fauré. En 1891 obtuvo el “Segundo premio de Roma” con su cantata “*Myrrha*”; concurrió a las justas de 1902 y 1903, pero no le fue otorgada ninguna recompensa; en 1905 le fue negada la opción al concurso, tal cosa desencadenó la crítica periodística, caldeó el ambiente y produjo el “primer escándalo Ravel”.²

En 1910 fundó, junto con otros músicos, la Sociedad de Música Independiente. Escribió los *Valses nobles y sentimentales*, que fueron ejecutados por primera vez en medio de protestas y rechiflas, en el concierto sin nombres de la Sociedad de Música Independiente.

¹ Orta Velásquez, Guillermo 100 biografías en la historia de la música, p. 234.

² *Ibid.*

En 1913 pasó unos días en Clarens, Suiza en estrecho contacto con Igor Strawinsky. Diaghilew había tenido la idea de presentar la *Khovantchina* de Moussorgsky; y para re-orquestrar algunos pasajes encomendó la tarea a ambos compositores; este trabajo los une, los hace compartir y cambiar ideas: fue así como pudo conocer anticipadamente la *Consagración de la Primavera*. En ese mismo año Ravel compuso los *Tres poemas de Stephane Mallarmé* para canto y pequeño conjunto instrumental.

“En 1914 ¹ su débil complexión física le impidió entrar al ejército, fue declarado “no apto para el servicio militar”; sin embargo, colaboró en la primera guerra mundial como enfermero y consiguió ser alistado como conductor de servicio de convoyes de automóviles, partiendo para el frente el 14 de marzo de 1916. Durante la guerra sólo compuso: *La tumba de Couperin* y las “Tres canciones” para coro: *Nicolette*, *Los tres pájaros*, y *Ronda*. ”²

En 1919 inicia un nuevo estilo: *El niño y los sortilegios*, inspirada en los cuentos de Andersen, le brindó la oportunidad de volver al mundo de la fantasía, que tan grato le era. Por encargo de Ida Rubinstein compuso en 1928 su famoso *Bolero*. “El *Bolero* de Ravel es una obra auto referente en extremo, en el que la orquesta no hace otra cosa que hablar sobre sí misma y, casi como un chiste, la única novedad que no pertenece al ámbito de la orquestación —una modulación a otro centro tonal, uno de los recursos básicos de desarrollo durante el siglo XIX, a la manera de Stravinsky— que tomó entre otras cosas, alguno de los gestos melódicos de Debussy. Es de lo más original y perfecto escrito en el siglo, aunque no hayan generado escuela alguna.”³

En 1930 inició la composición de sus dos conciertos para piano: el de Re menor para la mano izquierda sola, y el de Sol Mayor. Su última composición fue hecha para una proyectada película de “D Quijote”. Después de ello dejó de componer para siempre.

En 1933 se le manifestó una enfermedad cerebral que fue avanzando progresivamente, grandes lagunas se le presentan en su memoria; incapacidad para

¹ Año de la primera guerra mundial.

² Ibid.

³ Fisherman, Diego *La música del siglo XX*, p. 107.

coordinar sus ideas, para realizar sus movimientos. Es atendido con una solicitud extrema, pero el mal no cede. El 18 de diciembre de 1937 fue sometido a una operación quirúrgica, pero fue inútil. Su muerte ocurrió el martes 28 de diciembre de 1937.

4.3 ANÁLISIS DE LA PAVANA POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

Con una sonoridad dulce y larga, la Pavana pour une infante défunte tiene una textura de melodía acompañada, con tres capas (o voces): la voz soprano es la de la melodía cantabile, y está acompañada por una voz intermedia que presenta los acordes con notas en staccato los cuales propician una atmósfera suave y envolvente; y una voz más grave (el bajo), que nos da el soporte armónico con una gran cantidad de colores para la armonía, en ocasiones en la fundamental, otras con inversión del acorde, en algunos casos como nota pedal, incluso a veces duplicando la melodía.

Desde sus primeras obras que publicó (en 1895 el *Mimeto antiguo*, y la *Habanera para piano*, y después en 1899 la *Pavane pour une infante defunte*, “Ravel sentía la necesidad instintiva de lucidez y claridad por que temía que el impresionismo, con su insistencia acerca de la fantasía de los sentidos pudiese degenerar en la ausencia de la forma. Esto lo impulsó a volver a la concepción clásica de la forma.”¹ En la Pavana pour une infante défunte Ravel maneja a la perfección la forma Rondó: A – B – A – C – A , donde cada tema tiene una pequeña subdivisión:

- el tema A tiene una subdivisión a – b
- el tema B tiene una subdivisión d – d
- el tema C tiene una subdivisión e – e

Quedando entonces de la siguiente forma: A – B – A – C – A

a-b d-d a-b e-e a-b

Desde su perspectiva, Ravel adoptó una concepción armónica tonal de la música, ya que, aunque libremente encadenados y buscando sonoridades finas (a la manera de Debussy), los enlaces armónicos son funcionales. El tema A inicia con el “subtema a” en una frase de dos compases que va de la tónica (I) al sexto grado, después continúa de la subdominante (IV) a una tónica débil (III), repitiéndolo con un matiz de *mf* y

¹ Fernández Auza, Alejandro. Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época. p. 5.

cediendo un poco en el tempo; a partir del compás 8 se inicia el “sub-tema b”¹ que nos conduce del VI al III grado. El tema B, *pp* y más lento², comienza con el “sub-tema d” con siete compases que se dirigen del III grado a la dominante (V) encadenándolos de la siguiente manera: III – VI₇ – I₇ – IV₇ – V₇ – II – V ; el sub-tema d” se repite, pero con una variación de que el último acorde es de séptima de dominante (V₇). En seguida vuelve el tema A³ utilizando la misma armonía y melodía, pero con una variación en cada una de las voces: la melodía en la voz soprano aparece una octava mas alta, en la voz intermedia se duplica una nota en el acorde, y la voz del bajo hace arpeggio en un tiempo y al siguiente tiempo llena de más sonidos al acorde con dos notas simultáneas propias del acorde.

El tema C⁴ está en el homónimo menor es decir en sol menor,⁵ inicia con el “sub-tema e” (ya en la tonalidad menor) del I₇ al VII (en éste acorde de Fa mayor el Fa es becuadro), en seguida aparece el acorde de subdominante (IV) (Do menor, obviamente con el Mi bemol) enlazado al III grado (Si bemol mayor, con Si bemol y Fa becuadro), repite el “sub-tema e” con el mismo uso de la armonía pero con una variación en los compases 50, 51, 54 y 55 en los que hace uso de unos arpeggios dándole a la obra gran expresividad emotiva, para concluir con una cadencia muy grave de la séptimas de dominante a la tónica (V₇ – I).

Para cerrar vuelve al tema A utilizando nuevamente la misma armonía y melodía, y respetando las variaciones del tema A central pero esta vez los acordes de la voz intermedia están quebrados, siendo ésta la única variación. La obra termina con una cadencia cerrada:

I – V₉ – I con arpeggios.

Desde el punto de vista de cómo se plasma una impresión de algunas imágenes en la imaginación del auditor, esta obra es en verdad grandiosa y grandilocuente, ya que posee un sentimiento muy grande y terrible:

Cerrados los ojos, imaginemos que estamos en un cuarto oscuro, donde no podemos ver nada, de pronto, a lo lejos aparecen gradualmente cuatro luces muy pequeñas y tenues, así es, son cuatro veladoras flanqueando a un

¹ Ver p. 59 de Anexos.

² Ver p. 59, compás 13 de Anexos.

³ Ver p. 60, compás 28 de Anexos.

⁴ Ver p. 61 de Anexos.

⁵ Ya que hace uso de Fa becuadro y de Mi y Si bemoles.

pequeño ataúd blanco; al acercarse lentamente descubrimos dentro del ataúd a una pequeña niña difunta, que tal vez no pasaba de los seis años de edad. El primer sentimiento que tenemos es de una profunda tristeza, de una incomprensible jugarreta del destino que nos muestra cruelmente una aberración del ciclo de la vida; queda en el aire una pregunta sin respuesta:

¿Por qué pasan estas cosas? ...

Ahora, en el silencio de la más terrible soledad, abre los ojos, y contempla esta misma impresión hecha música: la *Pavana pour une infante défunte* de Maurice Ravel.

De un carácter reflexivo y muy tranquilo, el tema A se intercala con la tristeza del tema B, reflejo de una irreparable pérdida que cala en lo más profundo del alma. El tema C nos recuerda con cruel melancolía aquellos juegos infantiles, que con tanta inocencia jugamos en nuestra primera infancia; y, al rematar con el tema A, la *Pavana pour une infante défunte*, cierra con una forma clásica perfecta un sentimiento que nos vuelca hacia lo más profundo de la reflexión de la existencia misma de nuestra propia vida.

5. MUROS VERDES

5.1 ESTÉTICA DE LA MÚSICA MEXICANA NACIONALISTA (DE 1910 A 1950)

A principios del siglo XX y antes del 20 de Noviembre de 1910, México vivió musicalmente influenciado por la música europea, la producción de la música mexicana fue escasa, los compositores e intérpretes mexicanos, formados en el estilo romántico, produjeron obras que más bien eran copia o imitación de la música europea, pero no reflejaban su propia personalidad musical. Durante esta etapa se produjeron Valses, Danzas de salón, Gavotas, Marchas, Romanzas, Fantasías, Caprichos y en general todos los estilos de Música de Cámara y la mayor parte de estas composiciones eran para piano solo. De los compositores mexicanos de esta época los más destacados son: Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy y Juventino Rosas Cadenas. “Pero fue la ópera la que dominó la vida musical en la época porfiriana; siendo una diversión casi exclusiva de las clases superiores en la ciudad de México, y de ningún modo para los trabajadores, se habría pensado que la ópera cesaría al estallar la guerra de Revolución; esto no ocurrió, se siguió representando ópera durante casi toda la época revolucionaria y casi no hubo cambios en pro del nacionalismo: los compositores y las óperas que se representaron durante el final del Porfiriato y los años de la revolución eran los mismos que antaño; es decir, los importados de Europa, especialmente de Italia: Mascagni, Verdi, Rossini y Puccini; y unas cuantas óperas mexicanas: *La leyenda de Rudel*, de Castro, *El rey poeta*, de Campa, *Dos amores*, de Tello, por mencionar algunas. El libreto casi nunca era en español, lo cual indica que la ópera de entonces no estaba en armonía con las ideas nacionalistas de la Revolución.”¹

Las convulsiones populares, originadas por la Revolución y la lucha por el poder influyeron para que se suspendieran las actividades musicales en el país. El gobierno de Álvaro Obregón (1920 – 1924) fue de pacificación, y cuando torna la calma, se fundan en la Ciudad de México academias de piano, violín y canto y en algunos estados se fundan

¹ Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del S XX. p. 40 y 41.

Conservatorios de Música, también comenzaron a surgir numerosas organizaciones gremiales y sindicales. “A pesar de que el erario estaba vacío, que había reclamaciones de otros países y que la infraestructura nacional estaba destruida, Obregón hizo acciones importantísimas en pro del arte, la cultura y la educación: designó a José Vasconcelos primero como rector de la Universidad y después como Secretario de la recién fundada Secretaría de Educación Pública. En esta etapa se inicia en México el Movimiento Nacionalista, introducido por Vasconcelos, quien organizó brigadas artísticas, culturales y educativas por todo el país. En su afán de llegar al máximo público posible el gobierno promovió el empleo de muros y paredes, especialmente en los edificios de gobierno, para la realización de murales. El muralismo posrevolucionario se nutrió básicamente de la historia patria, de los símbolos culturales nacionales ligados a la tierra, a las raíces y al indigenismo. El nuevo régimen surgido de la Revolución buscó eliminar todo vestigio del discurso político y el arte del Porfiriato.”²

La Revolución inició un cambio paulatino en la vida de conciertos en el país. Con la participación de la orquesta del Conservatorio, (que al principio sólo dio esporádicos conciertos en ocasiones especiales) se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional.³ Ponce dirigió la orquesta en 1917 y hasta 1919. Después la orquesta estuvo bajo la dirección de Julián Carrillo (1920 a 1924).

“la Orquesta Sinfónica Nacional no actuó con frecuencia y, fue hasta 1928 cuando se fundó una orquesta “profesional” permanente. Durante los años revolucionarios se hicieron intentos de fundar otras orquestas, entre las cuales cabe mencionar a la llamada Orquesta de Beethoven, de Julián Carrillo. Hubo también un cuarteto llamado Beethoven, además del cuarteto Saloma, que era profesional. Aparte de estos dos cuartetos casi no se mencionaba ningún otro en los libros acerca de la música de cámara en México antes de 1920.”⁴

² Fernández Auza, Alejandro, *Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época*, p.15 y 16.

