



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN PIANO

ASESORA  
MTRA. MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE

PRESENTA  
ERINH LINDSAY ORTEGA GARCÍA

MÉXICO, D.F.

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# ÍNDICE

PROGRAMA.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
JOHANN SEBASTIAN BACH.....	4
*Su obra para teclado.....	5
*Contexto histórico.....	7
*Estética Musical de la época.....	8
*La partita.....	10
*Partita no. 1.....	11
WOLFGANG AMADEUS MOZART.....	19
*Contexto histórico.....	20
*El estilo galante.....	22
*La “Tormenta y asalto” su influencia en la música.....	23
*La forma sonata.....	24
*La sonata en Fa mayor K332.....	26
FRYDERYK CHOPIN.....	29
*El romanticismo.....	30
*Fryderyk Chopin.....	32
*La Balada.....	34
*La Balada no.3 op.47.....	35
MAURICE RAVEL.....	37
*Contexto histórico.....	38
*La vida musical en la época del Imperialismo.....	41
*La música de Ravel.....	44
*Los Valses nobles y sentimentales.....	46
MARIO RUÍZ ARMENGOL.....	51
*Biografía.....	52
*México en el siglo XX.....	53
*Los estudios para piano.....	55
*El estudio no.3 en si bemol menor.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	57
LISTADO DE GRÁFICOS.....	59

**Programa de concierto final que presenta la alumna Erinh  
Lindsay Ortega, para obtener el título de Licenciada en Piano en  
la Escuela Nacional de Música, UNAM.**

Partita No. 1 en si bemol Mayor, BWV825	J.S. Bach
Preludio	(1685-1750)
Alemanda	
Corrente	
Sarabanda	
Minuet I-II	
Giga	
Sonata en Fa Mayor K.332	W.A. Mozart
Allegro	(1756-1791)
Adagio	
Allegro assai	
Estudio No.3 en Si bemol Menor	M. Ruíz Armengol
	(1911-2002)
Valses Nobles y Sentimentales	M. Ravel
	(1875-1937)
Ballade No.3 en La bemol Mayor Op.47	F. Chopin
	(1810-1849)

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone compilar de manera objetiva todos los datos reunidos para conformar una seria investigación acerca de las obras para teclado que interpretaré en el examen profesional.

Sabemos que el trabajo del músico intérprete no se limita a la práctica, es necesaria la investigación de todos los datos que influyen sobre la obra artística, para así lograr una consolidación del conocimiento adquirido como herramienta fundamental en el proceso interpretativo.

Los datos importantes que se recopilan son los correspondientes al contexto histórico, social, análisis y una reflexión personal de cada obra.

Las obras a interpretar fueron seleccionadas para abarcar las épocas históricas más importantes en el arte musical.

Si bien el desarrollo de estas notas abarca diversos aspectos fundamentales de investigación que rodean una obra, no pretende incluir de manera total los numerosos aspectos que intervienen en el desarrollo musical a través de la historia. Aquí solo menciono los puntos esenciales para la música de teclado.

Las reflexiones personales se hicieron acerca de la interpretación musical de cada obra, en donde, basada en una investigación, hago sugerencias interpretativas para cada caso.

También incluí un esquema gráfico para cada tema, en donde se expone de manera práctica y objetiva un análisis estructural, el cual ayuda a visualizar la obra ya analizada por completo.

El objetivo de estas Notas al Programa es hacer una síntesis de la información más importante que puede servir como un manual práctico y objetivo, no tan solo para el músico, sino para toda persona que esté interesada en las obras que aquí se proponen e investigan.

JOHANN SEBASTIAN BACH

PARTITA No. 1 EN BWV825 EN SI BEMOL MAYOR

## JOHANN SEBASTIAN BACH

### Su obra para teclado.

La obra para teclado de Bach es una obra íntima; es decir, no fue hecha para cumplir algún encargo o petición, sino por esa prodigiosa ansiedad de crear<sup>1</sup>.

Otro aspecto muy importante, además de la necesidad creativa, es el aspecto pedagógico; las invenciones, los pequeños preludios y el clave bien temperado tienen un carácter pedagógico dedicado a sus alumnos. En general toda su obra para teclado tiene una gran enseñanza. Es una escuela que ningún instrumentista de teclado puede pasar por alto, y que por lo mismo se ha preservado a través de la historia.

Tal vez exista la mala referencia de que Bach no inventó nada nuevo, en cierto sentido es cierto pero no exacto. Si bien Bach tuvo gran influencia de otros grandes músicos y no solo eso sino que hizo profundos estudios sobre sus obras y estilos, su obra surge con una frescura y originalidad inigualables.

Bach era imponente, tenía ese gran interés en lo elevado, lo complejo, lo sabio, también era un fiel creyente y sin lugar a dudas un humanista.

La obra de Bach está catalogada por Wolfgang Schmieder, (el famoso BWV *Bach-Werke-Verzeichnis*, primera edición de 1950), organizada en porciones según el tipo de obra, sin embargo, esta forma de organización no contempla los cambios estilísticos delimitados cronológica y geográficamente.

A continuación se desarrollan cuatro periodos compositivos principales durante la vida del compositor<sup>2</sup>.

El primer periodo en *Arnstadt y Mühlhausen* (1703-1708), fue cristalizado por obras como la sonata en re , dos caprichos, la obertura en fa, la suite en sol menor, y el preludio y partita del *tuono terzo*.

En *Weimar* (1708-1717), Bach adquiere gradualmente la madurez, armonías más complejas, aumento en su saber contrapuntístico. Podemos observar tres grupos principales: las siete *toccatas*, los seis conciertos basados en obras de Vivaldi, donde consagra el estilo italiano; fugas, fantasías, preludios, incluido el gran preludio y fuga en la menor BWV 894.

---

<sup>1</sup>Sacre, Guy. *La Musique de Piano, dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, ed. Bouquins Robert Laffont, Francia 1998

<sup>2</sup>Sacre, Guy. *La Musique de Piano, dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, ed. Bouquins Robert Laffont, Francia 1998

El siguiente periodo es el más prolífico en la obra para teclado: en *Cöthen* (1717-1723), donde compuso las suites de orquesta, así como las suites y sonatas instrumentales, los conciertos de *Brandenburgo*, los pequeños preludios, invenciones y sinfonías, el primer libro de “*El Clave Bien Temperado*”, las suites francesas y las suites inglesas así como la primera versión de la *Fantasia cromática*.

En el último y largo periodo, en *Leipzig* (1723-1750), compuso las cantatas, las pasiones, los oratorios, las partitas y la Obertura francesa, el Concierto italiano, los duetos (invenciones a dos voces), las variaciones *Goldberg*.

Un ensamble que Bach quiso titular *Klavierübung* (escuela de teclado), incluye obras, que están divididas en cuatro partes, publicadas sucesivamente: *La fantasia y fuga en la menor*, *las dos fantasías en do menor* y *el segundo libro del Clave Bien Temperado*. Así, vemos aquí resumidos todos los estilos, géneros y tendencias, que solidificaron toda una época y que a la vez sirvieron de base para épocas futuras próximas a desarrollarse.

## CONTEXTO HISTÓRICO EN LA ÉPOCA DE J.S. BACH

La época de J. S. Bach está enmarcada por dos reinados. Primero el de Luis XIV, el Rey Sol, un soberano absolutista y punitivo; y se cierra bajo el signo de Federico II, El Grande, gran estratega militar que supo convertir a Prusia en un país dirigente.

Ambos reinados están unidos por el vínculo de la cultura, sobre todo el de la música ya que estos dos dirigentes eran amantes de ésta. Recordemos que Federico el Grande fue alumno del gran flautista Quantz. También a Luis XIV se le atribuye el haber creado las instituciones musicales que llevaron la música francesa a su cumbre; por lo tanto la actividad musical tuvo una importancia primordial durante todo éste tiempo.

Cada época se caracteriza por tratados políticos. La de Bach está marcada, principalmente, por el tratado de Utrecht (1713), que pone fin a la guerra de sucesión española, y el de Aquisgrán (1748), que acaba con la de sucesión austriaca. Europa entra en guerra a excepción de Inglaterra, que ya contaba con un parlamento responsable. A consecuencia vino un desorden social y daños tanto a vencedores como vencidos. Pero aún así, parece que la guerra no sirvió de nada, porque la riqueza continuaba en pocas manos. Había descontento social ya que en ese entonces se daba la difusión de ideas gracias a los periódicos quienes daban valor a las ideas ilustres y a la nueva filosofía basada en la realidad.

Estos hechos dictaron un nuevo rumbo político, que era solo en apariencia justo, ya que no cambió la esencia de la realidad social.

En los años 1720-1725, suceden hechos fundamentales para la historia musical Europea: Bach se convierte en Maestro de Capilla en Leipzig (1723), en donde crea sus cantatas y pasiones. En 1720 Haendel inicia la nueva actividad de director musical, de maestro de orquesta, en el Haymarket de Londres, momento de esplendor de la ópera en Inglaterra. Telemann se traslada a Hamburgo (1721), es superintendente de la música en las cinco iglesias principales, se ocupa del *Collegium musicum* y de la ópera; Rameau publica en 1722 el "*Tratado de la armonía limitada a sus principios naturales*", mientras Bach, al mismo tiempo, utiliza la nueva escala temperada con el primer libro de su *clavicémbalo bien temperato*; Domenico Scarlatti abandona el puesto de maestro de capilla en el Vaticano y se establece en Lisboa (1720); Vivaldi publica *Il cimiento dell'armonia e dell'invenzione* (1724), Benedetto Marcello manda editar *Il teatro alla moda* (1720); Couperin publica sus *Conciertos* (1722-24) y las dos *Apoteosi* (1725), y muere Alessandro Scarlatti (1725).

## LA ESTÉTICA MUSICAL EN LA ÉPOCA DE J.S. BACH

El período que va de 1680 a 1720, establece un cambio decisivo basado en un rechazo sistemático de la experiencia anterior. Se da una ruptura intelectual con los principios morales, políticos, sociales, científicos, religiosos y estéticos, los cuales estaban estacionados en una larga tradición. Pero ésta ruptura no quiere decir que las ideas eran nuevas, tan solo dieron un giro a las ideas ya existentes, cambiándolas hacia otras direcciones.

Comenzaron a nacer en aquella época, innumerables corrientes de pensamiento, las cuales en lo sucesivo realizaron una fusión homogénea de intereses y de argumentos: y fue entonces cuando nació la filosofía del iluminismo. Arte racional y reglamentario basado en una sistematización racional y científica del pensamiento.

La palabra gusto se comienza a utilizar en el lenguaje musical para valorar y enjuiciar una obra. El gusto se convierte en el instrumento para la búsqueda de la galantería, la cual podríamos definir como el adorno en la música, es decir, un elemento adicional a la melodía y armonía.

Comienzan a escribirse libros y tratados acerca de lo que debe ser bello en el arte, basándose en el gusto y la galantería.

En este punto, el momento musical que se ha definido representa el rechazo de la época precedente, un rechazo que recoge voluntariamente muchas experiencias de aquel mundo.

La obra más bella se define como sublime, es decir, lo sublime es un punto culminante de perfección en el arte.

A raíz de la creación de las teorías sobre el gusto, nace una necesaria revisión y valoración de los estilos. El estilo es lo que caracteriza a la música de un país, representando el prestigio de su escuela. En esta época existen tres estilos principales: el italiano, el francés y el alemán.

La música era valorada según su capacidad para expresar las emociones y sentimientos o afectos humanos, por eso la música vocal toma prioridad sobre la música instrumental. Una pieza instrumental debe imitar correctamente el estilo vocal.

Así la unión de música y poesía se tenía en alta estima por su poder expresivo, pero la música instrumental no se quedaría en segundo plano por mucho tiempo, una vez que se lograron cristalizar en ella estos sentimientos.

