



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO**

PRESENTA

EDGARDO LANDERO ESPINOSA

**ASESOR DE TESIS:
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**

MÉXICO, D.F. 15 DE NOVIEMBRE DE 2008





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por permitirme estudiar y concluir satisfactoriamente mi carrera.

A mi padre y madre por su amor y cariño durante toda mi vida y apoyo incondicional durante mi carrera.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme brindado la oportunidad de estudiar en ella la carrera que tanto me gusta.

Al Mtro. Jesús Almánza Castillo por haber sido base fundamental en mi formación como pianista.

Al Mtro. Juan Carlos Lomónaco Tonda por su enseñanza y oportunidades en la dirección orquestal.

Al Mtro. Alejandro Ávila Uriza por su paciencia y apoyo en el último año de mi carrera.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil por su asesoría en la realización de este trabajo.

A la Sra. Rosita Flores Tena (q.e.p.d.) por su hospitalidad y cariño que me brindó durante la primera etapa de mi carrera.

A Ulises Marcelo Hernández Díaz por su amistad y apoyo durante mi servicio social y examen profesional.

A todos mis amigos y compañeros que hicieron más gratos mis años de estudiante.

A mi familia y a toda la gente que de alguna u otra forma me apoyó durante estos años de estudio.

INDICE

	Pag.
Introducción	1
1. Preludio y Fuga en La b Mayor BWV 862 de J. S. Bach (1685 – 1750)	
1.1 Contexto histórico	3
1.2 Aspectos biográficos	7
1.3 Análisis de la obra	10
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	12
2. Preludio y Fuga en Si b Mayor BWV 866 de J. S. Bach (1685 – 1750)	
2.1 Análisis de la obra	14
2.2 Sugerencias técnicas e interpretativas	16
3. Sonata en Si b Mayor K. 333 de W. A. Mozart (1756 – 1791)	
3.1 Contexto histórico	18
3.2 Aspectos biográficos	20
3.3 Análisis de la obra	24
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	29
4. Fantasía en fa menor op. 103 para piano a cuatro manos de F. Schubert (1797 – 1828)	
4.1 Contexto histórico	31
4.2 Aspectos biográficos	33
4.3 Análisis de la obra	37
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	40
5. Estudio de concierto No. 3 en Re b Mayor “Un Sospiro” de F. Liszt (1811 – 1886)	
5.1 Contexto histórico	42
5.2 Aspectos biográficos	45
5.3 Análisis de la obra	49
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	51
6. Muros Verdes de J. P. Moncayo (1912 – 1958)	
6.1 Contexto histórico	53
6.2 Aspectos biográficos	58
6.3 Análisis de la obra	61
6.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	65
Conclusiones	66
Bibliografía	67

PROGRAMA

Preludio y Fuga No. 17 en La b Mayor BWV 862
Clave bien Temperado (Libro I)

J. S. Bach
(1685 – 1750)

Preludio y Fuga No 21 en Si b Mayor BWV 866
Clave bien Temperado (Libro I)

Sonata en Si b Mayor KV. 333

W. A. Mozart
(1756 – 1791)

-Allegro
-Andante cantabile
-Allegretto grazioso

Fantasia a cuatro manos en fa menor op. 103

F. Schubert
(1797 – 1828)

-Allegro molto moderato – Largo – Allegro vivace – Tempo I

Estudio de concierto No. 3 en Re b Mayor
“Un Sospiro”

F. Liszt
(1811 – 1886)

-Allegro affettuoso

Muros Verdes

J. P. Moncayo
(1912 – 1958)

-Andante – poco più – Lento - Allegro

INTRODUCCIÓN

Claro está que el arte de la música no es absoluto, si no más bien es un arte abstracto y relativo; por lo tanto la interpretación que cada ejecutante le dé a una misma obra será diferente y personal.

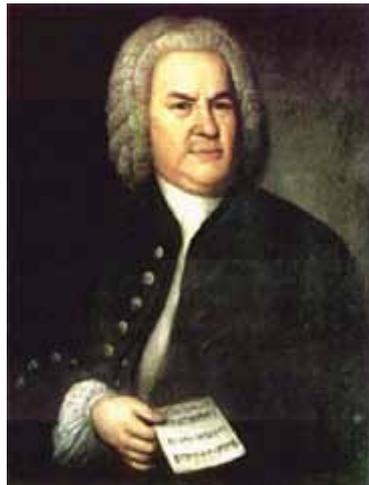
Sin embargo, lamentablemente la manera en que muchos músicos se acercan a una obra musical se limita solamente a la cuestión técnica, pasando por alto aspectos tan importantes como el contexto histórico al cual pertenece la obra, datos biográficos del compositor y sobre todo un análisis profundo de la obra.