³ Es posible que esta Orquesta Sinfónica Nacional fuera la misma Orquesta del Conservatorio. Por lo demás, no ha sido posible descubrir el principio de la orquesta en cuestión. Después han aparecido otras orquestas con el mismo nombre, pero, muy probablemente, no se tratan de las mismas, o de lo contrario la Orquesta Sinfónica Nacional tendría que haber trabajado muy esporádicamente (o descansar durante algunos años).

⁴ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del S XX*, p.43.

“Poco antes de concluir Obregón su gobierno, firmó con el general Calles el pacto de Bucareli, esto produjo la rebelión delahuertista, y Vasconcelos renunció a la S. E. P. Cuando el general Calles subió al poder en diciembre de 1924, la S. E. P. vio reducido su apoyo material y presupuestal. Muchas de las actividades artísticas y culturales iniciadas por Vasconcelos fueron interrumpidas. El gobierno de Calles (1924 – 1928) fue un régimen dogmático y de mano dura. El gobierno reglamentó y limitó el número de curas en el país y al poco tiempo prohibió las ceremonias religiosas. Esto encendió la chispa de la sangrienta guerra cristera de 1926 a 1928.”⁵

Alrededor del año 1925 los conciertos por lo general incluían composiciones de autores clásicos como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn y Rimsky-Korsakov.⁶ El Movimiento Nacionalista en la música fue paulatino. Se puede considerar como un primer paso a las canciones populares mexicanas tratadas a la manera europea de Manuel M. Ponce: por ejemplo *La Valentina*, *La cucaracha* y *la Adelita*, que Ponce arregló para el piano; ó por su título: las piezas *Xochimilco* y *Penumbras en el Paseo de la Reforma* de Julián Carrillo. Un segundo paso se dio “en 1923 cuando se fundó el Departamento de Música y Folklore, dependiente de la S. E. P. (A cargo de Vasconcelos); entre quienes colaboraron durante las décadas de los 20’s y de los 30’s Manuel M. Ponce e Ignacio Fernández Esperón; su aportación consistió en compilar música folklórica y popular de varias partes del país, también contribuían a la educación de indígenas y mestizos en los poblados que visitaban.”⁷ Poco a poco iba creciendo el interés en la creación de una música nacionalista que mostrara un rostro con identidad propia, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas son los íconos más importantes del nacionalismo, quienes veían en la música de los indígenas como una música viril y como el reflejo de un pueblo disciplinado excluyendo de ella lo superfluo, el desarrollo obligado, el sentimentalismo, y el virtuosismo instrumental, por lo que fue un modelo ideal para la música nacionalista.

“El Conservatorio, (nacionalizado por Porfirio Díaz a principios del S. XX), seguía operando para los mismos fines para los que había sido fundado, a pesar de las múltiples

⁵ Fernández Auza, Alejandro. *Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época*. p. 16.

⁶ Uno de los integrantes del grupo de los cinco en Rusia. Probablemente esto fue un factor que contribuyó al desarrollo del nacionalismo mexicano en la música.

⁷ Malmstrom, Dan. *Introducción a la música mexicana del S XX*. p. 62.

reformas que había experimentado, tenía problemas esenciales. El individualismo, la egolatría, los proyectos y aspiraciones individuales lo habían menguado considerablemente, cayendo en la apatía, la ruina y el consiguiente atraso. En 1928 Chávez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. Al año siguiente impuso una reforma que tuvo repercusiones internas y externas, y en 1929 la abierta interferencia en los asuntos universitarios por parte del gobierno y de sectores empresariales oligárquicos originó el movimiento de autonomía de la Universidad. El objetivo de este movimiento fue el de evitar que la generación y transmisión del conocimiento sean contaminados por los intereses políticos, económicos o de cualquier tipo. Al calor del movimiento de Autonomía en la Universidad, y, a raíz de los cambios impulsados por Chávez en el Conservatorio, un grupo de maestros de la Institución inconformes con estas reformas, fundó ese mismo año la Escuela Universitaria de Música (actualmente Escuela Nacional de Música)”⁸

Esta es la etapa más importante en la historia del nacionalismo en la música mexicana, ya que en ella se reorganiza el Conservatorio Nacional de Música, y se funda la Orquesta Sinfónica de México en 1928, siendo su director el maestro Carlos Chávez, con Silvestre Revueltas como director asistente, (siguió siendo director asistente de la OMS hasta octubre de 1935).

“El 25 de noviembre de 1935 se dio un concierto en el Teatro Orientación de la Ciudad de México, con música escrita por cuatro compositores jóvenes (nacidos entre 1908 y 1912) que habían estudiado composición con Chávez en el Conservatorio. Los nombres de estos compositores son: Salvador Contreras (iniciador del grupo), Daniel Ayala, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. En un artículo de periódico, un crítico musical los llamó el *Grupo de los cuatro*, y el siguiente concierto⁹ de los mismos compositores fue anunciado como concierto del *Grupo de los cuatro*. La principal intención del grupo era de dar conciertos con sus propias obras, y durante los años siguientes se presentaron en público

⁸ Fernández Auza, Alejandro, Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época, p. 19 y 20.

⁹ Que se dio en mayo de 1936.

dos veces al año¹⁰. No hay duda de que por entonces se les consideraba compositores de vanguardia en México.”¹¹

“Las actividades artísticas en México llevaban más de veinte años de estar dispersas, desvinculadas de la sociedad y de sus necesidades formativas y sin un programa que les pudiera dar estabilidad y presencia. De este modo, el arte nacional terminó por convertirse en un objeto de difusión y de esparcimiento en detrimento de su función educativa. Poco a poco el gobierno fue tomando control de éstas. Al poco tiempo de que inicia su gobierno Miguel Alemán, comenzó a operar en 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Las prioridades del INBA eran lograr una producción artística propia, informarse en una experiencia universal para mayor ensanchamiento de la propia personalidad, impedir un localismo cerrado y evitar la absorción de lo propio por lo ajeno. Se creó la Opera de Bellas Artes. Este género se volvió muy apreciado por su capacidad comunicativa directa y más accesible al pueblo. Fundó la Academia de Danza Mexicana; la cual tuvo temporadas de particular brillo a partir de la década de los 50’s.”¹²

“El nacionalismo conciente que había empezado a desarrollarse durante la Revolución llegó a dominar el período de 1928 a 1950; los rasgos estilísticos (nacionalistas) o su inspiración pueden derivarse de la música y las culturas precortesianas (es decir, no europeas), o bien de la música y la cultura popular o mestiza. Algunos compositores también han sido recopiladores de la música popular, o de la música indígena y folklórica; así muchos recibieron ideas e inspiraciones para sus composiciones. En general, los rasgos más evidentes del nacionalismo pueden encontrarse en los ritmos y/o en la estructura rítmica. Como se dijo en relación con las primeras obras de Chávez, el uso de frecuentes cambios de compás probablemente se derive de la música indígena (o mestiza).

Mientras que en muchos países europeos el nacionalismo apareció cuando aún predominan los rasgos románticos del siglo XIX, el nacionalismo mexicano surgió en una etapa posterior, cuando ya se habían filtrado nuevas corrientes, como el impresionismo,¹³ y

¹⁰ Probablemente el *Grupo de los cuatro* siguió dando conciertos hasta que Ayala se trasladó a Morelia en 1938.

¹¹ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del S XX*. p. 121 y 122.

¹² Fernández Auza, Alejandro, *Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época*. p. p. 23 y 24.

¹³ el uso de los instrumentos hechos por Debussy, así como su orquestación y uso de armonías y acordes no tradicionales, probablemente sean los rasgos más evidentes tomados por los compositores mexicanos.

cuando estaba iniciándose una reacción contra las viejas tradiciones, sin excluir el romanticismo. Algunas de las nuevas corrientes fueron la modificación o el rompimiento de las formas tradicionales, como la forma sonata y la armonía “funcional”. Esto significó tener que abandonar las ideas antiguas, e introducir otras modernas en su lugar. En tal situación no es difícil comprender que los ideales de la música indígena mexicana fueran acogidos con júbilo, como medio de enriquecer la técnica de la composición.”¹⁴

El nacionalismo mexicano constituye un momento en la cultura mexicana en que ésta se vuelve conciente de sus propias raíces, sus particularidades y sus diferencias con otras culturas, llegando así a un estado cultural mucho más avanzado y que ha sido posible gracias al momento crítico en que la personalidad emerge tímida y balbuceante.

¹⁴ Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del S XX. p. 143 a 148.

5.2 BIOGRAFÍA DE JOSÉ PABLO MONCAYO GARCÍA

José Pablo Moncayo García nació en el 29 de junio de 1912, en Guadalajara Jalisco, sus padres fueron Francisco Moncayo y Juana García. Siendo muy niño (cuando tenía seis años de edad) llegó con su familia a la ciudad de México donde dos años más tarde inició sus estudios musicales bajo la tutela del maestro Eduardo Hernández Moncada quien logró hacer de él un sensible y destacado pianista, quien también le aconsejó inscribirse en el Conservatorio Nacional de Música; así, en 1929 José Pablo Moncayo ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde estudió composición con Carlos Chávez y Armonía con Candelario Huizar.

Miembro de una modesta familia de clase media, desde muy joven tuvo que trabajar para ayudar a su sostenimiento, y así las horas de estudio de música eran alternadas con las del trabajo en alguna estación de radio, en bares, cafés, orquestas de Jazz y centros nocturnos tocando el piano; esta difícil situación la resolvió su nombramiento como percusionista de la Orquesta Sinfónica de México que le dio Carlos Chávez en 1931. En ese mismo año el maestro Chávez instituyó la clase de creación musical en el Conservatorio en la que de inmediato se inscribió Moncayo.

Siguiendo el ejemplo del Grupo de los Cinco de Rusia que basaban sus composiciones en la música popular, étnica y folklórica de su país, en 1934 se asoció con Daniel Ayala, Salvador Contreras (iniciador del grupo), y Blas Galindo, quienes integraron el *Grupo de los Cuatro*, con el mismo propósito que sus colegas rusos: basar sus composiciones en la música popular, étnica y folklórica de México, y darse a conocer. La primera aparición que hizo el *Grupo de los Cuatro* frente al público fue el 25 de noviembre de 1935 en el Teatro Orientación de la Ciudad de México¹⁵, en el cual José Pablo Moncayo presentó una *Sonatina para piano* y su obra *Amatzinac*, escrita para flauta y cuarteto de cuerda. En un artículo de periódico, un crítico musical los llamó el *Grupo de los cuatro*, y el siguiente concierto¹⁶ de los mismos compositores fue anunciado ya como concierto del *Grupo de los cuatro* en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, que hoy se

¹⁵ Con música escrita por cuatro compositores jóvenes (nacidos entre 1908 y 1912) que habían estudiado composición con Chávez en el Conservatorio.

¹⁶ Que se dio en mayo de 1936.

llama "Sala Manuel M. Ponce", el maestro Moncayo presentó su *Sonatina para violín y piano*, que fue interpretada por el maestro Salvador Contreras y el autor.

"La principal intención del grupo era de dar conciertos con sus propias obras, y durante los años siguientes se presentaron en público dos veces al año¹⁷. No hay duda de que por entonces se les consideraba compositores de vanguardia en México."¹⁸

"A estas obras siguieron un *Pequeño Nocturno* para quinteto de cuerda y piano, presagio afortunado de obras posteriores como las *Tres piezas para piano*, cuya dulzura suave de ambiente poético evocativo recuerda a Chopin; y el paisaje de dos oboes de la *Danza de los maíces* de su posterior ballet *Tierra*. En su período formativo escribió *Sonatina para piano* y varias transcripciones de canciones populares en versión de coro infantil y orquesta, y dos obras para piano con título humorístico *Fantasia Intocable*, (por contener seis trinos en uno de sus pasajes), y la *Romanza de las flores de calabaza*. Desde estas obras Moncayo recurrió a sugerencias universales ó de paisajes como en *Homenaje a Cervantes*, *Cumbres*, y *Muros verdes*"¹⁹ (esta última escrita entre 1937 y 1940).

En pleno auge del Nacionalismo Mexicano, José Pablo Moncayo veía a la música de los indígenas como una música viril, como el reflejo de un pueblo disciplinado, excluyendo de ella lo superfluo, el desarrollo obligado, el sentimentalismo, y el virtuosismo instrumental, por lo que fue un modelo ideal para la música nacionalista. En *Muros Verdes* Moncayo presenta muchos motivos que no necesariamente aparecen desarrollados (ó ligados entre sí), que no necesariamente están llenos de gran emotividad sentimental, sin virtuosismo pianístico, e incluso con un trato de la armonía poco convencional (o nada tradicional), así pues *Muros Verdes* es una obra basada enteramente en la música indígena de nuestro país, es una obra del nacionalismo mexicano.