Un problema que ocupaba a la música era la dificultad de superar en la práctica las diferencias de tono existentes entre sostenidos y bemoles en los instrumentos de altura fija (los instrumentos de teclado), los cuales se afinaban para favorecer algunos intervalos, de este modo se hacían posibles sólo ciertas tonalidades (sin sobrepasar tres sostenidos y dos bemoles), y rechazaba el uso enarmónico de sostenidos y bemoles.

De modo que se observó la imprescindible necesidad de afinar según un procedimiento que permitiese la entonación inmediata de los sostenidos y bemoles, correspondiéndose según la enarmonía, para que el cambio de tonalidades se efectuara sin la necesidad de cambiar la afinación también.

Se creó así una octava que se dividió en doce semitonos iguales, en la cual todo estaba igualado, siguiendo el principio de un temperamento uniforme.

El sistema temperado introduce el concepto de tonalidad en las formas mayor y menor y crea la teoría de la armonía, entendida como ciencia de la formación, combinación y asociación de los acordes.

El establecimiento del sistema temperado marca un cambio radical en el lenguaje tanto de la música vocal como de la música instrumental. También se observa como poco a poco se va abandonando el uso del bajo continuo, la disminución de la fuerza contrapuntística y un predominio de la homofonía.

Las escuelas adquieren la diversificación de los estilos con base nacional. Tienen una búsqueda con finalidad didáctica, para abrir las puertas a un mayor número de usuarios. Esto facilita la formación de conjuntos instrumentales más numerosos que se van convirtiendo en organismos estables, algunos de ellos (como el formado por Telemann en el *Collegium musicum*), desempeñando un papel fundamental en la historia de la música local al convertir en pública una actividad que antes era privada. Ahora la música se hace en locales públicos, en cafés, en parques.

## LA PARTITA

En realidad la partita es una suite, solo que se les llama de diferente manera debido al estilo compositivo geográfico. Por ejemplo la palabra “partita” viene del italiano que quiere decir “en partes” y la palabra suite viene del francés del verbo “*suivre*” que se refería a “uno tras otro”. Bach utiliza una gran cantidad de danzas, que acomoda a su gusto, y no tiene ningún problema con emplear la corrente a 3/4 o bien la *courante* a 3/2, la giga a 6/8 o bien a 6/4, el contrapunto imitativo a la alemana o bien el estilo de los grandes preludios concertantes a la italiana.

La suite, tal como la entendió el siglo XVIII, es una magnificación de la danza, tanto popular como de corte.

La suite está basada en el ritmo, más que en el desarrollo melódico y no se aparta de la tonalidad principal, que crea su unidad<sup>3</sup>. Se creó que esto es debido a que las primeras suites fueron escritas para laúd, instrumento de afinación difícil y larga, por esto, una vez afinado el laúd, se prefería mantener la tonalidad durante varias piezas. Por lo tanto es natural que, al transcribir en un principio las piezas de laúd para el clave, se conservase la unidad de tonalidad.

Por otra parte, la suite tiene una estructura base que consiste en cuatro danzas:

1. alemanda
2. corrente
3. zarabanda
4. giga

Si bien, todas las suites siguen este orden, es común intercalar entre la *zarabanda* y la *giga*, otras danzas tales como *gavotas*, *bourres*, *minuets*, *passepieds*, *aires*, *rondós*, etc. Algunas suites llevan un *preludio* que antecede a la *alemanda*.

J.S. Bach se interesó ampliamente en esta forma musical, la cual llevó a un grado de excelencia compositiva y que podemos disfrutar en sus series de suites y partitas para clave.

---

<sup>3</sup>Cortot, Alfred. *Curso de Interpretación*, ed. Ricordi, compilado y redactado por Jeanne Thieffry, trad. Roberto J. Carman, Argentina 1998

LA PARTITA No. 1 EN SI BEMOL MAYOR BWV825 DE J.S. BACH, COMPUESTA  
EN 1725

Las partitas fueron creadas por Bach mientras se encontraba en Leipzig, en este periodo también compuso las cantatas, las pasiones, los oratorios, la Obertura Francesa, el Concierto italiano, las invenciones a dos voces, las variaciones Goldberg, la Fantasía y Fuga en la menor, las dos Fantasías en do menor y el segundo libro del Clave Bien Temperado.

**Preludio**

	1	5	10	15	
1ª VOZ	T	e m a	te m a		CO
2ª VOZ			te m a		D
3ª VOZ		t e m a		te ma	A
	Si b mayor	Fa mayor	Re mayor	Do-Fa mayor	Fa mayor

Los preludios antecedían el servicio, provienen del coral Luterano, y J.S. Bach, hacía una confrontación entre éstos y las fugas. Los preludios representan ideas libres y sencillas, mientras que las fugas representan complejidad intelectual.

Por otro lado, el preludio, gracias a su carácter improvisatorio, se desarrolla con mucha mayor libertad y utiliza una gran variedad de recursos técnicos.

Se pueden considerar dos tipos de preludio: uno, es el preludio escrito que es generalmente la primera pieza de la suite; de este tipo son también los preludios de la Ópera y cantata, los cuales preceden y anuncian lo que se va a cantar. El segundo tipo, es el preludio capricho el cual es improvisado y se construye en el momento, sin preparación.

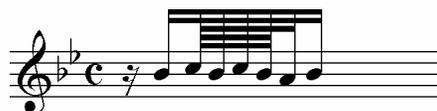
El Preludio de la Partita en si b mayor, es una obra modesta e íntima, delicada y luminosa. Este corto preludio de 21 compases tiene el tema apoyado en mordentes, los cuales van

subiendo poco a poco en el ámbito de una octava, con un regreso efímero al punto de partida. Luego continúa la marcha armónica deteniéndose en la dominante. El tema se expone seis veces a tres voces, excepto al final, en forma de coral.

El adorno se soluciona de la siguiente manera:



Ejecución:



## Alemanda

PARTE	COMPÁS	TONALIDAD	COMENTARIO
A	1-18	Si b mayor- Fa mayor	Entre los compases 7-10 hay progresiones entre el V y I grados.
B	19-38	Fa mayor-Si b mayor	La coda es del compás 32-38

Tiene ascendencia germana y es la única forma que los alemanes han aportado a la suite. Era una danza medieval muy antigua y, en su forma primitiva, fue indudablemente interpretada con no mucha gracia.

Una vez introducida en la corte de Francia, tomó muy pronto características sumamente graciosas y sentimentales, que le procuraron gran popularidad y el nombre más bien paradójico de *allemande française*.

La belleza de la alemanda reside en su gracia más bien lenta y fluente. Al abandonar su primitiva herencia de pesadez germana, adquirió características más atractivas de sentimiento y ternura. Como el rasgo sobresaliente del pueblo alemán es el sentimiento, era lógico que la alemanda se convirtiese en la más sentimental de todas las danzas de la corte.

Con respecto a la forma musical, consta de las dos secciones habituales, en compás de cuatro por cuatro, comenzando generalmente con anacrusa de una corchea o semicorchea. El *tempo* es lento y majestuoso, pero da una sensación de movimiento fluído mediante el uso de muchas semicorcheas en su estructura melódica. Es simple y directa.

La alemanda de la partita en si b, es un movimiento continuo de dobles corcheas donde las manos alternan acrobáticamente. A dos voces la mayor parte del tiempo.

De un carácter rítmico y ligero, es importante tocarla con claridad y limpieza, ya que es esencial el diálogo que conforman ambas voces. Sugiero que se toque en *legatto*.

### **Corrente**

PARTE	COMPAS	TONALIDAD	COMENTARIO
<b>A</b>	1-28	Si b mayor-Fa mayor	Tiene progresiones en los compases 6-23
<b>B</b>	29-60	Fa mayor-Si b mayor	La coda esta en los comp. 55-60

La corrente fue una danza favorita durante dos siglos (aproximadamente de 1550 a 1750).

Con respecto a su origen encontramos gran disparidad de opiniones. Algunos especialistas la atribuyen a Italia; en cambio, otros afirman que nació en la provincia francesa de Poitou. Es probable, sin embargo que las dos suposiciones sean correctas y que la corrente surgió, en efecto, de dos fuentes separadas.

La primera forma de la corrente, (del latín *curro*, correr), provino indudablemente de Italia. Respondía realmente a su significado etimológico; la música consistía principalmente en pasajes fluidos de corcheas, en un tiempo rápido de  $\frac{3}{4}$ .

La segunda forma, que tuvo indudablemente su origen en Francia, es la forma de verdadera danza de corte. Conocida con el nombre de *Branle de Poitou*, es una de las más antiguas danzas representativas que han llegado a nosotros. Originalmente parece haber sido una danza de pantomima con ritmo binario.

La estructura de la corrente contiene dos partes, generalmente de 16 o 32 compases cada una.

La Corrente de la Partita no. 1 en si bemol, es de tipo italiana, a  $\frac{3}{4}$ , en *tresillos* y a dos voces. Tiene un carácter muy brillante, gracias a los saltos de la mano izquierda.

Esta pieza representa una de las contradicciones de la forma de escritura del periodo barroco en comparación con la actual forma de escritura musical. Me refiero, en este caso específico, al aspecto rítmico: en el periodo barroco no hacían alguna diferencia entre los *tresillos* y el valor de las notas con puntillo, es decir, escribían ambos valores sin hacer diferencia entre uno y otro, de modo que el actual intérprete no sabe como tocarlo, si no lo investiga anteriormente.

Bach no hacía diferencia entre estos dos valores, tal como recomendaba su hijo C. P. E. Bach<sup>4</sup>, de modo que no hay que hacer diferencia entre los *tresillos* y las notas con puntillo, por lo tanto se debe tocar de la siguiente manera:



La corrente de la partita no. 1 tiene un carácter enérgico y ligero, por lo tanto se debe utilizar un toque limpio y sin peso muscular excesivo, ya que es una pieza muy veloz.

---

<sup>4</sup> Bach, Carl Philipp Emanuel, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen (Berlín, 1753 y 1762); ed.L.Hoffmann-Erbrecht (leipzig, 4a ed. 1978); trad. Francesa. Ira parte *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (Paris, 1979)

## Sarabanda

PARTE	COMPAS	TONALIDAD	COMENTARIO
A	1-12	Si b mayor-Fa mayor	
B	13-28	Fa mayor-Si b mayor	La coda se encuentra del compás 25-28

La sarabanda exhibe las mismas características de gravedad, orgullo, solemnidad y (fiel a su ascendencia hispánica) austeridad religiosa y procesional. Parece haber sido en su forma original una danza mucho más antigua, que se remontaría hasta el siglo XII.

Su origen y derivación han dado lugar a numerosas conjeturas, pero la mayoría de las autoridades la suponen de origen árabe-moro; explican la etimología de su nombre, en algunos casos, como proveniente del persa *serbend*, canto, o *sarband*, cinta para el tocado de una dama; o también, del moro *zarabanda*, ruido. Otros la relacionan con la palabra española *sarao*, entretenimiento de danza.

Fue introducida en la corte francesa alrededor de 1558 y se puso de moda cuando Luis XIII (1601-1643), ascendió al trono y se hizo sentir en Francia la influencia española.

En la corte, sin embargo, fue adquiriendo un carácter noble y solemne, a pesar de que frecuentemente se bailaba con castañuelas.

Su estructura musical es simple: un aire lento en compás de 3/4, dividido en dos partes, la primera generalmente de ocho y la segunda de doce compases de longitud. Termina comúnmente en el segundo tiempo del último compás.

Ocupó muy naturalmente la posición del movimiento lento dentro de la suite, antes de evolucionar hasta convertirse en parte de la forma sonata. Muchos andantes de las sonatas de Haydn, Mozart y otros compositores clásicos derivan claramente de la forma sarabanda.

La Sarabanda de la Partita en si bemol mayor, tiene un canto expresivo, noble y tranquilo. La mano izquierda es muy discreta, solo toca algunos acordes de apoyo. Es la mano derecha la que se tiene que escuchar, con sus finos y ligeros arabescos y un acento sobre el segundo tiempo.