El maestro Chávez le pidió a Moncayo que escribiera un concierto de música tradicional mexicana así "en 1941 decidió ir a Alvarado con Blas Galindo, para tener el material de su extraordinaria obra "Huapango". El autor nos dice: "fuimos Blas Galindo y yo a Alvarado,

¹⁷ Probablemente el *Grupo de los cuatro* siguió dando conciertos hasta que Ayala se trasladó a Morelia en 1938.

¹⁸ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del S XX*. p. 121 y 122.

¹⁹ De Grial, Hugo *Músicos mexicanos*, p. 227.

uno de los lugares donde se conserva la música folklórica en su forma más pura, estuvimos recopilando durante algún tiempo melodías, ritmos e instrumentos. Al transcribirlos nos causaban gran dificultad los huapangos porque nunca cantaron dos veces la misma melodía. Cuando regresé a México mostré a Candelario Huizar el material y me aconsejó exponer el material tal como lo escuché, y desarrollarlo de acuerdo a mi propio estilo. Así lo hice y quedé satisfecho." Aunque la obra se titula "Huapango", tiene más bien forma de popurrí o rapsodia, cuyos elementos fundamentales son tres sones veracruzanos: "Siqui Siri", "El gavilancito" y "Bajalu", magníficamente tratados, con una orquestación brillante y afortunada. Moncayo decidió llamar a su obra "Huapango" por el sitio donde encontró el material musical. Se estrenó el 15 de agosto de 1941 por la orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez. Esta obra le ha dado una fama nacional e internacional que se acrecentó al correr del tiempo."²⁰

"En 1942 el Instituto Berkshire, Massachussets, E. E. U. U. le ofreció una beca que él aprovechó para ir a estudiar al lado del compositor norteamericano Aarón Copland, y a su regreso compuso obras muy superiores a *Huapango* como su *Primera Sinfonía* con que ganó el premio en el Concurso Anual organizado por la Orquesta Sinfónica de México, con el fin de estimular la producción sinfónica nacional."²¹

"Desde 1932 hasta 1947 Moncayo formó parte del personal de la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por el maestro Carlos Chávez, a la que ingresó como pianista y percusionista; posteriormente, en 1945, fue nombrado subdirector de la agrupación y más tarde, Director Artístico, nombramiento que le fue conferido en 1946. En abril de 1949, Moncayo fue nombrado Director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, que después se llamó Orquesta Sinfónica Nacional, permaneciendo en ese puesto hasta 1952"²²

20

²¹ De Grial, Hugo *Músicos mexicanos*, p. 228.

²² Moncada García, Francisco, *Grandes músicos mexicanos*, p. 180 y 181.

“José Pablo Moncayo fue maestro del Conservatorio Nacional de Música, donde impartió clases de composición y dirección; también perteneció al personal docente de la Escuela Superior Nocturna de Música, así como de las Escuelas de Iniciación Artística.”²³

En sus últimos años de vida compuso el ballet *Zapata* estrenado el 10 de agosto de 1953 en el Teatro Nacional Estudio de Bucarest, Rumanía, con motivo del Festival Mundial de la Juventud.

José Pablo Moncayo García murió en la Ciudad de México el 16 de junio de 1958. Sus restos descansan en el Panteón Español.

²³ Ibid

5.3 ANÁLISIS DE MUROS VERDES

José Pablo Moncayo veía a la música de los indígenas como una música viril, como el reflejo de un pueblo disciplinado, excluyendo de ella lo superfluo, el desarrollo obligado, el sentimentalismo, y el virtuosismo instrumental, por lo que fue un modelo ideal para la música nacionalista. Muros Verdes presenta muchos motivos que no necesariamente aparecen desarrollados o ligados entre sí, que no necesariamente están llenos de gran emotividad sentimental, sin virtuosismo pianístico, e incluso con un trato de la armonía poco convencional (o nada tradicional), así pues Muros Verdes es una obra basada enteramente en la música indígena de nuestro país. Es una obra del nacionalismo mexicano.

Muros Verdes también está influenciado por nuevas corrientes como el impresionismo de Debussy, que implica la modificación o el rompimiento de las formas tradicionales, como la forma sonata y la armonía “funcional”. Esto significó tener que abandonar las ideas antiguas, e introducir otras modernas en su lugar. En tal situación no es difícil comprender que los ideales de la música indígena mexicana fueran acogidos con júbilo, como medio de enriquecer la técnica de la composición.

Muros Verdes es una pieza de muchos pequeños motivos. Tiene una forma muy diferente de: A – B – C – D – E – B var – E var. Mayormente descrita de la siguiente forma:²⁴

A	B	C	D	E	B var	E var
Andante	Poco piú	Lento	Allegro	<i>p</i> cantado	<i>mf</i> cantabile	<i>f</i> cres.
1 al 33 (compases)	34 al 77	78 al 103	104 al 153	154 al 247	248 al 291	292 al 310

²⁴ Ver p. 63 a 76 de Anexos.

Inicia con un Andante en 2/4 en la tonalidad de La menor y tiene una textura de dos melodías en polifonía donde cada una de las voces es acompañada siempre de una tercera simultánea y paralela. La sección **A** comienza desde el 1er. compás en la tónica con generador omitido (do – mi, sin el la) y el la aparece hasta el final del segundo compás pero como nota de bordado (no como tónica); el la menor nunca aparece con la suficiente fuerza y la tonalidad tiene tintes de modalidad de eolio en la, por que la armonía no es del todo funcional y no tenemos enlace de acordes de V_7 que llegue al I. En el compás 13 retoma el motivo inicial y esta vez lo lleva a un clímax mayor al llegar a un piú *f* en el compás 22. En el compás 26 aparecen las primeras variaciones rítmicas con la acentuación del tiempo débil y cambios de compás de 2/4 a 3/4. en los compases 32 y 33 aparecen las alteraciones de fa, do y sol sostenidos, y en el 34 estamos ya en la sección **B** con una modulación a Mi mayor; la nueva tonalidad es igualmente tratada, aunque en la armadura (de cuatro sostenidos) sí ocurre la dirección de re sostenido a mi en la melodía; en la armonía no sucede tampoco la funcionalidad de la tonalidad, sino que la armonía no resuelve en forma tradicional a la tónica (ó a cualquier otro lugar), las variaciones rítmicas están presentes desde el inicio de esta sección con cambios de compás, cada nuevo compás cambiándolo de 2/4 a 5/8 a 2/4 a 5/8 a 2/4 a 3/4 a 7/8, etc. el clímax es mucho más intenso que el de la sección A (del compás 65 al 67), con una escala diatónica ascendente, y octavas en la mano izquierda; y, octavas con quintas paralelas en la derecha; poco a poco va decreciendo y rall. hasta llegar a un *pp* en el compás 75 y así llegar muy tranquilo a la nueva sección **C** lente y *pp* ahora con una textura coral y en la tonalidad de La mayor; (la tonalidad nunca es usada con armonía tradicional); igual que en el clímax de la sección B aparecen octavas y quintas paralelas y no resuelven usando los enlaces tradicionales, y la tónica no llega con fuerza, sólo se sugiere. La sección **D** comienza en el compás 104, esta vez el compás se mantiene en 3/4 y se sostiene hasta el compás 153, pero esto no significa que no haya variaciones rítmicas, ahora éstas ocurren por direccionalidad de la melodía, el oído siente que la melodía sugiere el ritmo, pero no es así, el efecto creado por esto es un ejemplo muy bello del nacionalismo mexicano. La sección **E** tiene un motivo de dos notas repetidas en un compás, y una escala diatónica de cinco notas descendentes en el siguiente compás; este motivo sí se desarrolla bastante durante noventa y tres compases: del 154 al 247, hasta que en el compás 248 retoma el motivo de la sección B; así comienza la sección **B var** en Mi

mayor (igual que la sección B). En el compás 292 varía el motivo de la sección E (ahora estamos en la sección **E var**), pero esta vez la melodía está acompañada por un intervalo de 4ª. Justa de forma paralela, causando de este modo un efecto que va entre la disonancia permanente de las 4ª. Justa con cambios armónicos consonantes o con disonancias suaves, las cuales suben en intensidad del *f* al *ff* hasta llegar en el compás 303 a un con octavas en la mano izquierda y octavas con quintas paralelas en la derecha en *fff*, para terminar decreciendo al *f* al *mf* después al *p* y súbitamente en los últimos dos compases con un *ff*.

La música de José Pablo Moncayo está fuertemente relacionada con el nacionalismo mexicano el cual constituye un momento en la cultura mexicana en que ésta se vuelve conciente de sus propias raíces, sus particularidades y sus diferencias con otras culturas, llegando así a un estado cultural mucho más avanzado y que ha sido posible gracias al momento crítico en que la personalidad emerge tímida y balbuceante; esta es en breve la trayectoria que siguió Moncayo que, por desgracia, nos dejó una obra trunca en la que se advierte una evolución interesante, tanto en su técnica como en su estética.

6. ESTUDIO PARA PIANO NO. 6 “OTOÑO EN VARSOVIA”

6.1 PERÍODO CONTEMPORÁNEO (SIGLO XX)

La estética romántica giraba en torno a la idea de dar la máxima importancia a los sentimientos, así, los artistas crearon obras resaltando la expresión más auténtica del hombre: *el sentimiento puro*. El impresionismo fue un movimiento contra esas ideas; pero la reacción más violenta y radical que se fragua contra el romanticismo, contra la concepción de la música como expresión de sentimientos o de cualquier otro contenido es sostenida por Hanslick, al afirmar que “el arte es forma y no expresión, mientras que todos los demás contenidos, (emotivos o sentimentales) presentes en la obra de arte no deben influir en el juicio estético, sino sólo aquellos elementos formales propios del arte que se trate.”¹ Con esto se establecieron las bases de una nueva estética de la forma y no, como antes, del sentimiento.² De acuerdo entonces con Hanslick, las ideas expresadas por el compositor son “ante todo y sobre todo musicales”. A partir de ahí, en la música el sonido tiene importancia de por sí: “es un fin en sí mismo” y no se remite sino a ella misma, y todo cuanto hay en la música se resuelve en la propia música. En *De lo bello de la música*, Hanslick dice que “toda composición es una obra humana, producto de la individualidad por lo tanto no hay arte que ponga fuera de uso tantas formas, y tan de prisa, como la música, por ello no tendría sentido que la música tuviera una estructura preexistente y, aún cuando la poseyera es absurdo pensar que la estructura tuviera un significado para el músico.”³

No existe motivo alguno para creer que el sistema de la armonía tonal sea el único natural, posible y necesario. “Este sistema, llamado “tonalidad funcional”, fue precisado en el S. XVIII, en pleno auge del Iluminismo, y establece toda una serie de jerarquías entre sonidos, dispuesta para la sucesión de tensiones y reposos momentáneos que conduzcan al reposo final y, sobre todo, para permitir la postergación y la dilatación de este reposo. Esta cadena de postergaciones se haría más sutil, más compleja y elaborada a lo largo del siglo siguiente, hasta llegar a las puertas de su propia disolución. Cuando se dice que la música

¹ Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX, p. 327.

² Hanslick afirma que “la música es pura forma, y no tiene relación alguna con nuestros sentimientos: tales efectos son secundarios y no atañen a su valor artístico.

³ Ibid. p. 330.

del S. XX fue la de la crisis de la tonalidad se comete, entonces, un error. La crisis, como la de todas las estructuras complejas, ya estaba inscrita desde el principio. Es más, de alguna manera era lo que le daba sentido al sistema. El coqueteo entre la tensión y el reposo, el juego alrededor de la prueba progresivamente más osada acerca de cuanta acumulación de tensión podía soportar el sistema, sólo podía desembocar, más tarde o más temprano, en la propia desintegración de ese sistema.”¹ Igor Strawinsky en su *Poétique musicale* dice que “el sistema tonal no es más que una de las tantas técnicas posibles que permiten realizar estas polaridades constitutivas de la esencia de la composición musical.”² “Ya en las primeras décadas del S. XX se configuraron discursos musicales no en función de las tensiones y las distensiones prefijadas por el sistema tonal sino del color (Debussy y Edgar Varèse), del ritmo (Igor Stravinsky) o las relaciones entre intervalos despojados de otro sentido que el de ser intervalos en sí (Arnold Schoenberg, Alban Berg, y, principalmente, Antón Webern)”³ Emanciparse de la tonalidad significaba suprimir la base de la armonía; el oído, habituado a un número cada vez mayor de disonancias, había perdido el “temor” al efecto incoherente de éstas; con el desmantelamiento de la armonía tonal,⁴ “Schönberg se encontró ante infinitas posibilidades de combinaciones sonoras y se hizo dueño de una libertad ilimitada. La más difundida acusación que se lanzó contra la música de Schönberg fue que su música era árida, intelectualista y artificiosa, y que tiende, sobre todo, a la incomprendibilidad.”⁵

La música tonal nació del propósito de búsqueda de una libertad absoluta para la curva melódica, que permitiera traducir todas las inflexiones en la duración psicológica; los atonalistas recurrieron al uso de reglas “arbitrarias”, las cuales, en vez de racionalizar la duración psicológica, formaron un orden en el que ésta sea inesencial, al ser contraída con independencia del “tiempo musical vivido”⁶ Stawinsky dice que “lo que permanece, más allá de cualquier técnica, es la melodía, símbolo de la organización temporal de la música.”