### **Minuet I**

PARTE	COMPAS	TONALIDAD	COMENTARIO
<b>A</b>	1-17	Si b mayor-Fa mayor	
<b>B</b>	18-40	Fa mayor-Si b mayor	El tema se presenta variado

### **Minuet II**

PARTE	COMPAS	TONALIDAD	COMENTARIO
<b>A</b>	1-8	Si b mayor-Fa mayor	En forma de coral
<b>B</b>	9-16	Fa mayor-Si b mayor	

El minuet logró mayor popularidad y el más alto grado de importancia entre todas las demás danzas. Se gastaban millones en sus estrenos, su ceremonial despótico se imponía a reyes y reinas<sup>5</sup>.

Otra razón de su importancia reside en el hecho de haber sido la única danza regularmente admitida en la sonata moderna.

El minuet no era un elemento originario de la primitiva suite. Era elegido con mayor frecuencia como quinto miembro, pero encontramos a menudo *gavotas*, *bourrées*, *rigodones* y *paspiés* introducidos en la suite.

En cada una de las sinfonías de Mozart aparece un *menuetto*, con una sola excepción, a la que se menciona precisamente como la *Sinfonía sin Minuet*.

Se puede comprender fácilmente la gran popularidad del minuet. Expresaba con mayor plenitud que cualquiera otra danza el artificioso estilo de vida del siglo XVIII; sus pasos cortos, afectados y delicados registran, gráfica y coreográficamente, el declinar de la gran corte francesa hasta que cayó abatida por la Revolución.

La forma musical del minuet es la habitual en una danza de dos partes, realizada en un compás moderado de tres por cuatro. A menudo se encuentran minuets con una tercera parte, o trío, denominado minuet II. Aunque a veces comienza con una anacrusa, en la mayoría de los casos lo hace en el tiempo fuerte. Como parte de la sonata se desarrolló más libremente y su rapidez aumentó con frecuencia originando una especie de *scherzo*.

La Partita en si bemol mayor tiene dos minuets, el primero, a dos voces, confrontando corcheas y negras; el segundo muy pequeño, vertical y estático, en el mismo tono, en forma de coral a cuatro voces.

Aquí tenemos una clara representación de la forma del Minuet, de la cual ya hemos hablado. En este minuet se puede jugar de distintas formas con la articulación para darle riqueza interpretativa, por ejemplo ligar grados conjuntos y separar saltos; el toque debe ser ligero en la mano derecha y la mano izquierda solo tiene que ir apoyando con una nota en los tiempos uno y tres de cada compás

---

<sup>5</sup>Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1966

## Giga

PARTE	COMPAS	TONALIDAD	COMENTARIO
A	1-16	Si b mayor-Fa mayor	De carácter virtuoso, una mano tiene que cruzar a la otra
B	17-48	Fa mayor-Si b mayor	constantemente, mientras que ésta lleva una figura regular y constante.

Es la más rápida y precipitada de todas las danzas antiguas.

Su base melódica se halla formada por grupos de tres notas en rápido movimiento. Se logra así el ritmo o pulso del galopeo. Por eso, las gigas están escritas principalmente en 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8.

La giga es una danza muy antigua y ocupa un importante lugar en la literatura musical como movimiento final de la suite. A partir de esta posición evolucionó naturalmente hacia el movimiento final de la forma sonata.

La giga, como forma, consta habitualmente de dos secciones, de longitud más bien mayor que las demás danzas y a menudo se escribía en estilo fugado.

La Giga de la Partita en si bemol mayor tiene un ritmo de 4/4 en *tresillos*, la cual nos abre la pauta para el encuentro con las gigas que vienen a continuación en las otras partitas.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

SONATA EN FA MAYOR K332

## CONTEXTO HISTÓRICO EN LA ÉPOCA DE MOZART

En la segunda mitad del siglo XVIII Italia ya no es más la protagonista musical europea. Ahora, Francia e Inglaterra se hallan ya en el centro de la vida política e intelectual.

Caracterizadas ambas por su política mercantil y por un fuerte intervencionismo legislativo, se enfrentan en tierras americanas y en los océanos que rodean la península indostana.

Francia, con una gran población y con un desarrollo industrial prolífico tiene un predominio cultural indiscutible; la lengua francesa se hablaba en todas las cortes europeas. París era una ciudad muy importante para la música y su difusión, con sus teatros, sus conciertos públicos, sus editores musicales y fabricantes de instrumentos, proporciona trabajo a un incalculable número de músicos.

El interés por el teatro sigue siendo importante, sin embargo, la música instrumental goza de gran actividad concertística, pública y privada. Lo cual es una nueva modalidad para la época.

También Inglaterra se perfila como potencia, por sus instituciones políticas, sus corrientes científicas y literarias, y por una naciente vida cultural que podía competir con la de París.

Existe otro factor importante para la cultura europea, Federico II, quien llevó a Prusia a un primer plano. Federico II, una figura sin prejuicios, culto, buen músico, es, para las generaciones jóvenes, un símbolo de energía, de decisión y de espíritu de aventura. De Prusia se hablará desde ahora como patria de tres revoluciones: la copernicana, la kantiana y la política de Federico.

En el joven reino prusiano está comenzando a brillar Berlín; todas las noches hay concierto y dos veces a la semana ópera. Federico II toca la flauta con Quantz y tiene a su servicio a Philipp Emanuel Bach. Berlín acuna un carácter típicamente alemán, que hará de esta ciudad en el futuro, uno de los centros del romanticismo.

De todos modos, el corazón musical de la Europa central sigue siendo Viena, la capital del imperio, fiel a su misión cosmopolita: sigue atrayendo músicos de Italia, de los Estados Alemanes, de Austria, de Bohemia; la guerra de sucesión austriaca y la de los siete años provocan una emigración de Praga a Viena, y los Bohemios se afianzan por su gran capacidad, especialmente para los instrumentos de arco. También Salzburgo es un punto relevante, y la difusión de la música en Austria sigue siendo obra de una serie de monasterios (Mariazell, Lilienfeld, Melk, St. Florian) donde se copia, se conserva y se difunde no sólo la música sacra vocal, sino también sinfonías y cuartetos compuestos en Viena o Salzburgo.

Pero el mapa de Europa ya no es suficiente. Más allá del Atlántico, en Boston, Nueva York, Philadelphia, Charleston, nace una vida concertística, se importan músicas e instrumentos de París y Londres. Por primera vez en la historia de la música, el ámbito público de una pieza musical puede coincidir con el de todo el mundo euro-occidental, y un trabajo escrito en Viena, en Mannheim o en Milán puede ser ejecutado al mismo tiempo en Londres, París o América.

Inicia una revolución emprendida en el campo del pensamiento, de las letras y las artes, que se extiende hasta lo que conocemos hoy como La Revolución Francesa.

La Revolución Francesa y el imperio napoleónico, representan un gran giro en la historia, que abarca los años 1789-1813. Éste gran giro significa trastornos políticos, sociales e ideológicos que van más allá de los límites de Francia: se vuelve un hecho histórico en toda Europa.

Ésta revolución es un ejemplo de cómo pueden influir en la realidad las ideas literarias. Es decir, el pensamiento sobre el valor del hombre y sus derechos, la polémica contra los tiranos, la exaltación de la virtud, del sentimiento, todos estos aspectos de la cultura iluminista, impregnada en la narrativa y el teatro burgués de la segunda mitad del siglo XVIII, fueron factores que encendieron la revolución.

La influencia en la música de la revolución se puede apreciar en el contenido literario de los libretos utilizados para ópera en los años próximos al estallar de la revolución; por ejemplo: “*Se vuol ballare signor contino*” de las bodas de Fígaro (1786), en el quinteto “Viva la libertad” del Don Juan (1787), o en el final del *Tarare* (1787), de Salieri. Paralelamente, en términos musicales, se dice que los unísonos, los *sforzandos* y las tonalidades menores características del *Sturm und Drang*, tienen un carácter revolucionario.

Uno de los efectos de la revolución se encuentra en el terreno de la producción y de la circulación artística. La vida concertística casi se paraliza dirigiendo su atención hacia el teatro, se proclama la libertad de actividad teatral surgiendo nuevas compañías, empresarios y géneros espectaculares de poco gasto. Por otro lado, se ve como nunca antes una fuerte producción musical para consumir al aire libre, en calles y plazas.

## EL ESTILO GALANTE

En un amplio tejido cultural europeo, en la literatura, en la educación del arte, el estilo “galante” se define como aquel que es alegre, agradable, libre, espontáneo.

La orilla de la que hay que alejarse es el contrapunto; se desea llegar a una escritura aligerada, de dos o tres partes, que separe el canto del acompañamiento. La tipología temática se hace más breve, las frases se construyen con mayor cuidado hacia las simetrías, con el fin de no decepcionar la espera del lector; la rítmica tiende a una regularidad estrófica absoluta, a una palpitación uniforme, sin sobresaltos, emparentándose estrechamente con la danza, como el *minuet*, la *gavota*, la *polonesa*, la *giga*, mucho más difundidas entre el gran público de lo que estaban los temas de las fugas.

Nace una investigación sobre los adornos, clasificando *trinos*, *mordentes*, *grupetos*, *apoyaturas superiores e inferiores*; para la literatura musical de instrumentos de teclado, de arco y de viento. Esto revela que se tiene un interés mayor en los detalles ejecutivos, en el gusto y en las inflexiones expresivas, con una tendencia a profesionalizar al músico ejecutante.

Sin embargo, este estilo galante, también estará dirigido a los cada vez más numerosos aficionados, que buscan música bella pero sencilla, sin grandes dificultades técnicas las cuales sólo podría ejecutar un profesional. El estilo galante no presenta figuras musicales dominantes.

El estilo galante es importante, ya que va preparando el terreno hacia el romanticismo en esta preferencia del sentimiento sobre la razón.

## “LA TORMENTA Y ASALTO”, SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA

Es el movimiento literario alemán denominado *Sturm und Drang* (La tormenta y asalto), que se desarrolla entre 1770 y 1780, nace como una de las más radicales oposiciones al estilo galante, aunque irónicamente deriva de él.

El nombre del movimiento alude a un drama de Friedrich M. Klinger de 1776, cuyo título es, precisamente, *Sturm und Drang*. De este grupo, además de Klinger, forman parte Goethe, Herder, Johann H. Merck, Jakob Lenz, Heinrich L. Wagner, Bürger, Lavater y Schiller. En 1770 ninguno de ellos tenía treinta años, su origen es burgués, los medios económicos son modestos; se hacen conocer a través de periódicos y se alimentan de lecturas contemporáneas de Rousseau, Richardson, Warton, Percy.

En el campo teatral, en el cual tienen sus principales intereses técnicos, consiguen establecer sus puntos más relevantes: sustitución de Aristóteles por Shakespeare como maestro de reglas dramáticas. Se propone un arte que llegue al fondo de las cosas, haciendo revivir en el espectador la emoción que sintió el propio autor.

También son temas de su interés la libertad política, la corrupción en las cortes, la infamia de los gobernantes.

A mediados de los años setenta todos los aspectos del movimiento quedan compendiados en la novela epistolar de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, de 1774, con su inaudito éxito, es modelo de comportamiento para toda una generación.

Las características de la música del Sturm und Drang, en los años setenta del siglo XVIII, se pueden enmarcar en dos campos estilísticos: Gluck, con sus unísonos, síncopas, orquestación oscura, tonalidades menores, y en segunda línea Emanuel Bach, con su propensión a lo fantástico y a la excentricidad.