Decir que la música es tiempo organizado es un error, puesto que, visto de este modo, el tic-tac de un reloj sería la mejor música. En *Introducción a J. S. Bach Essai*

¹ Fisherman, Diego *La música del siglo XX*, p. 17.

² Fubini E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*, p. 347.

³ Fisherman, Diego *La música del siglo XX*, p. 19.

⁴ Que garantizaba la comprensibilidad de cualquier obra musical.

⁵ Fubini E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*, p. 432.

⁶ *Ibid* p. 352.

d'esthétique musicale, Schloezer afirma que el compositor “produce en el tiempo una cosa que se vuelve intemporal. Organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo”.¹

“La música es dirección. Transcurre en el tiempo y, aún cuando su apariencia sea de estatismo, siempre se manifiesta con respecto a la expectativa del movimiento. La música, inevitablemente, es transcurso. Podría decirse que es presente continuo o que, por el contrario, no tiene presente. En realidad se han llevado a cabo muchas más investigaciones a partir de la producción musical, sobre su percepción, pero se podría asegurar que en la escucha de música, todo es recuerdo –pasado: los sonidos ya transcurridos, este tema que se evoca, el ritmo que aún resuena en la mente –y expectativa –futuro: eso que a partir de lo evocado, la mente se prepara a oír–.”²

La música serial está dotada de una coherencia objetiva³ y, al ser una coherencia no audible, la música de este género ya no es un lenguaje, por que no se comunica mediante el acto de su devenir: no ofrece ningún significado. Langer⁴ comenta que “la música está desprovista de vocabulario; no dispone de términos dotados de una referencia fija; los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente, ningún significado, por lo cual el símbolo musical no puede traducirse ó definirse en otros términos.” En conclusión: el símbolo musical deja entonces de ser un símbolo dotado de una función comunicativa.

En *Emotion and Meaning in music*, Meyer nos presenta dos posiciones fundamentales con respecto del significado de la música: los **absolutistas** y los **referencialistas**.⁵ Los absolutistas sostienen que se puede hablar de significado únicamente dentro del ámbito de la estructura misma de la obra musical; y los referencialistas dicen que se puede hablar de significado en un sentido más propio, o sea, en el sentido de que la música se refiere a un mundo extra musical de conceptos, de acciones, y de estados emocionales. Dentro del campo de los **absolutistas** hay una distinción importante: entre los “**formalistas**” quienes piensan que el significado de la música consiste en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales que se establecen en

¹ Ibid. p. 355.

² Fisherman, Diego *La música del siglo XX*, p. 15.

³ Aunque ocurre muy a menudo que esta coherencia no lo es tanto para el oyente, al tratarse de una coherencia no audible.

⁴ S. Langer. *Philosophy in a new key* p. 228.

⁵ Fubini E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*, p. 365.

el interior de una obra y, por tanto, el significado de la música es intelectual; y los “**expresionistas**” quienes consideran que las mismas relaciones son capaces de generar sentimientos y emociones en el oyente.¹

Un acontecimiento musical encierra un significado, por que se halla en tensión hacia otro acontecimiento musical que nosotros aguardamos, siendo el significado de la música el producto de una espera; pero el significado en sí, no es una propiedad de la música; la música puede adquirirlo en función de determinadas condiciones que, para que pueda surgir, es indispensable la existencia de un conjunto de actitudes comunes en un grupo social, sin los cuales, ninguna comunicación sería posible. Dentro de la estética musical se le llama *Estilo*. Lo que es significativo en determinado estilo, en cierta sociedad, puede no serlo, en absoluto en otro grupo humano.

“En *Filosofía de la nueva música*, Teodor Adorno denuncia a la sociedad capitalista que industrializa y comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alineándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio; en esta situación, la única vía de supervivencia de la música (y en general del arte) consiste en la antítesis de la sociedad, conservando así su verdad social gracias al aislamiento, Adorno escribía que “las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras”; esta situación: el aislamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías posibles para los artistas, para conservar el carácter de “verdad” ó, al menos, testimoniar la angustia en la que vive el hombre contemporáneo. Así, renegar del concepto de obra de arte es la única vía que le queda al músico para poder tener derecho a *hablar*, a expresarse, en un mundo trastornado. La relación música-sociedad del pensamiento de Adorno encierra una relación enormemente problemática que incluye necesariamente un juicio del valor estético de la obra.”²

A la pregunta ¿Qué es la música contemporánea? se puede contestar que la música contemporánea no es necesariamente tonal o atonal, no es obligatoriamente electrónica, ni se desenvuelve forzosamente en la ultra complejidad contrapuntística.

¹ Ibid.

² Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX, p. 417 a 419.

La música del siglo XX, en todo caso, es la primera para la que no hay una estética fijada de antemano; es la que inaugura la necesidad, antes de existir, de preguntarse –y responder con la obra– acerca de su estética:

- la forma
- la teoría de los sentimientos en la música
- la armonía
- la sociología
- el significado de la música
- el tiempo en la música
- la negación radical de la idea de obra de arte, como estructura organizada
- la posibilidad misma de la expresión musical

Son algunos de los temas de mayor controversia entre los teóricos y músicos del siglo XX.

6.2 BIOGRAFÍA DE GYÖRGY LIGETI

Nace en Dicsöszentmárton (Hungria)¹ el 28 de mayo de 1923; Ligeti comenzó a estudiar composición con Ferenc Farkas en el Conservatorio Cluj en 1941 y continuó su formación en Budapest con Pal Kadosa. En 1943 su educación se vio interrumpida al ser enviado a realizar trabajos forzados por la guerra. Aunque sobrevivió a la ocupación nazi, su familia quedó destruida. Con el término del conflicto reasumió sus estudios con Farkas y Sandor Veress en la Academia Liszt de Budapest. Pasó un año haciendo investigaciones en terreno sobre música folclórica rumana² después de graduarse en 1949 y retornó a la Academia Liszt como profesor de armonía, contrapunto, análisis y composición en 1950.

En ese año y como consecuencia de los acontecimientos políticos de su país³, abandonó Hungría y se trasladó a Viena. Su llegada a Viena a fines de 1956 le proporcionó nuevas oportunidades. Dio cursos musicales en Darmstadt, Viena, Estocolmo, Hamburgo y Colonia, en esta última ciudad conoció a figuras claves de la vanguardia europea occidental, sobretodo, G. M. König y K. Stockhausen y H. Eimert. Este último le invitó a trabajar en el Estudio de Música Electrónica de la Westdeutscher Rundfunk (Radio de Alemania Occidental de Colonia en 1957. Adquirió fama internacional con el trabajo en el estudio de música electrónica de Colonia (1957-58).

Su obra *Apariciones* fue excelentemente recibida en Colonia demostrando así que Ligeti estaba forjando una poderosa alternativa al serialismo post-Webern en la música occidental. En gran parte de sus obras, como *Atmósferas* (1961) para orquesta, incluye masas sonoras complejas y colores tonales cambiantes. En *Apparition* (1959) y *Atmosphères* (1961), Ligeti utiliza las llamadas «manchas de sonido», una especie de unidades sonoras con vida propia independiente y desligada por tanto de acordes armónicos y otras formas de asociación tonal. En su *Concierto para violonchelo* (1966) explora texturas musicales que van cambiando poco a poco, los timbres son elementos musicales primarios que constituyen las formas. Ligeti vivió en Alemania y en Austria, donde adquirió su ciudadanía en 1967.

¹ Dicsöszentmárton, actualmente Târnaveni, Transilvania, Rumania.

² Con Béla Bartók, se había dedicado al estudio del folclore de su tierra natal, Transilvania.

³ Su marcha del país fue después de la invasión soviética.

El Réquiem (1965) causó gran impresión durante su estreno en Estocolmo en 1965 y recibió el Premio Beethoven de Bonn al año siguiente; y *Lux aeterna* (1966) (utilizadas ambas en la banda sonora de la película *Año 2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick) emplea diferentes voces para alcanzar un efecto similar y enormes bloques sonoros cambiantes que crean una amplia sensación de espacio. En *Aventuras* (1962) y *Nuevas aventuras* (1965) se aprecia un enfoque alternativo: las voces solistas utilizan técnicas ampliadas con una gran gama sonora que imita las inflexiones tradicionales de la voz, en ellas emprende una nueva estética basada en un original concepto del cromatismo tímbrico; estas dos obras que tratan la fonética pura de un modo lúdico, irónico y extremadamente virtuosístico, sin el significado del lenguaje, y con gesticulación, mímica y emociones. El reconocimiento internacional le llevó a impartir sus enseñanzas en Estocolmo (desde 1961), Stanford (1972) y Hamburgo (desde 1973). En 1975 fue premiado con la medalla "Pour le merit" de Alemania y con el Premio Bach de la ciudad de Hamburgo. En la década de 1970 Ligeti comenzó a escribir de una manera más melódica y transparente, aunque siempre muy personal y esquivo. Su interés por las ráfagas inmóviles y los procesos mecánicos se ve en el Cuarteto No. 2 (1968) y en el Concierto de cámara (1970), mientras las *Melodien orquestales* (1971) introducen un laberinto de melodías. La combinación de estos elementos, en una música de exceso y fantasía controlados, se produjo en su ópera surrealista *Le grand macabre* (1978), presentada en Estocolmo en 1978, que explota el mismo sentido de ironía claro que con un trasfondo distinto. El estilo siempre evolutivo de Ligeti resuena de nuevo en los 80 cuando deja atrás las estructuras estáticas de sus antiguas obras y comienza a trabajar con técnicas polirrítmicas dinámicas. El *Concierto para Piano* (1985-88) es típico de este período y el mismo compositor lo considera como su aporte más complejo y difícil. En 1986 recibió el Premio Grawemeyer y en 1996 el Premio del Consejo Internacional de la Música.

Con motivo de sus 75 años de edad el sello Sony Classical ha estado editando una integral discográfica con su música. Hace apenas dos años el sello Sony Classical decidió no seguir adelante con su Edición Ligeti; luego vino Teldec y se comprometió a completarla; ahora sólo restan dos tomos.

Su producción posterior se vio reducida a causa de su salud enfermiza, aunque incluye obras como *Monument*, *Selbstporträt*, *Bewegung* para dos pianos (1976), dos

piezas para clavecín (1978), dos estudios húngaros para coro (1983) y un libro de estudios para piano presentado en 1985, con seis estudios: No. 1, Désordre, No. 2, Cordes à vide, No. 3, Touches bloquées, No. 4, Fanfares, No. 5, Arc-en-ciel, y el No. 6, Automne à Varsovia.

En estos estudios para piano Ligeti incluye muchas de las características de toda su obra:

- las masas sonoras complejas y colores tonales cambiantes
- las llamadas «manchas de sonido», que son una especie de unidades sonoras con vida propia independiente y desligada por tanto de acordes armónicos y otras formas de asociación tonal
- las texturas musicales que van cambiando poco a poco
- los “laberintos en las melodías”
- y su original concepto del cromatismo tímbrico.

Todos ellos magistralmente tratados en sus estudios para piano.