Hacia 1770 se consolida un tono expresivo más severo: la tonalidad menor de la tercera sinfonía Opus 3 de Beck de 1762; la letra grave, el pulso más rápido de las sinfonías no.39 en sol menor, las no.44 y 45 en mi menor y fa sostenido menor de Haydn; los cuartetos en fa menor y sol menor del op.20 de Haydn; el cuarteto en re menor K173, la sinfonía K 183 de Mozart que se opone a las esclerotizadas sinfonías-divertimento-serenatas todavía de moda. En concreto, la tendencia amplificadora, a poner voz gruesa se afirma en el sector pianístico con obras como la sonata opus 2 número 2 de Clementi, que en su comienzo provoca sensación debido a los nuevos recursos: sin adornos, con clamor de octavas que imitan a las trompetas en el registro agudo y el trémolo orquestal en el registro bajo. En 1777 Mozart toca su K 284 en un piano con pedal de resonancia. También Johann Christian Bach incluye en la colección del Opus 17 (1779) una sonata en do menor que trata de obtener una atmósfera de *Sturm und Drang* con la vieja escritura de clavicémbalo.

## LA FORMA SONATA

El gran acontecimiento de la segunda mitad del siglo XVIII es la lenta pero imparable consolidación del pianoforte de martillos o *forte-piani*. Este nuevo instrumento tenía las posibilidades de hacer depender su colorido y volumen de la presión de los dedos del ejecutante. Cubría la exigencia de hacer la música cada vez más expresiva.

Sin embargo el clave no fue destronado con facilidad: la invención del piano por parte de Bartolomeo Cristofori se divulga en 1711, y las primeras obras para este instrumento datan de 1732. La indicación editorial “para clavicémbalo o piano” comienza a aparecer alrededor de 1763 y sigue siendo algo común hasta 1800, (aún cuando en las sonatas de Mozart y Clementi, escritas a mediados de los años setenta para pianos con los primeros pedales de resonancia, ésta indicación ya no se usa).

Pero poco a poco el piano logra adquirir más importancia que el clavicémbalo. Una transformación simultánea opera en la orquesta, concibiéndola como un todo más sinfónico respecto de la orquesta barroca; por ejemplo, ahora la orquesta tenderá a abarcar arcos dinámicos con un criterio interno, con el *crescendo-diminuendo*, en lugar del quita y pon de masas sonoras, propias del concierto barroco.

Esta dirección similar que conduce al piano y a la orquesta sinfónica está conectada íntimamente a la forma sonata. Esta manera de pensar musicalmente es el eje de todo un periodo histórico.

La expresión forma-sonata pretende indicar una forma, una estructura utilizada en obras para uno o más instrumentos, en la sinfonía de ópera o de concierto, en el concierto para solista y orquesta, en cuartetos, tríos, etc.

En el lenguaje común se utiliza la expresión forma-sonata para expresar: 1. la forma del primer movimiento de una sonata, sinfonía, etc. 2. la forma conjunta de tres o más movimientos que componen, todos ellos, una sonata, una sinfonía, etc.

En sí, la sonata de la época galante se presenta como una composición sencilla, fácilmente asequible, atractiva y agradable.

Pero en los cuarenta años que van de 1770 a 1810, el género forma-sonata, en manos de Haydn, Mozart y Beethoven, se toma como marco de referencia para exigencias profundas, nuevos descubrimientos, explorando todas las posibilidades, lo cual conlleva a una superación de la sonata del estilo galante. Existe una creciente reconsideración del contrapunto con la inclusión de fugas en movimientos de una sonata o sinfonía. Existe también una mayor plenitud temática: el tema se hace más personal, se dota de mayor carácter; las distintas partes de la forma están unidas coherentemente, no existe

contradicción con el crecimiento del tema. Lo que hay es un entendimiento entre la fisonomía del tema y su empleo en el resto de la composición: el tema se mezcla entre los desarrollos, desaparece la diferencia entre partes principales y accesorias.

El pilar principal de la forma sonata es su función temática, armónicamente hablando.

Así, la forma-sonata, gracias a su sólida estructura bien articulada se podía transportar con gran facilidad a cualquier campo de la composición, y debido a ello logra consolidar una supremacía que caracteriza toda una época.

## LA SONATA EN FA MAYOR K332

Fue compuesta en el año 1778 mientras Mozart se encontraba en París. Aquí compuso también, las sonatas para piano K331 y 310 (la mayor y la menor respectivamente), la sonata para violín y piano K304 (en mi menor), así como las sinfonías K183 y K297.

### *ALLEGRO*

PRIMERAS IDEAS	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
----------------	------------	--------------

Compás 1-22 FA Mayor Segundas ideas 22-93 DO Mayor	Compás 94-132 DO Mayor Nuevas ideas 94-109	133-241 FA Mayor
---	--	---------------------

primeras ideas consta de dos temas contrastantes, en las segundas ideas, la primera sección es modulante(22-40), a partir del compás 40 se establece la tonalidad de Do mayor	Usa material rítmico de las primeras ideas (110-122), hay un puente del 123-132	Coda del compás 218-241
---	---	-------------------------

Este primer movimiento debe ser interpretado con un carácter alegre y ligero. En la exposición se desarrollan varios temas contrastantes, se necesita un sentido claro del ritmo ya que es fácil perder el pulso entre un tema y otro. El uso del pedal debe ser discreto. En la reexposición recomiendo intentar un efecto de sonido que vuelva diferente este primer tema con el fin de que no escuchemos lo mismo varias veces.

*ADAGIO*

A

Grados I-i  
Primeras ideas 1-4  
SI b mayor  
Compás 5-8  
SI b menor

B

V grado  
Compás 9-20  
FA mayor

A

Grados I-i  
Compás 21-28  
SI b mayor-SI b  
menor

B

I Grado  
Compás 29-40  
SI b mayor

Aquí tenemos un carácter distinto, una melodía bella pero lejana. Aunque es un *adagio* no se debe ir demasiado lento ya que se pierde el fraseo. Se puede utilizar un poco más el pedal que en el primer movimiento, pero con discreción. A mi gusto no recomiendo que en la reexposición de la parte A de este segundo movimiento, se hagan adornos demasiado glamorosos, los cuales yo creo no van con el carácter del movimiento, bastante íntimo.

*ALLEGRO ASSAI*

PRIMERAS IDEAS

DESARROLLO

REEXPOSICIÓN

Compás 1-35

FA Mayor

Segundas ideas compás  
36-90

RE Menor-DO Menor- DO  
Mayor

Tema virtuoso 1-14, tema  
melódico 15-35 con  
desarrollo en 50, tiene un  
puente progresionado  
compás 46-49

Compás 91-148

DO Menor-SI b Menor- Do7  
Mayor

Con material de las primeras  
ideas, tiene un puente  
compás 143-147

Compás 148-245

FA Mayor- FA Menor-FA  
Mayor

Coda compás 241-245

Este comienzo arrasador debe sorprender y atraer al oyente. De pronto se suscitan la euforia y el canto que se deja llevar continuamente por una fuerza que le impide caer inquebrantablemente. Con esto me refiero a que, en este tercer movimiento, se debe tener una seguridad suprema porque cualquier pequeño error se notará inmediatamente. Tiene un carácter de improvisación virtuosa, el cual se va desvaneciendo poco a poco para terminar en un canto refinado y sencillo.

FRYDERYK CHOPIN

BALADA No.3 op.47

## EL ROMANTICISMO

El periodo romántico se caracteriza por una serie de tendencias, las cuales iremos mencionando a lo largo de este escrito.

Empezaremos por situar a la música en el rango más elevado de las artes. Paralelamente se invierten los papeles en la jerarquía tradicional de los géneros: la música vocal cede su posición primordial a la música instrumental.

En el siglo XVIII se tenía la idea de mezclar varios gustos y estilos nacionales, en cambio en el siglo XIX, la música tiene tantos rostros como nacionalidades, de las cuales quiere ser la expresión.

Sin embargo, más allá de las diferencias visibles entre los dos siglos, consciencia histórica y culto de la nacionalidad eran principios ya eficazmente activos en la segunda mitad del siglo XVIII.

Otra característica que diferencia visiblemente el panorama musical del siglo XIX es la radical transformación de la condición del músico, que pasa de subalterna a independiente. En realidad esta transformación se había completado prácticamente en la segunda mitad del siglo XVIII, pero con la diferencia de que en el siglo XIX, el músico tiene una nueva consciencia que ha adquirido al ser un protagonista activo de la cultura, lo cual insita al músico a desbordar los límites de su propio arte. Esta característica alimenta también una explosión del virtuosismo instrumental, una de las características más visibles en el romántico.

Hablando ya concretamente en términos musicales, existen también varias diferencias; se busca la expansión del área tonal mediante la sistemática anexión de tonalidades lejanas, también una exploración desprejuiciada y audaz de la *disonancia*: se recorre toda la gama de las séptimas y las novenas, con predilección por las especies menos utilizadas. Se distorsionan los acordes mediante la alteración *cromática* y la *enarmonía*.

Por eso la solidez tonal, por la cual transcurría el discurso musical clásico, se hace más y más lejana y difusa. A veces la tonalidad principal, se encuentra solamente sugerida, evocada, mientras que las estaciones tonales más claras y amplias se realizan sobre grados distintos a la fundamental.

En cuanto a forma, tenemos también grandes diferencias; ahora son formas breves con estructura hecha de secciones contrastantes que favorecen la concentración y ascensión lírica.

Las nuevas formas que se crearon son: nocturno, balada, momento musical, impromptu, romanza, rapsodia.

Por último uno de los aspectos más significativos para este periodo histórico es la búsqueda *tímblica*, cada vez más atenta y refinada, que estimula la exploración del campo sonoro de cada instrumento; los encadenamientos de *acordes* responden a las afinidades *tímbricas* más que a razones de funcionalidad estructural. El intenso empleo del *cromatismo* y de la *enarmonía* produce un fuerte juego de claro-oscuros, gracias al cual el color llega a ser por sí mismo una estructura portadora de la forma. Y gracias a estos conceptos que unen en estrecha relación armonía y colorística, el piano se vuelve el instrumento predilecto de los románticos.

## FRYDERYK CHOPIN

No podemos relacionar la obra de Chopin con alguna escuela, corriente o tradición estilística preexistentes a su época; pero tal vez encontremos alguna razón si buscamos sus motivaciones. Es decir, si se acepta hipotéticamente que sus razones han de buscarse en la tradicional imagen del virtuoso-compositor, tal como había ido configurándose a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Ésta tendencia se caracterizaba por una producción musical concebida única y exclusivamente en función de la actividad instrumentista propia: el del afinamiento y avance de la técnica instrumental y el del cumplimiento de las expectativas del público.

Los géneros desarrollados por Chopin son: *polonesas, mazurcas, valeses y nocturnos*, los cuales cultivará ininterrumpidamente desde sus muy precoces comienzos en los salones de la aristocracia de Varsovia. El modesto grupo de composiciones para piano y orquesta se concentra en los años en los que desarrolló su breve período de actividad como concertista (1828-1830).

Fue esta actividad la que planteó al pianista los problemas de técnica instrumental que condujeron en los años 1829-31 a la maduración del primer cuaderno de estudios (publicados en 1833), el opus 10. Después se establece en París y abandona su actividad como concertista, ahí se dedica a impartir clases para la alta sociedad, componiendo obras con títulos característicos como la *Tarantella opus.43, la Berceuse opus 57 y la Barcarola opus 60*, pero no sólo eso, además logra composiciones inspiradas y ambiciosas: los cuatro Scherzos, las cuatro Baladas y las dos Sonatas opus 35 y opus 58, la Fantasía opus 49 y la Polonesa-Fantasía opus 61.

Un motivo inspirador del arte de Chopin es el sentimiento patriótico, el cual se manifiesta sólo en el género adecuado, es decir, en la estilización de danzas que son precisamente nacionales: *polonesas y mazurcas*.

Existe una relación entre el proceso compositivo de Chopin y la tradicional armonía funcional. La armonía tradicional está basada en un sistema jerárquico en donde reina un solo protagonista llamado tónica, aquí tienen prioridad las relaciones con sus parientes más cercanos, cada grado de la escala tiene una función armónica específica, todos plasmados dentro de unidades de estructura rítmica. En conjunto, todas estas características le brindan a este sistema un significado autónomo, lo dotan de sentido.

Chopin compone según estos principios, ya que sus obras tienen ésta coherencia estructural propias del período clásico: “La perfecta coherencia de un discurso musical cuyas referencias están contenidas todas ellas en el propio discurso, la dialéctica virtualmente ilimitada, pero que se mueve siempre sobre los carriles de una lógica sólidamente unitaria, entre funciones tonales que al mismo tiempo están determinadas individualmente y son polivalentes.”<sup>1</sup>. Y a esta estructura le añade componentes ajenos que provienen de la inspiración del autor mismo, a los cuales, Chopin les da un valor autónomo y absoluto.

Chopin no se basa en intenciones o motivaciones poéticas, sino exclusivamente en sonidos.

Podemos decir que la obra de Chopin propone ya, en pleno siglo XIX, bastante antes de que comiencen a definirse las poéticas del simbolismo, una concepción ornamental de la música, que es afín al proceso compositivo utilizado por Debussy. Es decir, tomar el ornamento, como base de todas las manifestaciones del arte.

---

<sup>1</sup> Di Benedetto, Renato, Historia de la música, El siglo XIX, primera parte, ed CONACULTA, Trad. Carlos Fernández, pág. 109, Madrid, España, 1999.

## LA BALADA

Es un género poético-musical; deriva de *ballad*, que era el término con el que se designaba en Inglaterra la poesía popular de entonación épico-lírica.

Las numerosas baladas surgidas en la poesía alemana de los años 1770, escritas por Goethe y Schiller, tenían un tono popular y contenido romántico inspirados en gestas y leyendas envueltas en la bruma misteriosa de la mitología nórdica.

Durante el siglo XIX, la balada deja su origen narrativo para instalarse en el oratorio y en el teatro musical. De hecho se conoce junto al tradicional Oratorio Bíblico, el Oratorio Balada, llamado así por sus temas fabulescos y su particular entonación lírica. Como ejemplo tenemos *El Paraíso y la Peri* de Robert Schumann, así como la ópera alemana que siempre incluía un acto en forma de balada.

Así vemos como grandes músicos se dedican a la tarea de confrontar lenguaje y música que se traduce en potencia expresiva, y es aquí donde el piano abandona la función neutral de sostén de las voces, donde se aparta de esa mecanicidad que le impedía enriquecer su timbre, ya que ahora se convierte en indispensable protagonista.

Chopin en sus baladas simula la improvisación. En realidad inventa un nuevo género en donde deja un libre curso a la imaginación en un campo muy vasto con difíciles pruebas: una especie de gran movimiento de sonata, bitemático, enmarcado por una introducción y una coda.

## BALADA Número 3 Opus 47

Fue compuesta entre 1840 y 1841, en París, publicada en 1842 por Breitkopf & Härtel, y fue dedicada a su alumna Pauline de Noailles.

TEMA INTRODUCTORIO	Compás 1-8	La b Mayor
1er TEMA	Compás 9-36	La b Mayor
TEMA INTRODUCTORIO	Compás 37-51	La b Mayor
2º TEMA	Compás 52-115	La b Mayor
3er TEMA	Compás 116-143	La b Mayor(116-127)-Re b Mayor(128-133)-Mi b Mayor
DESARROLLO SOBRE TEMA 2 (144-212), Y TEMA INTRODUCTORIO (213- 230)	Compás 144-230	La b Mayor (144-156)- Do Sostenido Menor(157-193)- Mi b mayor
CODA, DESARROLLADA SOBRE TEMA 3	Compás 231-241	LA b Mayor

Una obra que debe evocar en el alma de los intérpretes una serie de sentimientos que exceden el sentido musical propiamente dicho. La imaginación y la sensibilidad serán más necesarias aún que los dedos ágiles.

Si el preludio, la balada, la romanza sin palabras aparecen en la época romántica, quiere decir que nuevas necesidades poéticas reclamaban formas más elásticas que las antiguas. Los compositores se orientan de preferencia hacia las formas breves, en las cuales el sentimiento se expresa en estado puro, sin desarrollos.

Como todas las obras de Chopin, la Balada número tres en *la bemol mayor*, reclama del intérprete un gran respeto del ritmo, una buena diferenciación de los planos. Pero debe conservar al mismo tiempo la espontaneidad de la expresión, porque es la sensibilidad nerviosa del autor lo que se refleja en esas páginas.

Hay una trampa en la cual los pianistas están expuestos a caer: la exageración. Esta balada esta musicalmente llena de emoción. El intérprete no debe aumentar la expresión forzándola. Debe recomendársele la moderación, a fin de que evite esa distorsión de los temas que resulta del exceso en la exaltación. En el arte de Chopin la intensidad marca cada nota, conmueve todo diseño. El silencio, también, toma allí un valor elocuente, que no se puede descuidar.

Chopin tiene un razgo de espíritu muy particular. Tiene una tendencia a componer en modo mayor melodías impregnadas de tristeza, y por el contrario en el modo menor una especie de alegría<sup>2</sup>.

Para comenzar, se debe cuidar religiosamente la melodía y seguirla hacia donde vaya; tal vez cabe un poco de *rubato* en este primer tema, pero a continuación se debe tocar con rapidez, claridad y ligereza.

Después hacia el *compás* 73 se puede dejar el pedal tenido para lograr así un buen *crescendo* y arivar con gran impulso hacia el *fortísimo*.

En el *compás* 88 hay que tener precisión en el tiempo ya que existen *síncopas*; hacia el *compás* 95 debemos dar la impresión de que regresamos al tema del *compás* 81 (*fortísimo*), pero en realidad va a resolver sin regresar a él.

El tema virtuoso del *compás* 116 es ligero y debe estar bien apoyado armónicamente con la mano izquierda. Aquí los adornos entran antes del tiempo fuerte.

En el *compás* 157 el autor vuelve a utilizar *síncopas*, las cuales se tienen que acentuar y a continuación, en el *compás* 165, hay que cuidar el pulso en el ritmo ya que es fácil perderlo por el carácter virtuoso de la mano derecha, pero no debemos perder de vista la melodía que se lleva en la mano izquierda. En esta parte debemos ya de ir preparando el *fortísimo* que continúa marcando la melodía que se canta en la mano izquierda y un pedal profundo para tener más intensidad.

Hacia el *compás* 183 recomiendo estudiar con *metrónomo* para evitar perder el pulso y la velocidad, con una mano izquierda muy ligera y cantando la melodía, ya muy sonada hasta éste momento, con la mano derecha.

---

<sup>2</sup>Cortot, Alfred. *Curso de Interpretación*, ed. Ricordi, compilado y redactado por Jeanne Thieffry, trad. Roberto J. Carman, Argentina 1998

Y para finalizar se necesita mucha determinación en ambas manos para tocar las octavas con fuerza y claridad, hasta el acorde de tónica en forma de arpeggio descendente que anuncia los cuatro acordes finales

MAURICE RAVEL

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES

## CONTEXTO HISTÓRICO HACIA FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Sabemos que lo que sucede en el arte, en la ciencia y en general en todos los aspectos culturales propios de una época no se puede aislar de la realidad histórica en la que se enmarcan.

Esta época se caracteriza por la tragedia de la gran Guerra, la primera Guerra Mundial, y las revoluciones y dictaduras de la inmediata posguerra.

La consolidación de la producción metalúrgica y de la industria pesada marcaron la economía de aquellos años. Se necesitaban enormes capitales para las instalaciones y para el abastecimiento de las materias primas, las cuales, aceleraron un proceso de concentración que causó el monopolio por parte de unas pocas grandes empresas.

A la fuerza de este gran monopolio se le denomina capitalismo. El capitalismo fue protagonizado por países como Francia e Inglaterra, con tradición industrial; pero también fue un fenómeno mundial en el que participaron potencias industriales más recientes que habían llegado rápidamente a esta fase de concentración, como son Rusia, Alemania, los Estados Unidos y Japón.

En consecuencia, se desarrolla la industria del armamento ya que las potencias buscan una expansión productiva, la cual es impetuosa y agresiva en la búsqueda de mercados.

Las potencias europeas están empeñadas en igual medida en sostener con toda la fuerza de sus ejércitos la expansión económica en África y Asia. En 1885 se reúne en Berlín una conferencia de las potencias europeas para discutir el reparto de África.

África, Asia y América Latina sufren una colosal invasión de capitales europeos que se emplean en empresas industriales y comerciales sostenidas por inversiones en la industria del armamento: ésta es la característica del imperialismo que agrede al mundo.

El capitalismo-industrial se impone en todo el mundo, provocando la extinción de antiguas civilizaciones, de sistemas de vida distintos a los occidentales, de sistemas de producción diferentes a estos.

La cultura entra también en este desarrollo. Se organizan por todas partes grandes exposiciones nacionales e internacionales, se fomenta una admiración hacia las maravillas de la producción industrial, con una ideología de la grandiosidad arquitectónica, proporcionando pabellones de exposición que son una exaltación del acero y del cemento. Es decir, se genera una ideología de lo grandioso, de lo colosal, como ejemplo, los 300 metros de acero de la Torre Eiffel

La imagen artística de esta nueva cultura, correspondiente a la realidad político-económica de la época, incluye también cortar istmos, perforar montañas, talar bosques. Se desarrolla una auténtica psicología de masas, masas que son manipuladas con los nuevos instrumentos culturales, con la grandiosidad de las obras, con la persuasión del nuevo periodismo organizado industrialmente.

Sin embargo, bajo la optimista fachada del progreso se veía nacer de manera irreparable una crisis. La amenaza de Guerra inminente y el reavivamiento de la cuestión social. Estas son señales precisas que indican el límite contra el que corre el impetuoso progreso de la civilización contemporánea.

Esta crisis crea un rechazo instintivo en la sociedad artística hacia el mundo de la ciencia y la técnica. De ahí que denominaran a ésta época como decadente.

De la depreciación de la razón científica nació la exaltación del arte como lenguaje misterioso, capaz de penetrar en la oscuridad del todo, expresándose a través de símbolos.

Del simbolismo, renace la idea de la unión de las artes, con S. Mallarmé como su máximo representante. También nace un amor por la pintura impresionista, la cual surge de un sentido de rechazo hacia el academicismo imperante.

En estrecha unión con el simbolismo se perfila el cambio en los estudios psicológicos que se conoce bajo el nombre de psicoanálisis. Dándose así una revalorización del pensamiento científico. Desde un plano cultural general, Freud no hacía más que dar una contribución organizada sobre bases científicas a la difusa mentalidad irracional de aquellos años.

El artista se siente rechazado por la sociedad industrial, ya que no le otorga trabajo, así que recurre a la excentricidad para hacer de su vida una obra de arte, tal como es el caso de Oscar Wilde, con sus brillantes conversaciones, sus relaciones homosexuales, su forma de vestir. De este modo logra una individualidad original. Pero, ésta búsqueda del artista para salir del sistema que lo rechaza, para olvidar la realidad; muchas veces tiene un final terrible, el alcoholismo, el manicomio, la penuria.

Pintores de la importancia de Van Gogh, Cézanne o Gauguin piensan en la necesidad de recuperar lo primitivo, encontrando nuevamente el color puro las formas puras, simplificando la visión pictórica. En música, es vital para este período la recuperación de experiencias olvidadas, lejanas, diferentes de la tradición reciente. Estamos hablando del canto gregoriano a la polifonía renacentista, del barroco instrumental al sigloXVIII clavicembalístico.

El rechazo del mundo, la exaltación enfermiza del individualismo, incluso la pérdida de identidad de artistas e intelectuales tuvieron lugar algunos decenios antes de que la misma civilización europea occidental se precipitase en el infierno de la guerra.

La cultura del siglo XX, que nace con la cultura decadente, superó progresivamente lo que permanecía en ella de posromántico, desde la exaltación del sentimiento al papel expresivo del arte.

## LA VIDA MUSICAL EN LA ÉPOCA DEL IMPERIALISMO

Una de las principales características de la vida musical de la época, es una apertura y proyección mundial del arte. Una ópera o un gran solista, se podían presentar en sólo dos años en las principales ciudades de todo el mundo.