6.3 ANÁLISIS DEL ESTUDIO PARA PIANO NO. 6 “OTOÑO EN VARSOVIA”

Ligeti siempre se ha interesado por estructuras transformativas, pero la forma en que lo hace en este estudio es muy particular: en primera instancia define una serie de cuatro reglas que no son, voluntariamente, totalmente compatibles entre sí. En la primera regla maneja una masa sonora de gran amplitud (al principio en la nota de Mi bemol en cuatro octavas); la segunda regla es rítmica, en el que utiliza un compás de 4/4, pero subdividiéndolo cada cuarto en cuatro, es decir cada cuarto en dieciseisavos, así se presentan estas dos reglas para formar una “masa sonora” como colchón armónico que va a perdurar durante el transcurso de toda la obra, y una subdivisión rítmica en dieciseisavos, todo esto se presenta desde el primer compás. La tercera regla concierne a la melodía (al principio en octavas para la mano derecha) emplea en ella un original tratamiento del concepto de cromatismo tímbrico: con las notas Fa bemol – Re - Re bemol - Do – Si ; y la cuarta regla (también de la melodía) en donde ésta se presenta a intervalos temporales regulares (al principio de cinco dieciseisavos entre un sonido y otro); la melodía suena de este modo: en el 1er. dieciseisavo del 1er. cuarto, en el 2º. dieciseisavo del 2º. Cuarto, en el 3er. dieciseisavo del 3er. cuarto, y el 4º. Dieciseisavo del 4º. Cuarto.

Ligeti pone estas reglas en funcionamiento, y cuando aparece una excepción entre ellas, una de ellas muta para adaptarse, de forma tan mínima como sea posible, de esta forma Ligeti utiliza las llamadas “manchas de sonido” que son una especie de unidades sonoras con vida propia e independiente y desligada por tanto de acordes armónicos y otras formas de asociación tonal. La textura va cambiando poco a poco y las reglas presentan excepciones paulatinamente, estas mutaciones van acumulándose de forma tal, que el conjunto de reglas que aparece en medio de la obra puede ser completamente diferente al del principio, y, sin embargo el cambio es tan gradual que no se pierde en absoluto la continuidad de la obra. Las melodías nos introducen en un verdadero “laberinto” de melodías en el que se ve transparentemente el estilo siempre evolutivo de Ligeti; esta idea nos recuerda la teoría de la evolución, y no sería sorprendente que Ligeti hubiese pensado en ella, ya que es un autor del que se sabe con certeza que ha sido influido por motivos científicos extra musicales.

El título de este estudio nos intriga ¿Cómo son los otoños en Varsovia?

Remitiéndonos a la historia recordemos algunas fechas importantes:

- El 29 de noviembre de 1830 el pueblo de Varsovia se sublevó contra el Zar.
- En septiembre de 1831 Varsovia cayó, y los rusos mantuvieron el poder.
- En octubre de 1939 Varsovia fue invadida por los Nazis.
- El 31 de octubre de 1940 la población civil judía de Varsovia fue obligada a vivir en un municipio apartado del resto de la población civil

En los otoños de Varsovia ocurrieron graves sucesos políticos, económicos y sociales, los cuales aunados al frío creciente del otoño en Polonia seguramente se deben ser recordados con un especial sentimiento de angustia, soledad, tristeza, y desesperación, estos mismos sentimientos son sólo algunos de los plasmados en esta obra de belleza arrolladora, el Estudio Para Piano No. 6 “Otoño En Varsovia” de György Ligeti.

APÉNDICE

El lenguaje musical cambia permanentemente

Una de las leyes naturales es que todo cambia, todo evoluciona en un proceso irreversible y universal, por consiguiente, si en el origen sólo existía lo simple y lo homogéneo, y la música todavía no se distinguía de la poesía ó de la danza, habría que ser el desarrollo lógico asumido por la historia el que conllevara la separación de un arte con respecto a otro. Riemann sostiene que la historia de la música se podría identificar como la historia de su progresiva emancipación de la poesía y de la danza, hasta alcanzar la música pura, cuyo advenimiento señaló el comienzo de una nueva época. La música es un arte privilegiado por su poder expresivo, dado que comunica de manera más directa y perfecta que cualquier otro arte los sentimientos más íntimos resultaría verdaderamente presuntuoso tratar de explicar con palabras lo que la música expresa. Esta evolución forzosamente nos lleva a períodos especialmente críticos a lo largo de la historia del lenguaje musical; se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas. Hanslick afirma que la música es sólo música, pero comete un error al afirmar que la música no es expresión; la música además de poderse juzgar por la forma sí se debe juzgar por lo que expresa, ya que el contenido sentimental y emocional es parte de su valor, si no expresara nada no sería arte.

El papel del intérprete

La interpretación de una obra musical no es de un técnico obediente y sumiso ejecutor de órdenes ya que no se trata de ver como es la partitura en sí y decodificar signos y/o símbolos gráficos musicales; toda actividad humana es espiritual y por tanto el intérprete no puede estar ajeno a la espiritualidad en la actividad interpretativa, el intérprete puede y debe hacer uso de su libertad de expresar de decir, incluso de crear su propia versión de una obra musical. La partitura es únicamente un punto esquemático de referencia, la verdadera música es la que ocurre y termina, y su realidad radica en su ejecución en la forma temporal

en que se vive; el intérprete debe desviarse del esquema de la partitura con el fin de encontrar su propia versión de la música propiamente dicha. La partitura es un campo de posibilidades abierto a la personalidad del intérprete. La relación entre el músico compositor y el músico ejecutante, obliga a realizar complejas indagaciones acerca de problemas como la grafía musical y su historicidad.

C O N C L U S I O N E S

En este trabajo tuve la intención de dar a conocer más ampliamente las obras con que integré mi programa dentro de un marco cronológicamente ordenado y metodológicamente correcto. Conocer y reconocer la calidad de cada una de ellas y también resaltar sus características más importantes:

Por ejemplo cómo en el Concierto Italiano BWV 971, Bach representa un arreglo para teclado de una obra orquestal con un único solista, cuyo modelo exacto sólo existe en la imaginación del compositor en donde la forma del concierto de Vivaldi es fácilmente reconocible en su brillante primer movimiento.

Después ¿Cómo saber lo que pensaba, sentía o quería expresar Beethoven al hacer la Sonata op. 26 No. 12? Realmente las obras no son pensamientos y hechos fríos y desarticulados, la vida social, familiar, amorosa, y el estado de salud de Beethoven influye de manera determinante en sus obras, la Sonata op. 26 No. 12 para piano es una verdadera “confesión” o “ventana” de la vida misma de Beethoven.

A continuación con el Scherzo Op. 31 No. 2 de Chopin pude apreciar cómo la forma del Scherzo Beethoveniano influye de manera determinante en los Scherzos de Chopin, pero siendo ésta mucho más trabada y desarrollada, como si fuera un “*allegro de sonata*” chopinescamente entendido, obviamente. En donde el desarrollo del material temático sirve para algo más que una simple improvisación y la escritura pianística pone a contribución todos los recursos del instrumento, magistralmente tratados.

Más adelante, estudié una obra del período impresionista donde tuve la oportunidad de darme cuenta cómo se plasma una impresión de algunas imágenes en la imaginación del auditor, con esta obra que es en verdad grandiosa y grandilocuente; además poder reconocer al impresionismo como una verdadera y genuina estética musical.

Después estudié cómo se fue formando el movimiento nacionalista mexicano, su cumbre con Silvestre Revueltas y Carlos Chávez y su escuela (de ambos) con el surgimiento del *Grupo de los Cuatro* donde José Pablo Moncayo nos legó su visión de la

música de los indígenas como una música viril, como el reflejo de un pueblo disciplinado, excluyendo de ella lo superfluo, el desarrollo obligado, el sentimentalismo, y el virtuosismo instrumental, por lo que fue para él y para muchos otros compositores del nacionalismo mexicano un modelo ideal para la música nacionalista; todo esto plasmado de manera impresionante en su obra Muros Verdes.

Finalmente al estudiar el Estudio Para Piano No. 6 “Otoño En Varsovia” de Ligeti, me impresioné cómo existen tantas y tan bellas maneras de tratar la música atonal, en donde Ligeti plasma su personalidad e incluye las características de toda su obra:

- las masas sonoras complejas y colores tonales cambiantes
- las llamadas «manchas de sonido», que son una especie de unidades sonoras con vida propia independiente y desligada por tanto de acordes armónicos y otras formas de asociación tonal
- las texturas musicales que van cambiando poco a poco
- los “laberintos en las melodías”
- y su original concepto del cromatismo tímbrico.

Una finalidad más de este trabajo es que en el futuro pueda serle útil a algunas personas que se interesen en la estética musical, en las obras ó en las biografías de los compositores y sea una herramienta que les ayude para investigación ó para consulta.

B I B L I O G R A F Í A

- 1.- Autores varios, Grandes compositores de todos los tiempos,
Co-ed. Mondadori – Novaro.
- 2.- Bal y Gay, Jesús Chopin,
Ed. Fondo de cultura económica. 1ª. Impresión 1959
Impreso en México en 1993. 277 páginas.
- 3.- Buchet, Edmond, Beethoven leyenda y verdad,
Ed. Rialp, S. A. Madrid 1991. 365 páginas.
- 4.- De Grial, Hugo Músicos mexicanos,
Ed. Diana S. A. Tlacoquemécatl y Roberto Gayol.
México, D. F. 1970. 275 páginas.
- 5.- Epstein, Ernest, Bach, pequeña antología bibliográfica,
Ed. Ricordi americana, Buenos Aires, Argentina 1950.
- 6.- Fernández Auza, Alejandro, Tiempos modernos (1900 – 1950) panorama de una época 1900 a 1950 Notas al programa, Editado por la UNAM, Marzo 2001
37 páginas.
- 7.- Fisherman, Diego La música del siglo XX,
Ed. Paidós Postales SAICF 1ª. Edición 1998
Buenos Aires, Argentina. 154 páginas.
- 8.- Fubini E. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX,
Ed. Alianza S. A. 1ª. Impresión Torino 1976
Madrid 1988 511 páginas.
- 9.- García – Pelayo, Ramón y Gross, Pequeño Larousse en color,
Ed. Larousse México D. F. 1976. 1564 páginas.

- 10.- Geiringer, Karl la familia de los Bach,
Ed. Espasa Calpe, S. A. Ríos Rosas 26 Madrid 1962.
- 11.- Machuca Barbosa, Jesús Notas al programa para obtener el título de técnico profesional en piano, Editado por la UNAM, Marzo 2001 21 páginas.
- 12.- Malmstrom, Dan, Introducción a la música mexicana del S XX,
Ed. Fondo de Cultura Económica.
- 13.- Moncada García, Francisco, Pequeñas biografías de Grandes músicos mexicanos,
Ed. Framong 1ª. Serie México D. F. 1966
- 14.- Orta Velásquez Guillermo, 100 biografías en la historia de la música,
Ed. Olimpo 4ª. Edición México D. F. 1970 275 páginas.
- 15.- Preparatoria abierta, Apreciación Estética Musical,
Sexto semestre Ed. SEP 1983. 444 páginas.
- 16.- S. Langer, Philosophy in a new key,
Ed. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1951.
- 17.-

ANEXOS

PARTITURAS

Concerto

BWV 971

The image displays a handwritten musical score for a concerto, BWV 971. It is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several handwritten annotations: a circled '5' in the first system, a circled '3' in the second system, and a circled '4' in the third system. The score is written in a clear, legible hand, and the paper shows some signs of age and wear.

Una melancolico

31

41

46

51

56

61

70

75

80

85

(fn)

91

Handwritten annotations: $\frac{7}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$

Detailed description: This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Handwritten annotations include circled time signatures and other markings.

96

Handwritten annotations: 1, 4, 4, 4, 4

Detailed description: This system contains five measures of music. The treble clef staff continues the melodic development with slurs and accents. The bass clef staff has a more active accompaniment. Handwritten annotations include numbers 1, 4, and 4, 4, 4, 4.

100

Handwritten annotations: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$

Detailed description: This system contains five measures of music. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a steady accompaniment. Handwritten annotations include circled time signatures.

105

Handwritten annotations: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$

Detailed description: This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a steady accompaniment. Handwritten annotations include circled time signatures.

110

Handwritten annotations: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$

Detailed description: This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a steady accompaniment. Handwritten annotations include circled time signatures and the word 'beg'.

115

am (NO COOPER)

sc

Handwritten musical score for measures 115-125. The score is written on two staves (treble and bass clef). It includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. Chord symbols (I, IV, V, VII) are written below the bass staff. There are also handwritten annotations like "2", "3", "5", "2 5 2 2 1 4", "5", "1 2 1", and "1 2".

126

1 2 1 1 2 3 Solo

Handwritten musical score for measures 126-131. The score is written on two staves. It includes notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols (I, VII, V) are written below the bass staff. A "Solo" section is indicated above the staff. There are also handwritten annotations like "1 2 1", "1 2 3", and "Solo".

132

am

Handwritten musical score for measures 132-137. The score is written on two staves. It includes notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols (I, II, III, V) are written below the bass staff. The word "am" is written above the staff. There are also handwritten annotations like "1" and "am".