Esto conlleva a formar estructuras semejantes en todas partes. En primer lugar los Conservatorios, tales como el de San Petesburgo o el de Nueva York, donde se estudia y ejecuta música europea y a los que se invita frecuentemente a famosos músicos europeos. También las organizaciones de conciertos y los teatros de ópera, que se extienden por todo el mundo. En la segunda mitad del siglo XIX, se multiplican como nunca antes las orquestas sinfónicas, extendiéndose hacia otros continentes, con el nacimiento de prestigiosas agrupaciones en Estados Unidos (Boston, Cincinnati, Filadelfia), en Canadá (la orquesta de Québec de 1902) y en América Latina.

Una ocasión importante para el desarrollo de la vida musical es la que ofrecen las frecuentes exposiciones industriales. La más famosa de todas, hablando musicalmente, fue la Exposición de París en 1889, donde se pudo valorar la importancia alcanzada por las agrupaciones instrumentales provenientes de Rusia, España y Estados Unidos.

El mundo editorial musical desempeña un papel de primera importancia en esta expansión mundial. Las empresas editoriales musicales desarrollan procesos de concentración y expansión de nuevos mercados. Debido a la potencia económica necesaria para sostener este desarrollo, las preferencias de las editoriales se hicieron cada vez más determinantes al obligar al público internacional a escuchar determinadas músicas de determinados autores y con determinados intérpretes. Recordemos a los grandes intérpretes de esa época: los violinistas Joseph Joachim y Eugène Ysaÿe y sus respectivos cuartetos, los virtuosos del piano, Antón Rubinstein, Ignacy Paderewski y Ricardo Viñes. Algunos compositores contemporáneos adquieren fama internacional, tales como, Alexander Scriabin, Béla Bartók y Ferruccio Busoni. Esta es la época de los grandes tenores, sobre todo Enrico Caruso.

Otra característica importante, es la fama y prestigio que adquieren los directores de orquesta. Este fenómeno se da gracias a la creciente dificultad de ejecución de las partituras sinfónicas y operísticas, también de factores ideológicos propios de la época, tales como el culto del “superhombre” de Nietzsche. Así emergen grandes figuras como Hans von

Bülow, Hans Richter, Arthur Nikisch y Gustav Mahler, (para éste último, su fama como director ensombreció la de compositor). El director de orquesta se encuentra entre los primeros protagonistas de las preferencias culturales que las diversas instituciones sinfónicas y teatrales poseen, sobre todo en Alemania e Inglaterra, confiando a un director titular una orquesta o un teatro por un cierto número de años.

El factor auténticamente unificador de la vida musical a escala mundial, fue el repertorio, es decir, la relativa estabilidad de la música ejecutada, que pertenecía cada vez más al pasado y menos al presente. En el repertorio se incluye a toda una serie de músicos, de Beethoven a Liszt en el campo sinfónico, el redescubrimiento de Bach y en el campo operístico de Mozart a Weber.

Una cuestión fundamental que penetró en todo el mundo musical fue la concepción del espectáculo, a diferencia del murmullo continuo durante la ejecución en el siglo XIX, ahora el público se limitaba a aplaudir al finalizar la ejecución ya que debían permanecer en absoluto silencio.

La vida musical se enriqueció con el extraordinario desarrollo de los estudios musicológicos. Por ejemplo el redescubrimiento del canto gregoriano.

Es también característico de este período la autonomía de las denominadas escuelas nacionales, como Rimsky-Korsakov y Musorgsky, Manuel de Falla ó los nórdicos como Sibelius, Grieg y Elgar, el Checo Dvorak. Adaptan los ritmos y melodías de su país a las estructuras formales, instrumentales y armónicas de la tradición europea.

Una ruptura con la tradición y la búsqueda consciente serán las bases para el nacimiento de las vanguardias musicales, en relación más o menos estrecha con las exigencias expresadas por las vanguardias literarias y artísticas.

Existe un proceso de revisión consciente y radical del lenguaje musical. Esto significa salir de la tonalidad, de las relaciones armónicas justificables con las antiguas teorías de relación consonancia-disonancia. Es innegable que esta crisis del sistema tonal había madurado históricamente a lo largo del siglo XIX. Pero una cosa es la tensión exasperada con la que se mueven Wagner y Beethoven dentro del lenguaje armónico y de las formas tradicionales y otra la búsqueda de un nuevo sistema, como la armonía mística de Scriabin, la *escala pentatónica* de Debussy o la *politonalidad* de Milhaud.

Uno de los elementos que amenazan la coherencia cultural de la música, es que el público se interesa cada vez más en tipos diferentes de experiencia musical menos profundos e intelectuales. Como son la opereta y los café-concierto.

Sin embargo, también toda la intelectualidad está dispuesta a hacer composiciones profundas con los ritmos de baile que llegan de América, los ecos de tabernas, el color típico del cabaret o del music-hall, un elemento que comienza a caracterizar a la música culta, anclada sólidamente en la tradición e historia de la música de las clases sociales dominantes de Europa. En este sentido, la llegada del jazz es un acontecimiento decisivo en el paso al siglo XX musical.

Entre 1900 y 1920, el progreso técnico había permitido una reproducción bastante fiel del sonido, superando rápidamente la fase del cilindro y la de los discos de una duración de dos minutos, para llegar al disco de 78 revoluciones, de cuatro minutos de duración y grabado por un procedimiento eléctrico.

Hacia 1920, y siempre gracias a grandes empresas capitalistas americanas, cobraba importancia otro extraordinario medio de difusión sonora, la radio.

## LA MÚSICA DE RAVEL

El ambiente cultural musical francés que influye de forma directa sobre Ravel, marcaba una tendencia a emancipar el lenguaje de las estructuras romántico-alemanas y un compromiso de apoyo intelectual hacia la ideología y espiritualidad que unían a todas las artes.

Ravel tenía una educación musical muy estricta; nacido en 1875, entró en el Conservatorio en 1889. Estudió piano y composición con Fauré; sus primeras obras (La Habanera para dos pianos, el Cuarteto en fa y la Pavana por un infante difunto), revelan ya los rasgos fundamentales de su personalidad.

Ravel se presentó al *Prix de Rome* en tres ocasiones, cuando gozaba ya de cierta fama. No logró ganarlo jamás, pero lo que para cualquier otro hubiera sido una derrota, para Ravel se transformó en un factor propagandístico que aumentó su popularidad. La opinión general de los intelectuales hizo un escándalo que provocó nada menos que la dimisión del director (Dubois) y el nombramiento como nuevo director a Gabriel Fauré. Ravel, gracias a su precoz fama, logró vivir exclusivamente de su trabajo como compositor.

El arte de Ravel no contiene profundas y misteriosas significaciones; no tiende a una fusión con las demás artes; su concepción no es nada simbolista o impresionista. Se reconoce a Ravel como el primer representante del regreso hacia la música pura, a la organización racional de los sonidos, que constituyó una de las tendencias culturales de la primera posguerra bajo el nombre de neoclasicismo.

Su música exige la máxima claridad formal, melódica y rítmica. En sus primeras obras, Ravel presentaba puntos externos de contacto con la música de Debussy por una cierta refinada evocación de atmósferas exóticas o antiguas, por ejemplo en la *Habanera* para piano, la *Alboradada del Gracioso*, en algunas piezas orquestadas de la *Rhapsodie Espagnole* y en su *Bolero* de 1928.

Lo mismo se puede decir de las evocaciones antiguas, que tienen su punto de partida en la *Pavane* de 1889, donde no es casual que la redescubierta imagen del clavicémbalo vaya unida a la de la danza, y que, en lugar de una imagen de la antigüedad, encontremos en ella una escritura pianística de gran claridad, (melodía destacada, acompañamientos en fórmulas muy constantes), y un avanzar continuo y fluido.

Entre 1905 y 1908 compone *Miroirs*, *Sonatine*, *Ma mère l'oye*, *Gaspard de la nuit*, las canciones de las *Histoires Naturelles*, la *Rhapsodie* y *L'heure espagnole*. En este período,

comienza a definirse una concepción totalmente personal, ajena al clima impresionista y decididamente modernista. Nos referimos en particular a la discutida ejecución en 1907 de las *Histoires Naturelles*, ya que al público parisiense le pareció inconcebible que hubiese escogido unos textos en prosa como los de Jules Renard, poniendo música a un bestiario irónico y burlón.

En los *Valses Nobles et Sentimentales*, como en muchas de sus obras, se percibe un estricto sentido del ritmo, como si al comienzo de cada obra se activara un mecanismo infalible que transcurre desde el principio hasta el fin.

Un último aspecto que caracteriza de forma muy clara el gusto de Ravel, es la revalorización de las funciones armónicas, puestas frecuentemente en tela de juicio por Debussy. Aunque en Ravel aparecen acordes disonantes mucho más atrevidos (muchísimos acordes de novena invertidos), éstos tienden a definir una nueva sintaxis, bien comportándose como acordes consonantes, bien uniéndose a pasajes obligados; es decir, en Ravel no se da la función autónoma de la disonancia como en algunos *préludes* de Debussy (*Feux d'artifice* y *La serenade interrompue*).

La modernidad de Ravel hay que considerarla exactamente en la separación de otras tendencias como el impresionismo o el simbolismo y la ironía que lo caracterizaban. En los años siguientes este aspecto antirromántico se acentúa, en la música de cámara y especialmente las originalísimas *Chansons madécasses*.

## VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES

Después de *Gaspard de la Nuit*, no se esperaba, para nada, un ciclo de vales. Una obra muy representativa del autor que se caracteriza por su pureza en la línea melódica.

Los vales fueron compuestos en el año de 1911 y publicados en 1912 por la editorial Durand, están dedicados a Louis Aubert y fueron orquestados por el autor para ballet en 1912 bajo el nombre de *Adelaïde o Le langage des fleurs*.

### *I. Moderé- très franc*

<b>A</b>	Compás 1-20 SOL Mayor	Construído sobre dos cuartas descendentes a un tono de distancia (si-fa, la-mi)
<b>B</b>	Compás 21-60 Mi mayor	En los compases 39 y 40 se observa una predilección por las notas do sostenido-sol
<b>A</b>	Compás 61-80 SOL Mayor	En los compases 69-70, se obseva la superposición de dos acordes de tonalidad diferente: fa mayor y do sostenido menor.

Es indudable que el primer vals (en sol mayor, *modéré, très franc*) amolda el ritmo característico de sus anticipaciones, dos corcheas seguidas de dos negras, que le aseguran un comienzo pomposo. Sobre ritmos antiguos hace novedosas armonías. La pieza lanza al oído las disonancias más crudas que Ravel había osado hasta este momento, en una conducción armónica de las más clásicas, acordes sucesivos de séptima con fundamentales basadas en el ciclo de quintas, rechinan las metálicas treceñas, las cuales el oído no tiene tiempo de entender como apoyaturas que se escuchan junto con el acorde principal.

## II. *Assez lent*

A	Compás 1-32 Sol Menor	Empieza con dos terceras descendentes a un tono de distancia. En el compás 10-11 el intervalo de cuarta estructura la línea melódica marcando la dirección del diseño. Además usa el melisma para otorgar un carácter antiguo a la melodía (1-4)
A <sub>1</sub>	Compás 33-64 Sol Menor, aunque el último acorde es Sol mayor	

El segundo vals consta de una melodía muy dulce (en sol menor, *assez lent*), estructurada por el intervalo de cuarta, y basada en melismas, “con una expresión intensa”, precisa el compositor. Para esta necesaria expresividad participa también un relajamiento métrico, sin caer en el *rubato*, además de la indicación <<*sans ralentir*>>.

## III. *Modéré*

A	Compás 1-16 Sol Mayor	Utilización de la primera inversión de un acorde de séptima representado en segundas.
B	Compás 17-56 Si Mayor	
A	Compás 57-72 Sol Mayor	

Sencillo y menudo, tanto en sus sonoridades como en su propósito, el tercer vals (*modéré*), sonrío con todas sus segundas (aquí Ravel hace una utilización muy ingeniosa de la primera inversión de un acorde de séptima, el cual nos hace entender estas segundas), dejadas sobre la armonía como si fueran pequeñas gotitas de oro. Un tema *pentatónico*, que se esfuerza en distraernos del tiempo de vals, cuando incrusta pequeñas frases binarias. Empieza en mi menor y termina en sol mayor.

IV. *Assez animé*

A

Compás 1-16  
La bemol Mayor

Dos sextas descendentes a la tercera de distancia

A<sub>1</sub>

Compás 17-47  
Mi Mayor 17-38  
La b Mayor 39-47

El cuarto vals (*assez animé*), ligero, con un ritmo sincopado, de tonalidad fluctuante e insaciable, ya que no utiliza armadura, solo la primera y última cadencias están sobre la bemol mayor. Aquí vemos un buen ejemplo del diseño que hacía Ravel, en la línea del bajo: la voz inferior tiene una verdadera melodía.

V. *Presque lent*

A	Compás 1-16 Mi Mayor	Empieza con dos cuartas descendentes a un tono de distancia
B	Compás 17-26 Fa sostenido Mayor	
A	Compás 27-32 Mi mayor	

El quinto vals, con la enarmonía la bemol/sol sostenido, una página infinitamente pasible, <<*dans un sentiment intime*>> , en mi mayor, (*presque lent*)

VI. *Vif*

A	Compás 1-16 Do Mayor	
B	Compás 17-44 Sol Menor	
A	Compás 45-60 Do Mayor	

El sexto vals (en do mayor, *vif*), es como un capricho en donde el tema sube velozmente con una serie de apoyaturas, antes de regresar sobre sí mismo <<*trés doux et un peu languissant*>>.

## VII. *Moins vif*

A	Introducción compás 1-18 Compás 1-66 La Mayor	Dos cuartas descendentes una dentro de otra
B	Compás 67-110 Sol Mayor	
A	Compás 111-158 La Mayor	

El séptimo vals (en la mayor, *moins vif*), encerrado en su ritmo mantenido firmemente. En el compás 69 y 70 todo un pasaje es diseñado por las apoyaturas no resueltas de un solo acorde (fa la do re). Después un intermedio bitonal con efectos birítmicos (la mano derecha a 6/8 sobre el bajo  $\frac{3}{4}$ ).

## VIII. *Épilogue, lent*

A	Compás 1-45 Sol Mayor	Un tema sirve de unificador entre los valeses que se van Presentando y éstos llevan el sig. orden: vals VI (25-28) vals IV (41-42) vals I (43-44)
B	Compás 46-61 Sol Mayor	vals VI (50) vals VII (51-52) vals IV (52-53) vals III (55-56) vals I (57-58)
	Compás 62-74	vals II (68-74)
A	Sol Mayor	

El octavo y último vals, anunciado como un epílogo (en sol mayor, *lent*), revive todos los otros vales que le preceden, excepto el quinto, distribuidos en fragmentos sonoros, esparcidos en la base de los largos pedales, fundidos en el entorno armónico, cada uno sin embargo con sus propias características y movimiento. Es el segundo vals el que finaliza ésta evocación: su dulce ternura se clava en los graves, las últimas vibraciones y los últimos acordes.

MARIO RUÍZ ARMENGOL

ESTUDIO No. 3 en Si b MENOR

## BIOGRAFÍA

Mario Ruiz Armengol nace el 17 de marzo de 1914, en Veracruz. Hijo del pianista y director de orquesta Ismael Ruiz Suárez y de Rosa Armengol.

A la edad de quince años debuta como director de orquesta en la compañía de Leopoldo Beristaín. A los 16 años forma parte del grupo fundador de la XEW y empieza a adquirir fama como compositor, arreglista y director de orquesta, interpretando su música Andy Rusell, Chucho Martínez Gil, Jorge Negrete, Emilio Tuero, Fernando Fernández, María Luisa Landin, Amparo Montes, José Antonio Méndez, Lola Beltrán, Marco Antonio Muñiz, y recientemente José José, Gualberto y Arturo Castro, Guadalupe Pineda, Roberto Pérez Vázquez, Rodolfo "Popo" Sánchez, José Luis Caballero, Enrique Méndez, Paty Carrión, Mariana Alvarez y Verónica Ituarte entre otros.

En 1936 estudia armonía y contrapunto con el maestro José Rolón. A partir de 1942, año en que conoce e inicia su amistad con Manuel M. Ponce, comienza su trabajo en la cinematografía mexicana, actividad en la que compuso música para diferentes películas: Santa, Resurrección, San Francisco de Asís, El Baisano Jalil, El Ángel Negro, Mujeres y Toros, Ay Amor que malo eres., entre otras. También dirige la orquesta de grandes comedias musicales al lado de Manolo Fabregas, como Mi Bella Dama, El Hombre de la Mancha, Violinista en el Tejado, Mame, y muchísimas mas.. En 1948 conoce a Rodolfo Halffter quien lo motiva a escribir sus "Siete ejercicios de Composición y Armonía" que son la piedra angular de su vasta producción. En 1954 compone su primera obra clásica: "Preludio para Piano y Arpa", dando comienzo a una nueva etapa en la vida de Ruíz Armengol.

Su gran obra pianística, aparte de sus canciones de exquisita armonía, cuenta con 31 Piezas Infantiles, 19 Danzas Cubanas, 16 Estudios, 16 Reflexiones, 32 Miniaturas, 5 Valses, Sherzos, Minuetos, Sonatas, Fantasías, Preludios y Música para Piano a cuatro manos, Música de Cámara para Piano y Violín, Violonchelo, Arpa y Flauta.

Mario Ruíz Armengol impregna en su música frescos y novedosos conceptos armónicos. La música de Ruíz Armengol no se puede definir en alguna tendencia estilística o perteneciente a algún período o género.

Muere en el año 2002.

## MÉXICO EN EL SIGLO XX

El año 1910, el año de la Revolución mexicana, constituyó uno de los momentos críticos no sólo para la historia social de México sino también para su evolución cultural.

México es un país que se encuentra en proceso de industrialización, muy lejos de convertirse en uno plenamente desarrollado. México era y sigue siendo un país de terribles injusticias sociales.

Las masas de las grandes ciudades mexicanas han obtenido ciertos beneficios provenientes de la cultura y el progreso, pero hay que tomar en cuenta que una gran mayoría de la población total del país vive aún ajena a éstos beneficios.

La ignorancia y la miseria son los dos más grandes males que padece el país.

Pero también existieron algunos esfuerzos para enriquecer la educación y la vida cultural mexicana. Se logró la terminación de la Universidad Nacional. A un país que carecía de literatura, de filosofía y de arte propios, le fue dado contemplar a un grupo de artistas y escritores que pusieron las bases de una cultura nacional. Éste grupo se hacía llamar el Ateneo de la Juventud y fue fundado por Pedro Henríquez Ureña<sup>1</sup>.

A éste grupo de artistas pertenecían el pintor Diego Rivera, el maestro Antonio Caso, el humanista Alfonso Reyes, el filósofo José Vasconcelos y el novelista Martín Luis Guzmán, entre otros.

El grupo comentó y devoró la filosofía de Kant, de Nietzsche, de Bergson, de Schopenhauer; estudió la psicología de William James. Hubo un retorno al estudio de los clásicos españoles. Se estudió la cultura griega, Oscar Wilde, Schiller.

José Vasconcelos inició su gestión como Rector de la Universidad en 1920. Impulsó una labor científica, artística y educativa que no tiene paralelo en toda nuestra historia, dando poderosa difusión a todas las manifestaciones estéticas.

Fue sin duda en la pintura mural en la que el país alcanzó su más alta proyección. Las tres figuras más importantes de éste momento pictórico son Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

---

<sup>1</sup>Quirarte, Martín. *Visión Panorámica de la Historia de México*, ed. Porrúa, México 1995

Este movimiento nacionalista también influyó en la vida musical de los veintes.

El nacionalismo musical se puede definir como la incorporación decidida y la integración del material sonoro de origen popular o remanentes indígenas dentro de formas de composición o de ejecución culta o artística.

Dentro de éste movimiento podemos incluir a los siguientes músicos: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, José Rolón, Candelario Huízar y Miguel Bernal Jiménez.

Así, México comienza a tener un arte nacional el cual poco a poco irá desarrollándose en todas las demás artes y también en la ciencia.

## LOS ESTUDIOS PARA PIANO DE M. RUÍZ ARMENGOL

En la serie de 16 estudios Ruíz Armengol, combina la forma tradicional con un uso muy rico de las disonancias, además de un dominio rítmico que hace que su música capte inmediatamente la atención del oyente.

Esta serie de estudios requieren del pianista que los interpreta una técnica consolidada. Las exigencias técnicas y expresivas son demandantes, y son obras en las que se pueden trabajar diversos aspectos de la técnica pianística, tales como, la destreza digital, el control tímbrico y el balance sonoro, que son aspectos en los que Mario Ruíz Armengol tiene un dominio especial.

Usa en todos los estudios series de progresiones armónicas, que son un sello característico del compositor.

Desarrolla en cada estudio diferentes aspectos técnicos, por ejemplo, para las octavas, el estudio número catorce en si menor, los arpeggios en el número seis en do mayor, o el número cinco, marcadamente polifónico. Y como característica de varios de ellos, una parte lenta como en el estudio breve número nueve, o la parte lenta del estudio número tres; en donde se observa una tendencia romántica del compositor<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ruiz Armengol, Mario. *16 estudios para piano*, partitura con prefacio de Gustavo Rivero Weber.

## EL ESTUDIO NÚMERO TRES EN SI BEMOL MENOR

A	Compás 1-14 primer tema	<i>Allegro</i>	
	Compás 15-37 segundo tema	Si b menor	
	Compás 42-62 tercer tema		
B		<i>Lento</i>	Usa material de A para introducir al tema melódico
	Compás 63-85	Si b menor	
A	Compás 86-99	<i>Allegro</i>	
	Compás 90-99 Coda	Si b Menor	

Tiene un comienzo enérgico y muy veloz, creando su línea melódica con cierta preferencia por los intervalos de segunda y cuarta. También encontramos en este estudio muchos acordes de tercera y de séptima. Utiliza también mucho el intervalo de octava, por ejemplo, en el compás 25-26, 31-32, 57-58 y en la coda.

El estudio está escrito en si bemol menor y permanece todo el tiempo en esta tonalidad, aunque hace muchos cambios armónicos utilizando alteraciones, los cuales brindan cierto color característico de la obra del compositor, influenciado por la música popular, el jazz y el son cubano. En la parte central *lento poco rubato*, hace una línea melódica sobre un *ostinato* de tónica en la mano izquierda, para después hacer un *da capo* y un final con pasajes virtuosísticos.

# **ANEXO 1**

# PROGRAMA DE MANO

## **J.S. BACH, PARTITA No. 1, en Si b Mayor BWV825,**

Fue compuesta en 1725, en la ciudad de Leipzig y pertenece al periodo Barroco. En realidad la partita es una suite, solo que se les llama de diferente manera debido al estilo compositivo geográfico. Por ejemplo la palabra “partita” viene del italiano que quiere decir “en partes” y la palabra suite viene del francés del verbo “*suivre*” que se refería a “uno tras otro”. La suite es una serie de danzas de estilo popular y de corte. Está basada en el ritmo, más que en el desarrollo melódico y no se aparta de la tonalidad principal, que crea su unidad.

En esa época, la ciudad de Leipzig pertenecía al reino prusiano, (hoy Alemania). La época de J. S. Bach está enmarcada por dos reinados. Primero el de Luis XIV, el Rey Sol, y se cierra bajo el signo de Federico II, El Grande.

Esta partita se caracteriza por su sencillez y belleza. Siendo la primera, nos prepara para disfrutar de la serie completa.