138

Handwritten musical score for measures 138-143. The score is written on two staves. It includes notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols (XI, I) are written below the bass staff. There are also handwritten annotations like "XI", "I", "5", and "P".

143

Musical score for measures 143-147. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. Measure 143 starts with a treble clef and a bass clef. There are handwritten annotations below the staves: 'y?' and 'II (V/1)' under measure 143; 'yD yD' under measure 144; 'p3' under measure 145; and 'y2 I' under measure 147. A dynamic marking 'f' is present in measure 146.

148

Musical score for measures 148-152. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. Measure 148 starts with a treble clef and a bass clef. There are handwritten annotations below the staves: 'p' under measure 148.

153

Musical score for measures 153-156. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. Measure 153 starts with a treble clef and a bass clef.

157

Musical score for measures 157-161. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. Measure 157 starts with a treble clef and a bass clef.

162

Musical score for measures 162-165. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat. Measure 162 starts with a treble clef and a bass clef. There are handwritten annotations below the staves: '4' under measure 162 and '6' under measure 164.

168

173

177

182

187

n. order 5

2. Andante

Handwritten musical score for piano, measures 1-14. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is marked 'Andante' and includes various dynamics such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ornaments. Measure numbers 1, 5, 8, 11, and 14 are indicated at the start of their respective systems. There are several handwritten annotations and corrections throughout the score, including circled notes and additional markings.

6

8

16

Handwritten annotations: *Cm*, *V*

19

Handwritten annotations: *1 3 2 1*, *2*

21

Handwritten annotations: *2*

23

25

Handwritten annotations: *3*, *5*

01 9 10 PM

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 28 starts with a whole note chord in the bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 29 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 30 concludes the system with a melodic phrase and slurs.

31

Musical score for measures 31-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 31 starts with a whole note chord in the bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 32 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1).

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a whole note chord in the bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 34 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1).

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 35 starts with a whole note chord in the bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 36 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1).

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 37 starts with a whole note chord in the bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1). Measure 38 continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1).

10

39

Musical notation for measures 39-40. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes. A circled note is present in the bottom staff at measure 40.

41

Musical notation for measures 41-42. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. A circled note is present in the top staff at measure 42.

43

Musical notation for measures 43-44. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line.

45

Musical notation for measures 45-46. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line.

47

Musical notation for measures 47-48. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line.

3. Presto

Handwritten musical score for "3. Presto" in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). It features various musical notations including dynamics (f, p), articulation (accents), and fingerings (1-5). Measure numbers 6, 11, 17, 23, and 29 are clearly marked. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

35

Handwritten musical notation for measures 35-40. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (e.g., 3, 5, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 3, 2). The bass staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 2, 1, 2, 2, 1). A circled 'FA' annotation is present above measure 38.

41

Handwritten musical notation for measures 41-46. The treble staff continues the melodic line with fingerings (e.g., 2, 1, 1, 2, 3, 1, 4, 5, 1, 2, 1). The bass staff has fingerings (e.g., 2, 2, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 5).

47

Handwritten musical notation for measures 47-52. The treble staff has fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The bass staff includes a 'p' dynamic marking and fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 3).

53

Handwritten musical notation for measures 53-59. The treble staff has fingerings (e.g., 5, 3, 3, 3, 5, 4, 5, 5, 5, 3). The bass staff includes a 'p' dynamic marking and fingerings (e.g., 5, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 4, 5, 2, 4, 5, 4, 3, 4).

60

Handwritten musical notation for measures 60-64. The treble staff has fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 1, 2, 4, 5, 5, 4, 1, 2, 1, 3, 1, 3). The bass staff has fingerings (e.g., 1, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 5, 5, 3, 1, 3, 2, 1, 3).

65

Handwritten musical notation for measures 65-70. The treble staff has fingerings (e.g., 3, 1, 4, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 2). The bass staff has fingerings (e.g., 1, 5, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 2).

71

Handwritten musical notation for measures 71-76. The treble staff has fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The bass staff has fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1).

77 *p* 3 5 4 3 2 1 4 3

82 3 2 3 2 1 2 3 2 1

87 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

85 13 212, 232

101 3 5 4 1 4 5 3 4

106 *m* *fz*

111 3 5 5 3 4 2 1 3 1

118

121

126

131

136

141

146

151

Handwritten numbers 1, 3, 4, 1 above the first staff. Dynamics: *p* at the end of the system.

156

Handwritten numbers 3, 4, 4, 4, 4 below the first staff.

161

Handwritten circled notes in the first staff. Handwritten numbers 4, 3, 1, 4, 3, 4 below the first staff. Handwritten text "M.D. 114" above the first staff.

166

Dynamics: *f₅* below the first staff. Handwritten numbers 13, 14 below the first staff.

171

Dynamics: *f* above the first staff. Handwritten numbers 1, 2, 3, 3, 4, 5 above the first staff. Dynamics: *p* and *f* below the first staff.

176

Handwritten circled notes in the first staff. Handwritten numbers 5, 4, 2+2, 5, 4, 3 above the first staff. Handwritten number 21 below the first staff.

187

Musical score for measures 187-190. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 187, 188, 189, and 190 are indicated at the beginning of each measure. There are some handwritten annotations above the first measure, including the number '11' and a '3'.

190

Musical score for measures 190-193. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 190, 191, 192, and 193 are indicated at the beginning of each measure.

191

Musical score for measures 191-194. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 191, 192, 193, and 194 are indicated at the beginning of each measure.

196

Musical score for measures 196-200. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 196, 197, 198, 199, and 200 are indicated at the beginning of each measure.

201

Musical score for measures 201-205. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 201, 202, 203, 204, and 205 are indicated at the beginning of each measure.

206

Musical score for measures 206-210. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 206, 207, 208, 209, and 210 are indicated at the beginning of each measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Andante presto

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

Grande Sonate

pour le clavecin ou pianoforte

$\text{♩} = 76$

Op. 26.
1800 - 01

Andante con Variazioni

12 *p* *cresc.* *sf* *p* *cresc.*

6 *p cresc.* *p* *sf*

13 *cresc.* *p* *sf* *sf*

21 *cresc.* *p* *cresc. sf* *p* *cresc.* *p*

28 *cresc.* *sf* *p* *cresc.* *p*

6 61

18

K 108

Var. I.

35

p *f*

Musical notation for measures 35-40, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics.

41

cresc. *p* *cresc.* *f* *p*

Musical notation for measures 41-46, including crescendo (*cresc.*) and dynamic markings (*p*, *f*).

47

f *f*

Musical notation for measures 47-52, primarily marked with forte (*f*) dynamics.

53

f *p* *cresc.* *p* *f*

Musical notation for measures 53-57, with dynamic markings including *f*, *p*, *cresc.*, and *f*.

58

f *f* *cresc.* *p*

Musical notation for measures 58-62, featuring *f*, *cresc.*, and *p* dynamics.

63

f *f*

Musical notation for measures 63-68, marked with forte (*f*) dynamics.

Andante

Andante

Var. II

69

71

74

Andante

77

80

83

notant upavis

estudio articulado *sueño*

86

86-88

rinforz. *p*

Detailed description: This system contains measures 86, 87, and 88. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The left hand has a simpler accompaniment. A circled annotation 'rinforz.' is placed over measure 87, and a 'p' dynamic marking is at the start of measure 88.

89

89-91

cresc. *f*

Detailed description: This system contains measures 89, 90, and 91. The right hand continues with dense rhythmic textures. The left hand has a steady accompaniment. A 'cresc.' marking is at the beginning of measure 89, and an 'f' dynamic marking is at the end of measure 91.

92

92-94

rinforz.

Detailed description: This system contains measures 92, 93, and 94. The right hand has a very dense texture of chords and notes. The left hand has a simple accompaniment. A circled annotation 'rinforz.' is placed over measure 93.

95

95-96

Detailed description: This system contains measures 95 and 96. The right hand has a dense texture of chords. The left hand has a simple accompaniment.

97

97-99

Detailed description: This system contains measures 97, 98, and 99. The right hand has a dense texture of chords. The left hand has a simple accompaniment.

100

100-102

assai

Detailed description: This system contains measures 100, 101, and 102. The right hand has a dense texture of chords. The left hand has a simple accompaniment. The word 'assai' is written above measure 102.

Var. III 103

Musical score for measures 103-107. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the end of measure 107.

Musical score for measures 108-113. The key signature remains three flats. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are handwritten annotations in the left margin, including a large *f* and some scribbles.

Musical score for measures 114-119. The key signature is three flats. The right hand has a melodic line with some slurs. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *p*. There are handwritten annotations in the left margin, including a large *f* and some scribbles.

Musical score for measures 120-125. The key signature is three flats. The right hand has a melodic line with some slurs. Dynamics include *f* and *p*. There are handwritten annotations in the left margin, including a large *f* and some scribbles.

Musical score for measures 126-130. The key signature is three flats. The right hand has a melodic line with some slurs. Dynamics include *f* and *p*. There are handwritten annotations in the left margin, including a large *f* and some scribbles.

Musical score for measures 131-136. The key signature is three flats. The right hand has a melodic line with some slurs. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *p*. There are handwritten annotations in the left margin, including a large *f* and some scribbles.

Var. IV

137

pp
sempre stacc.

Musical score for measures 137-141. The music is in G-flat major (three flats) and 3/8 time. It features a delicate, staccato melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamic is marked *pp* (pianissimo).

142

cresc. pp

Musical score for measures 142-147. The music continues with a similar texture. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 142, followed by a *pp* (pianissimo) marking in measure 144. A 5/3 fingering is indicated above the right hand in measure 142.

148

sf

Musical score for measures 148-153. The music features a more pronounced bass line. A *sf* (sforzando) marking is present in measure 150.

154

sf

Musical score for measures 154-159. The music continues with a similar texture. A *sf* (sforzando) marking is present in measure 156.

160

sf sf decresc. pp

Musical score for measures 160-164. The music features a more pronounced bass line. A *sf* (sforzando) marking is present in measure 161, followed by another *sf* in measure 162. A *decresc.* (decrescendo) marking is present in measure 163, followed by a *pp* (pianissimo) marking in measure 164.

165

sf

Musical score for measures 165-170. The music continues with a similar texture. A *sf* (sforzando) marking is present in measure 168.

Var. V

Allegretto

171

p dolce



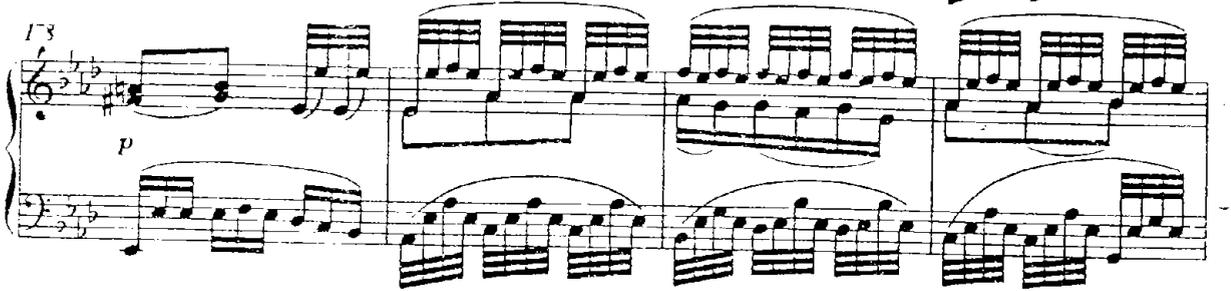
174

cresc.



178

p



182

cresc.



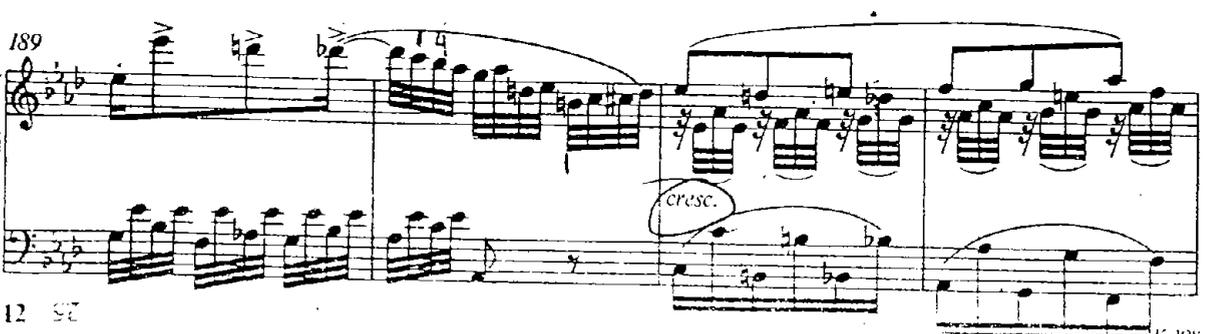
185

p



189

cresc.



193

196

200

204

209

214

Scherzo La prima parte senza repetizione
Allegro molto

First system of the musical score, measures 1-7. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand, followed by a forte (*f*) dynamic in the left hand. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs.

Second system of the musical score, measures 8-16. The dynamics continue with *f* and *pp* markings. The right hand has more complex rhythmic patterns, including some triplets and slurs.

Third system of the musical score, measures 17-24. This system includes a handwritten annotation "poco cresc." at the beginning. The dynamics fluctuate between *p*, *f*, and *pp*. Some notes in the right hand are circled, and there are various slurs and accents.

Fourth system of the musical score, measures 25-32. This system features several triplet markings in the right hand, with numbers 2, 3, 4, and 3 written above the notes. Dynamics include *f*, *pp*, and *f*.

Fifth system of the musical score, measures 33-41. The right hand consists of a series of chords, with a "decresc." (decrescendo) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *f*.

Sixth system of the musical score, measures 42-49. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

49

Musical score for measures 49-54. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 49 has a '2' above it. Measures 50-51 have a '14' above them. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

55

Musical score for measures 55-61. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

62

Musical score for measures 62-67. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The piece ends with a double bar line and the word *Fine*.

Trio 68

Musical score for measures 68-76, the beginning of the Trio section. The key signature changes to B-flat major (two flats) and the time signature changes to 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *P* (piano), *sempre legato*, *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *p* (piano).

77

Musical score for measures 77-87. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

88

Musical score for measures 88-97. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). The piece ends with a double bar line and the word *Fine*.

And.
Marcia funebre sulla morte d'un Eroe

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C major with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The music is marked *p* (piano). The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a circled *cresc.* (crescendo). The music continues with the same melodic and accompanimental patterns, marked *p* (piano).

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a circled *cresc.* (crescendo). Measure 10 has a circled *f* (forte) dynamic. The music is marked *p* (piano) at the end of the system.

Musical notation for measures 13-16. Measure 14 has a circled *cresc.* (crescendo). The music is marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo) at the end of the system.

Musical notation for measures 17-20. Measure 18 has a circled *f no golpe ff* (forte no golpe fortissimo) dynamic. The music is marked *f* (forte) at the end of the system.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a circled *ff* (fortissimo) dynamic. The music is marked *p* (piano) at the end of the system.

1652

26

Handwritten musical score for measures 26-30. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 2/4 time. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. A circled chord in measure 29 is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

31

Handwritten musical score for measures 31-32. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *ff*. A circled chord in measure 31 is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

33

Handwritten musical score for measures 33-35. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *sf*, *f*, *p cresc.*, *f*, and *ff*. A circled chord in measure 33 is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

36

Handwritten musical score for measures 36-38. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *ff*. A circled chord in measure 36 is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

38^b

Handwritten musical score for measures 38^b-41. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *p*. A circled chord in measure 38^b is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

42

Handwritten musical score for measures 42-45. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *cresc.* and *p*. A circled chord in measure 42 is highlighted. A handwritten *20.* is written below the bass staff.

47 *cresc.* *f* *p*

51 *cresc.* *p* *pp*

55 *f* *ff* *f* *p*

60 *cresc.*

65 *f* *ff* *ff* *p* *cresc.*

70 *p* *cresc.* *p* *ff* *decresc.* *pp*

$\text{♩} = 100$
12p.

Allegro

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro' and has a tempo of 100 quarter notes per minute. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Measure 1: *p* (piano)
- Measure 5: *no legato* (handwritten)
- Measure 15: *no come* (handwritten)
- Measure 20: *cresc.* (crescendo)
- Measure 23: *f* (forte)

Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems.

51

Accelerando

30

Handwritten musical score for measures 30-35. The piece is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *sf p*. A circled *f* is present in the left hand at measure 34.

36

Handwritten musical score for measures 36-41. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *cresc.* marking is placed above the right hand in measure 39.

42

Handwritten musical score for measures 42-46. The right hand has a more active melodic line with slurs. Dynamic markings include *f* (circled), *sf*, and *ff*. A circled *f* is also present in the left hand at measure 44.

47

Handwritten musical score for measures 47-52. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, and *p*. A *z* marking is above the right hand in measure 48.

53

Handwritten musical score for measures 53-58. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment.

59

Handwritten musical score for measures 59-64. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment.

65

71

76

81

respir

87

92

98

cresc. *p*

103

p

109

p

115

p

121

p *f*

127

p *f*

SCHERZO

FR. CHOPIN
Op. 11

Presto

sotto voce

pp

ff

f

pp

pp

8va

8va

8va

8va

8va

div

1

17

26

33

Ed.

*

*

*

*

*

8
41
83
f *ff*
Tad. *

51
p
Tad. *

8
57
ff *pp*
Tad. *

63
poco ritenuto *(al tempo)*
con anima
Tad. * Tad. * Tad. *

69
cresc.
Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

75
Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

81 *f* *dolce*

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

86

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

91

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

97

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

102

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

107 *cresc.*

Rehearsal marks: *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, * *Tr.*, *

112

ff

Ped. *

118

f

Ped. *

124

f

Ped. *

130

Conto

pp

ff

Ped. *

138

pp

ff

Ped. *

146

Conto

f

Ped. *

157 *pp* *ff*

164 *pp* *ff*

170

176 *ff*

185 *p* *ff*

194

poco ritenuto

pp

197

(a tempo)

con anima

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. **

202

cresc.

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. **

207

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. **

212

f

dolce

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. **

213

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. **

223

223 224 225 226 227 228

229

229 230 231 232 233

234

234 235 236 237 238

239

239 240 241 242 243

244

244 245 246 247 248

249

8 8 8 8

Ped. * Ped. * Ped. *

253

8 8 8

Ped. * Ped. m.s. m.s.

261

8

sostenuto
sollo voce

*

269

3

p

07

278

delicatiss.

Ped. *

285

Musical score for measures 285-290. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs. The key signature has one sharp (F#).

291

Musical score for measures 291-300. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *pp* is present, followed by the instruction *slentando*. A *Tad.* marking with an asterisk is located below the first staff.

300

Musical score for measures 300-310. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *espress.* is present at the end of the system. A *Tad.* marking with an asterisk is located below the second staff.

310

Musical score for measures 310-316. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs, accents, and fingerings (1 2 4 3 2, 3, 1 2 4 3 2, 1 2 4 3 2). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *legato* is present.

317

Musical score for measures 317-322. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs, accents, and fingerings (5, 3, 1 2 4 3 2, 3). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs. The key signature has one sharp (F#).

324

35

Agitato

331

leggiero

1 2 4 3 2

2 1 2 4

338

1 2 3 1

5

3 4 3

345

352

cresc. ed animato

ff

47

Handwritten musical score system 1, measures 330-332. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur over measures 330-332. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. A dynamic marking *sf* is present in measure 331. A handwritten asterisk *** is located below the lower staff in measure 332.

Andante

Handwritten musical score system 2, measures 333-334. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking *p* in measure 334. The lower staff contains a bass line with chords. A handwritten asterisk *** is located below the lower staff in measure 334.

Handwritten musical score system 3, measures 335-336. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with chords. A dynamic marking *p* is present in measure 335. A large handwritten bracket on the right side of the system spans both staves.

333 *delicatiss.*

Handwritten musical score system 4, measures 337-338. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur and a dynamic marking *delicatiss.* in measure 337. The lower staff contains a bass line with chords. A dynamic marking *And.* is present in measure 337. A handwritten asterisk *** is located below the lower staff in measure 338.

334

Handwritten musical score system 5, measures 339-340. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with chords. A large handwritten bracket on the right side of the system spans both staves.

401 *pp* *stentando*

406 *aspirato* *legato*

414

420

426 *legato*

432 *leggiero*

Ped. * Ped. * Ped. *

439

Ped. * Ped. * Ped. *

444

Ped. * Ped. * Ped. *

450

Ped. * Ped. * Ped. *

456 *cresc. ed animato*

Ped. * Ped. * Ped. *

Musical score system 1, measures 432-435. The system features a grand staff with treble and bass clefs. A large slur covers the entire system. The bass clef part begins with a forte (*f*) dynamic. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and slurs. The system concludes with the instruction *sempre f* and a final flourish.

Musical score system 2, measures 436-440. This system continues the melodic line from the previous system, maintaining the same notation and dynamics. It includes various slurs and ornaments.

Musical score system 3, measures 441-445. This system introduces more complex rhythmic patterns and ornaments in the treble clef part. The bass clef part provides a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 4, measures 446-450. This system features intricate melodic passages with many slurs and ornaments. The bass clef part continues with its accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 5, measures 451-455. This system contains some of the most technically demanding passages, with rapid sixteenth-note runs and complex slurs. The bass clef part remains consistent. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

50

acitato

492

Handwritten musical score for measures 492-502. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). It features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. A circled annotation "acitato" is written above the first few measures. The measure number "492" is written in the left margin.

Handwritten musical score for measures 503-512. The system consists of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. The measure number "503" is written in the left margin.

Handwritten musical score for measures 513-522. The system consists of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. The measure number "513" is written in the left margin.

Handwritten musical score for measures 523-532. The system consists of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. The measure number "523" is written in the left margin. The annotation "cresc." is written above the final measure.

no accel.

Handwritten musical score for measures 533-542. The system consists of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. The measure number "533" is written in the left margin. The annotation "ff" is written above the final measure.

519

ff

Ted. *

525

cresc.

Ted. *

532

ff

Ted. *

538

sf

Ted. *

544

sempre con fuoco

ff

Ted. *

550

555

560

565

dimin.

571

catando

578 *smerzando* *sotto voce*

585 *ff* *pp*

593 *ff*

601 *sf* *pp*

612 *ff* *pp*

620 *ff*

629 *P*

637 *ff*

644 *pp* *poco ritenuto* *(a tempo)* *con anima*

650 *cresc.*

Handwritten notes on the left margin.

656

Handwritten musical score for measures 656-661. The system consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bass staff features a steady eighth-note pattern. The treble staff has a melodic line with various note values and rests. Below the bass staff, there are six measures of the word 'Ped.' with an asterisk between each measure.

662

Handwritten musical score for measures 662-667. The system consists of two staves. The key signature has three flats. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. The treble staff has a melodic line. A dynamic marking 'f' is present in measure 664, and a hairpin crescendo leads to the word 'dolce' in measure 665. Below the bass staff, there are four measures of the word 'Ped.' with an asterisk between each measure.

668

Handwritten musical score for measures 668-673. The system consists of two staves. The key signature has three flats. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. The treble staff has a melodic line. Below the bass staff, there are six measures of the word 'Ped.' with an asterisk between each measure.

674

Handwritten musical score for measures 674-679. The system consists of two staves. The key signature has three flats. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. The treble staff has a melodic line. Below the bass staff, there are six measures of the word 'Ped.' with an asterisk between each measure.

680

Handwritten musical score for measures 680-685. The system consists of two staves. The key signature has three flats. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. The treble staff has a melodic line. Below the bass staff, there are four measures of the word 'Ped.' with an asterisk between each measure.

685

Handwritten musical score for measures 685-696. The system consists of two staves. The upper staff contains chords with some notes marked with 'p' and 'pp'. The lower staff contains a melodic line with eighth notes. The key signature has two flats. The system ends with a double bar line and a '56' in the upper right corner.

697

Handwritten musical score for measures 697-701. The system consists of two staves. The upper staff contains chords, with some notes circled. The lower staff contains a melodic line. The key signature has two flats. The system ends with a double bar line.

697

Handwritten musical score for measures 697-701. The system consists of two staves. The upper staff contains chords, with some notes circled. The lower staff contains a melodic line. The key signature has two flats. The system ends with a double bar line.

no cover

702

Handwritten musical score for measures 702-707. The system consists of two staves. The upper staff contains chords, with some notes circled. The lower staff contains a melodic line. The key signature has two flats. The system ends with a double bar line.

708

Handwritten musical score for measures 708-713. The system consists of two staves. The upper staff contains chords, with some notes circled. The lower staff contains a melodic line. The key signature has two flats. The system ends with a double bar line.