El Preludio, es una obra modesta e íntima, delicada y luminosa. Este corto preludio de 21 compases tiene el tema apoyado en mordentes, los cuales van subiendo poco a poco en el ámbito de una octava, con un regreso efímero al punto de partida. Luego continúa la marcha armónica deteniéndose en la dominante. El tema se expone seis veces a tres voces, excepto al final, en forma de coral.

La alemanda, tiene un carácter rítmico y ligero. Es un movimiento continuo de dobles corcheas donde las manos alternan acrobáticamente. Tiene dos voces la mayor parte del tiempo.

La Corrente, es de tipo italiana (también existe una de tipo francés de carácter lento), a  $\frac{3}{4}$ , en *tresillos* y a dos voces. Tiene un carácter muy brillante, gracias a los saltos de la mano izquierda.

La Sarabanda, tiene un canto expresivo, noble y tranquilo. La mano izquierda es muy discreta, solo toca algunos acordes de apoyo. Es la mano derecha la que se tiene que escuchar, con sus finos y ligeros arabescos y un acento sobre el segundo tiempo.

La Partita en si bemol mayor tiene dos minuets, el primero, a dos voces, confrontando corcheas y negras; el segundo muy pequeño, vertical y estático, en el mismo tono, en forma de coral a cuatro voces.

Para finalizar: la Giga, que tiene un ritmo de  $\frac{4}{4}$  en *tresillos*, de carácter virtuoso ya que una mano debe saltar constantemente sobre la otra que lleva un ritmo regular.

## **MOZART, SONATA EN Fa Mayor K332,**

En la segunda mitad del siglo XVIII Francia e Inglaterra se hallan en el centro de la vida política e intelectual.

Francia, con una gran población y con un desarrollo industrial prolífico tiene un predominio cultural indiscutible; la lengua francesa se hablaba en todas las cortes europeas. París era una ciudad muy importante para la música y su difusión. También Inglaterra se perfila como potencia, por sus instituciones políticas, sus corrientes científicas y literarias, y por una naciente vida cultural que podía competir con la de París. Existe otro factor importante para la cultura europea, Federico II, quien llevó a Prusia a un primer plano.

Un aspecto fundamental para la época estuvo marcado por la Revolución Francesa (1789-1813), la cual tuvo gran influencia sobre las ideas artísticas cercanas a este periodo.

El gran acontecimiento de la segunda mitad del siglo XVIII es la lenta pero imparable consolidación del pianoforte de martillos o *forte-piani*. Este nuevo instrumento tenía las posibilidades de hacer depender su colorido y volumen de la presión de los dedos del ejecutante. Cubría la exigencia de hacer la música cada vez más expresiva.

La sonata, es la forma que consolida una supremacía que caracteriza la época Clásica.

En el lenguaje común se utiliza la expresión forma-sonata para expresar: 1. la forma del primer movimiento de una sonata, sinfonía, etc. 2. la forma conjunta de tres o más movimientos que componen, todos ellos, una sonata, una sinfonía, etc.

Ésta sonata fue compuesta en el año 1778 mientras Mozart se encontraba en París.

El primer movimiento *Allegro*, esta escrito en forma sonata, es decir, exposición-desarrollo-reexposición, conformado por dos temas contrastantes. Tiene un carácter alegre y ligero.

El *Adagio* tiene una melodía bella pero lejana, con una estructura dividida en cuatro partes. Su tonalidad es Si b Mayor.

Le sucede el *Allegro Assai*, el cual finaliza la obra con un carácter virtuosístico, donde de pronto se suscitan la euforia y el canto que se deja llevar continuamente por una fuerza inquebrantable. Se va desvaneciendo poco a poco para terminar en un canto refinado y sencillo.

## **MARIO RUÍZ ARMENGOL, ESTUDIO no.3 en Si b Menor,**

Mario Ruíz Armengol nace el 17 de marzo de 1914, en Veracruz, en una época marcada por la Revolución Mexicana y un país que renacía en ideales políticos y culturales.

A la edad de quince años debuta como director de orquesta en la compañía de Leopoldo Beristaín. A los 16 años forma parte del grupo fundador de la XEW y empieza a adquirir fama como compositor, arreglista y director de orquesta.

En 1954 compone su primera obra clásica: "Preludio para Piano y Arpa", dando comienzo a una nueva etapa en su vida.

Mario Ruíz Armengol impregna en su música frescos y novedosos conceptos armónicos. La música de este compositor mexicano no se puede definir en alguna tendencia estilística o perteneciente a algún período o género, a pesar de que el movimiento nacionalista tenía gran influencia sobre la vida artística del país.

En la serie de 16 estudios, compuestos entre los años 1971-1999, Ruíz Armengol combina la forma tradicional con un uso muy rico de las disonancias, además de un dominio rítmico que hace que su música capte inmediatamente la atención del oyente.

Los estudios requieren del pianista que los interpreta una técnica consolidada. Las exigencias técnicas y expresivas son demandantes, y son obras en las que se pueden trabajar diversos aspectos de la técnica pianística, tales como, la destreza digital, el control tímbrico y el balance sonoro, que son aspectos en los que Mario Ruíz Armengol tiene un acercamiento personal.

En el estudio número tres, compuesto en 1985, se observa una tendencia romántica del compositor. Tiene un comienzo enérgico y muy veloz el cual contrasta con una parte melódica y lenta, después, un final arrasador lleno de pasajes virtuosos.

## MAURICE RAVEL, VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES,

Los vals fueron compuestos en el año de 1911 y publicados en 1912 por la editorial Durand, están dedicados a Louis Aubert y fueron orquestados por el autor para ballet en 1912 bajo el nombre de *Adelaïde o Le langage des fleurs*.

Se reconoce a Ravel como el primer representante del regreso hacia la música pura, a la organización racional de los sonidos, que constituyó una de las tendencias culturales de la primera posguerra bajo el nombre de neoclasicismo. Su música exige la máxima claridad formal, melódica y rítmica.

El primer vals (en sol mayor, *modéré, très franc*) tiene un comienzo pomposo. Utilizando ritmos antiguos presenta novedosas armonías.

El segundo vals consta de una melodía muy dulce (en sol menor, *assez lent*), “con una expresión intensa”, precisa el compositor.

Sencillo y menudo, tanto en sus sonoridades como en su propósito, el tercer vals (*modéré*), sonrío con todas sus segundas dejadas sobre la armonía como si fueran pequeñas gotitas de oro. Empieza en mi menor y termina en sol mayor.

El cuarto vals (*assez animé*), ligero, con un ritmo acelerado. Aquí vemos un buen ejemplo del diseño que hacía Ravel, en la línea del bajo: la voz inferior tiene una verdadera melodía.

El quinto vals, una página infinitamente pasible, <<*dans un sentiment intime*>> (en un sentimiento de intimidad), en mi mayor, (*presque lent*).

El sexto vals (en do mayor, *vif*), es como un capricho en donde el tema sube velozmente, antes de regresar sobre sí mismo <<*trés doux et un peu languissant*>> (*muy suave y un poco lánguido*).

El séptimo vals (en la mayor, *moins vif*), encerrado en su ritmo mantenido firmemente, nos lleva a través de una melodía bailable la cual hace contraste con un intermedio más acelerado y ligero, para regresar de nuevo al tema principal.

El octavo y último vals, anunciado como un epílogo (en sol mayor, *lent*), revive todos los otros vals que le preceden, excepto el quinto, distribuidos en fragmentos sonoros. Es el segundo vals el que finaliza ésta evocación: su dulce ternura se clava en los graves, las últimas vibraciones y los últimos acordes.

## **FRYDERYK CHOPIN, BALADA No. 3 op.47 en La b Mayor,**

Fue compuesta entre 1840 y 1841, en París, publicada en 1842 por Breitkopf & Härtel, y fue dedicada a su alumna Pauline de Noailles.

F. Chopin, nacido en 1810 en Polonia, fue un compositor que dedicó su obra completa al piano. Su producción musical fue concebida única y exclusivamente en función de la actividad instrumentista propia: el del afinamiento y avance de la técnica instrumental y el del cumplimiento de las expectativas del público.

En los años 1829-31 compone el primer cuaderno de estudios (publicados en 1833), el opus 10. Después se establece en París y abandona su actividad como concertista, ahí se dedica a impartir clases para la alta sociedad, componiendo obras con títulos característicos como la *Tarantella opus.43*, la *Berceuse opus 57* y la *Barcarola opus 60*. Pero no sólo eso, además logra composiciones inspiradas y ambiciosas: los cuatro Scherzos, las cuatro Baladas y las dos Sonatas opus 35 y opus 58, la Fantasía opus 49 y la Polonesa-Fantasía opus 61

Balada es una palabra provenzal que significa bailar o danzar cuyo origen se remonta a la edad media. En el siglo XIX se utilizó para nombrar un género poético-musical; deriva de *ballad*, que era el término con el que se designaba en Inglaterra la poesía popular de entonación épico-lírica.

Las numerosas baladas surgidas en la poesía alemana de los años 1770, escritas por Goethe y Schiller, tenían un tono popular y contenido romántico inspirados en gestas y leyendas envueltas en la bruma misteriosa de la mitología nórdica.

Durante el siglo XIX, la balada deja su origen narrativo para instalarse en el oratorio y en el teatro musical.

Chopin en sus baladas simula la improvisación. En realidad inventa un nuevo género en donde deja un libre curso a la imaginación.

Esta balada esta musicalmente llena de emoción, posee un carácter noble en una obra que equilibra a la perfección la pasión y el refinamiento.

## LISTADO DE GRÁFICOS

Obra	pág.
Preludio.....	11
Alemanda.....	12
Corrente.....	13
Sarabanda.....	14
Minuet I.....	16
Minuet II.....	16
Giga.....	17
Sonata en Fa mayor, Allegro.....	26
Adagio.....	27
Allegro assai.....	27
Balada no. 3 op.47.....	35
Valses Nobles y Sentimentales:	
I.....	46
II.....	47
III.....	47
IV.....	48
V.....	48
VI.....	49
VII.....	49
VIII.....	50
Estudio no. 3 en si bemol menor.....	56

## BIBLIOGRAFÍA

Badura-Skoda. *L'art de Jouer Bach au clavier*, ed. Buchet/Chastel, texto en francés Marc Vignal, Francia 1999.

Basso, Alberto. *Historia de la Música: La época de Bach y Haendel*, CONACULTA, trad. Verónica y Beatriz Morla, Madrid 1999

Cortot, Alfred. *Curso de Interpretación*, ed. Ricordi, compilado y redactado por Jeanne Thieffry, trad. Roberto J. Carman, Argentina 1998

Sacre, Guy. *La Musique de Piano, dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, ed. Bouquins Robert Laffont, Francia 1998.

Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1966.

Veilhan, Jean Claude. *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'époque Baroque*, ed. Alphonse Leduc, Paris, Francia, 1977

Pestelli, Giorgio. *Historia de la música: La época de Mozart y Beethoven*, ed. CONACULTA, 1999, trad. Carlos Caranci, Madrid, España.

Badura-Skoda, Paul & Eva. *L'art de Jouer Mozart au Piano*, ed. Buchet Chastel, Paris, Francia, 1980.

Di Benedetto, Renato. *Historia de la música, El siglo XIX, primera parte*, ed. CONACULTA, Trad. Carlos Fernández, Madrid, España, 1999.

Salveti, Guido. *Historia de la Música, El siglo XX primera parte*, ed. CONACULTA, trad. Carlos Alonso, Madrid, 1999.

Teboul, Jean-Claude. *RAVEL, Le langage musical dans l'oeuvre pour piano*, ed. Le Léopard D'or, Francia, 1988.

<http://www.mruizarmengol.com>

Ruiz Armengol, Mario. *16 estudios para piano*, partitura con prefacio de Gustavo Rivero Weber.

Quirarte, Martín. *Visión Panorámica de la Historia de México*, ed. Porrúa, México 1995.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, Un ensayo de Interpretación*, ed. Escuela Nacional de Música, 1995, México D.F.