711

Musical score for measures 711-714. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 711 starts with a piano (p) dynamic. A first ending bracket labeled '8' spans measures 711 and 712. A second ending bracket labeled '7' spans measures 713 and 714. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

715

Musical score for measures 715-720. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 715 starts with a piano (p) dynamic. A first ending bracket labeled '8' spans measures 715 and 716. A second ending bracket labeled '7' spans measures 717 and 718. Measure 719 includes a *cresc.* marking. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

720

Musical score for measures 720-726. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 720 starts with a piano (p) dynamic. A first ending bracket labeled '8' spans measures 720 and 721. A second ending bracket labeled '7' spans measures 722 and 723. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

732

più mosso

Musical score for measures 732-738. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 732 starts with a piano (p) dynamic. A first ending bracket labeled '8' spans measures 732 and 733. A second ending bracket labeled '7' spans measures 734 and 735. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

739

Musical score for measures 739-745. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 739 starts with a piano (p) dynamic. A first ending bracket labeled '8' spans measures 739 and 740. A second ending bracket labeled '7' spans measures 741 and 742. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

8

745

stretto e cresc.

58

This system contains measures 745 to 750. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes a triplet in the bass line at measure 745 and a circled chord in the bass line at measure 750. The instruction "stretto e cresc." is written above the staff.

8

753

mf marcato

This system contains measures 753 to 760. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes a triplet in the bass line at measure 753 and a circled chord in the bass line at measure 758. The instruction "mf marcato" is written above the staff.

8

769

This system contains measures 769 and 770. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes a triplet in the bass line at measure 769 and a circled chord in the bass line at measure 770.

più mosso

765

This system contains measures 765 to 771. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes a triplet in the bass line at measure 765 and a circled chord in the bass line at measure 771. The instruction "più mosso" is written above the staff.

moder

772

mf

This system contains measures 772 to 778. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes a triplet in the bass line at measure 772 and a circled chord in the bass line at measure 778. The instruction "moder" is written above the staff, and "mf" is written above the staff at the end of the system.

PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

Assez doux, mais d'une sonorité large (♩=54)

PIANO

p

Cédez En mesure

mf *p*

un peu retenu En élargissant 1^{er} Mouv!

pp *f* *p*

Très lointain

pp *m. g.* *m. g.* *m. g.*

pp *m. g.* *mf très soutenu*

Handwritten musical score system 1. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many beamed notes and chords. Dynamic markings include *ppp* and *m. g.*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Handwritten musical score system 2. It continues the piece with similar complex textures. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *f*. A handwritten instruction *un peu plus lent* is written above the staff.

Reprenez le mouvement

Handwritten musical score system 3. The texture becomes less dense, with more space between notes. Dynamic markings include *p*. There are some handwritten annotations below the bass staff.

En mesure

Handwritten musical score system 4. It features a section with a *ritardando* effect, marked *Cédez*, followed by a *ritardando* section marked *rapide*. Dynamic markings include *mf* and *p*.

mel.

ritardando *retenu*

Handwritten musical score system 5. It begins with a *ritardando* section marked *Large*, followed by a section marked *subitement*. Dynamic markings include *pp*. There are several handwritten annotations throughout the system.



1er Mouvement

très doux et très lié

pp

Très grave

p

pp

Très grave

sf

ff

sf

p

1^{er} Mouvement
marquez le chant

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a piano accompaniment. The bass line includes markings "Ped." and "Sed."

Musical notation for the second system, continuing the piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical notation for the third system, including the instruction "Cédez" above the treble staff.

Musical notation for the fourth system, including the instruction "Reprenez le mouvement" above the treble staff and "pp" in the bass line.

Musical notation for the fifth system, including the instruction "En élargissant beaucoup" above the treble staff, "pp" in the bass line, and "ff" later in the system. It also features "Ped." markings and a "Cadenza" section.

A Clarita

MUROS VERDES

Clas. _____
Adquis. 001659 63
Proced. _____
Fecha _____
\$ _____

J. Pablo Moncayo

Andante $\text{♩} = 92$

Piano

incayo

27

dim. e rall.

Poco più. 31

mp

37

mp

43

49

mf

54

Musical score for measures 54-58. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a series of chords with a '2' above the first measure and '3' above the second measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes.

59

Musical score for measures 59-62. The top staff continues the chordal texture with a '3' above the first measure and '2' above the second measure. The bottom staff continues the melodic line. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the second measure of the bottom staff.

63

Musical score for measures 63-66. The top staff features chords with accents (v) above them. The bottom staff continues the melodic line. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present above the second measure of the bottom staff.

67

Musical score for measures 67-71. The top staff features chords with accents (v) above them. The bottom staff continues the melodic line. *mf* (mezzo-forte) dynamic markings are present above the second and sixth measures of the bottom staff.

72

Musical score for measures 72-76. The top staff features chords with accents (v) above them. The bottom staff continues the melodic line. A *rall. poco* (ritardando poco) marking is above the first measure. *p* (piano) and *pp* (pianissimo) dynamic markings are present above the first and fourth measures of the bottom staff.

Lento. ♩ = 88

mp cantabile e molto legato.

73 *pp*

82 *mf* *p*

87 *mp* *pp* *mf sostenuto*

92

96 *Poco più* ♩ = 112 *p cresc.*



100

dim. e rall.

Allegro. $\text{♩} = 80$

104 *p* poco marcato

cresc.

109

mf
mp

cresc.

114

119

dim.

mp

Musical score system 1 (measures 124-128). Includes dynamic markings *p* and *mp*. Fingerings are indicated above notes.

Musical score system 2 (measures 129-133). Includes dynamic markings *p* and *mp*. Fingerings are indicated above notes.

Musical score system 3 (measures 134-138). Includes dynamic markings *pp* and *mp*. Fingerings are indicated above notes.

Musical score system 4 (measures 139-143). Includes dynamic markings *p* and *mp*. Fingerings are indicated above notes.

Musical score system 5 (measures 144-148). Includes dynamic markings *p* and *mp*. Fingerings are indicated above notes.

149 *p*

154 *p* *mp cantado* *cresc.*

159 *f cresc.* *ff*

164

169

173 *p*

pocho marcato

177 *p*

182 *mf*

187

5 4 3 2

192 *p cresc.*

p cresc.

mf cresc.

1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 3 2 2 3 2

Handwritten musical score system 1, measures 181-184. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present in the right hand. The tempo marking *poco marcato* is written below the right staff.

Handwritten musical score system 2, measures 185-190. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *cresc.* is present in the right hand.

Handwritten musical score system 3, measures 191-196. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *mp cresc.* is present in the right hand.

Handwritten musical score system 4, measures 197-202. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf cresc.* is present in the right hand.

Handwritten musical score system 5, measures 203-208. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the right hand.

219

223

227

cresc.

231

p

235

cresc.

mf cresc.

234

243 *p*

241 *cantabile. mf*

250 *mf*

253 *mf*

255 *p cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *p cresc.* is placed above the lower staff.

260 *p cresc.*

This system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a steady accompaniment. The dynamic marking *p cresc.* is present at the beginning of the system.

264 *p*

This system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is placed above the lower staff.

268 *cresc.*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed above the lower staff.

272 *mf*

This system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is placed above the lower staff.

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains chords and rests, with a '30' written above it. The lower staff contains a melodic line. The word 'cresc.' is written above the first measure of the lower staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff contains chords. The lower staff contains a melodic line. The word 'p' is written above the first measure of the lower staff. The phrase 'p cresc. poco a poco' is written above the second measure of the lower staff.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff contains chords. The lower staff contains a melodic line. The number '254' is written to the left of the first measure of the lower staff.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff contains chords with accents (>) above them. The lower staff contains a melodic line.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff contains chords with accents (>) above them. The lower staff contains a melodic line. The number '291' is written to the left of the first measure of the lower staff. A hairpin crescendo symbol is drawn above the lower staff, and the word 'f cresc.' is written above the second measure of the lower staff.

3 3 4 3

Falla de origen

Falta la página

77

Handwritten musical score, first system. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is heavily annotated with slurs, ties, and circled numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. A box containing the number '29' is located in the upper right corner. Performance markings include 'pp' (pianissimo) and 'rit' (ritardando).

Handwritten musical score, second system. Similar to the first system, it contains a grand staff with complex notation and annotations. Circled numbers 1 through 5 are visible above the notes. Performance markings include 'pp' and 'rit'.

Handwritten musical score, third system. The notation continues with a grand staff. Circled numbers 1 through 5 are present above the notes. Performance markings include 'pp' and 'rit'.

Handwritten musical score, fourth system. The notation continues with a grand staff. Circled numbers 1 through 4 are present above the notes. Performance markings include 'pp' and 'rit'.

f cantabile

pp

pp

pp

pp

crescendo poco a poco

mf

pp

Handwritten musical score system 1. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a series of arpeggiated chords, each with a slur above it. The first measure is marked with *pp* and *simile*. There are various accidentals (sharps and flats) and dynamic markings throughout the system.

Handwritten musical score system 2. It continues the arpeggiated pattern from the previous system. A prominent instruction *diminuendo poco a poco...* is written across the middle of the system. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

Handwritten musical score system 3. This system shows a continuation of the arpeggiated texture. It includes a *pp* marking at the beginning and various accidentals. The notation is dense with notes and slurs.

Handwritten musical score system 4. The final system on this page, it continues the arpeggiated pattern. It features circled numbers 1, 2, and 3 above the first few measures, possibly indicating fingerings or specific articulation points. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two staves. The right hand part features a melodic line with various ornaments and slurs. The left hand part provides a harmonic accompaniment. The system is marked with a *crescendo* and *pp* (pianissimo) dynamic. There are some handwritten annotations above the staff, including the number '3' and '2'.

Handwritten musical score for piano, second system. It consists of two staves. The right hand part continues the melodic line with large, sweeping slurs. The left hand part maintains the accompaniment. The system is marked with a *crescendo* and *pp* dynamic. There are some handwritten annotations above the staff, including the number '4' and a circled 'H'.

Handwritten musical score for piano, third system. It consists of two staves. The right hand part features a melodic line with slurs. The left hand part provides a harmonic accompaniment. The system is marked with *meno legato* and *3bina senza ped.* (3rd bin without pedal). There are some handwritten annotations above the staff, including the number '3'.

Handwritten musical score for piano, fourth system. It consists of two staves. The right hand part features a melodic line with slurs. The left hand part provides a harmonic accompaniment. The system is marked with *3bina* and *senza ped.* (3rd bin without pedal). There are some handwritten annotations above the staff, including the number '2'.

82

Handwritten musical score for the first system, measures 82-83. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *ppp* and *pp*. The left hand has a bass line with *con ped.* marking.

Handwritten musical score for the second system, measures 84-85. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

82

Handwritten musical score for the third system, measures 86-87. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *p* and *mp*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *mp*.

82

Handwritten musical score for the fourth system, measures 88-89. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *p* and *mp*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *p* and *mp*.

8^a

pp *f*

crescendo *poco a poco*

9^a

f

10^a

crescendo poco a poco

f

11^a

crescendo

ff

sf *pp* *mf* *sf* *pp*

Handwritten musical score for the first system, featuring two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with dynamic markings such as *sf*, *pp*, *mf*, and *sf* *pp*.

Handwritten musical score for the second system, continuing the rhythmic and melodic development. The notation is dense with notes and rests, maintaining the complex texture established in the first system.

ritardando poco a poco *f* *accendo*

Handwritten musical score for the third system, marked with *ritardando poco a poco* and *f accendo*. The notation shows a gradual deceleration and a strong dynamic shift.

(crescendo) *ff* *crescendo molto*

Handwritten musical score for the fourth system, marked with *(crescendo)* and *ff* *crescendo molto*. The notation features a powerful and rapid increase in volume.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a dynamic of *cresc. molto* and *ff*. There are various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large bracket on the left side groups the two staves together.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is marked with a dynamic of *pp*. There are various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large bracket on the left side groups the two staves together.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is marked with a dynamic of *cresc. molto* and *pp*. There are various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large bracket on the left side groups the two staves together.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is marked with a dynamic of *p cresc.* and *cresc. molto*. There are various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large bracket on the left side groups the two staves together. The system ends with a dynamic of *pp sim.*

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. The instruction "p sempre" is written above the upper staff. The system is enclosed in a large hand-drawn oval.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many notes. A forte dynamic marking "f" is written above the upper staff. The system is enclosed in a large hand-drawn oval.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction "crescendo poco a poco" is written across the middle of the system. Below the lower staff, the text "poco a poco senza ped." is written. The system is enclosed in a large hand-drawn oval.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction "cresc." is written above the lower staff. The text "senza ped. finale" is written at the bottom of the system. The system is enclosed in a large hand-drawn oval.

Lullala Jorja

10 12

11

8bama

anghikan
 xit
 gomen
 seica

durata ca. 3'30"

Verlag B. Schott & Sohn, Mainz 1904