Así pues el objeto de este trabajo es el de proponer, concientizar y mostrar la manera de abordar sistemáticamente una obra musical, empleando cuatro aspectos fundamentales que ayudarán a lograr una mejor comprensión de la obra;

- Contexto histórico**
- Aspectos biográficos**
- Análisis de la obra**
- Sugerencias técnicas e interpretativas**

Para tal objeto escogí obras de diferentes periodos, en las cuales empleo los cuatro aspectos arriba mencionados.

1. Preludio y Fuga en La b Mayor BWV 862
Clave bien temperado
(Libro I)



Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

1.1 Contexto histórico

El Barroco:

Aceptando con las debidas reservas la delimitación de periodos históricos mediante fechas muy precisas, puede estimarse que la época barroca abarca el lapso comprendido entre los años 1600 y 1750 aproximadamente.¹

El Barroco, fue un movimiento cultural que se extendió en la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música.

La palabra *barroco*, como la mayor parte de las designaciones de un período, época o de un estilo, fue inventada por críticos posteriores, más que por los practicantes de las artes en el **siglo XVII** y principios de **siglo XVIII**, es decir, los artistas que plasmaban dicho estilo. Es una traducción **francesa** de la palabra **portuguesa** "*barroco*" (en **español** sería "*barrueco*"), que significa "perla de forma irregular", o "joya falsa". Una palabra antigua similar, "*barlocco*" o "*brillocco*", es usada en el **dialecto romano** con el mismo sentido, o también se le llama "barro-coco", todas ellas significando lo mismo.²

En el barroco, el concepto del mundo cambió de universo geocéntrico a heliocéntrico; la especulación filosófica cambió su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural, los procesos fundamentales del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la autoridad de la fé, hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas sectas protestantes y la unidad teórica política del Sacro Imperio Romano cedió el paso al hecho práctico de un equilibrio del poder distribuido entre una familia de naciones. En ese periodo las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmóviles tradicionales, y de las disputas teológicas, discusiones filosóficas, divergencias científicas, tensiones sociales, disturbios políticos, naciones beligerantes y creación artística nacieron el estilo barroco y la época moderna.³

El mundo barroco fue aquel en que las contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de coexistencia. El internacionalismo del catolicismo romano entró en conflicto con el nacionalismo de las sectas protestantes, la ortodoxia religiosa tuvo que luchar con la libertad de pensamiento, los jesuitas llevaron todas las artes a sus iglesias, en tanto que Calvino hizo todo lo que pudo para excluir las artes como vanidades; Felipe II construyó un mausoleo y monasterio a la altura de un palacio real, en tanto que Luis XIV erigió un palacio de recreo y teatro; Carlos I trató de forzar el establecimiento de una monarquía absoluta en Inglaterra y la respuesta de Cromwel fue la de una República; la imprenta permitió la gran difusión de libros, en tanto que la supresión por los censores los retiró de las grandes masas; la especulación científica más audaz estuvo codo con codo con una reafirmación de la fé en los

¹ Salvat Juan, *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, vol. 1*, Pag. 10

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco>

³ Fleming William, *Arte, Música e Ideas*, Pag. 268.

milagros y la renovación del fundamentalismo religioso; los *Principios de Newton* y la parte final del *Pilgrim's Progress* de Bunyan aparecieron en Londres con un intervalo de dos años. En España, el compromiso emocional del Greco fue seguido de la sobria serenidad de Velásquez, y en Francia la espontaneidad de un Rubens fue seguida por el formalismo académico de Poussin; en Holanda, el amplio humanismo de Rembrandt cedió el paso a la especialización y precisión de Vermeer.

Era difícil esperar que dichas contradicciones se resolvieran y amalgamaran por sí mismas en un solo estilo uniforme. En el mejor de los casos pudieron lograr una resolución temporal y una fusión de formas, como las que quedaron plasmadas en las iglesias de la Contrarreforma, el palacio de Versalles, la dramatización visual de la Biblia por Rembrandt y la síntesis operística de Purcell. En ellas, la lucha potente y el movimiento incesante son más característicos que la serenidad y el reposo.

El arte barroco, por todo lo señalado, emerge de estas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las actividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión.

Todo lo señalado ocurriría dentro del ámbito de un sentido infinitamente agrandado de espacio. Los astrónomos hablaron de regiones remotas pobladas por un número infinito de estrellas. Pascal especuló acerca de las implicaciones matemáticas del infinito. Los jardines y avenidas de Versalles fueron trazados con una idea acorde a esta extensísima concepción del espacio. La perspectiva lleva la mirada al horizonte e invita a la imaginación a continuar más allá. La unificación de los vastos edificios y jardines de Versalles situó al hombre del barroco totalmente dentro del ámbito de la Naturaleza y lo declaró parte de un nuevo universo mensurable. De manera semejante, los pintores se complacieron en llevar la mirada por fuera de sus cuadros e intentaron despertar la impresión de infinito por el empleo audaz de la luz y efectos exagerados de perspectiva. Los paisajistas holandeses trataron de captar la perspectiva atmosférica, y Rembrandt se preocupó por los infinitos matices de la luz. A través del empleo de efectos ilusionistas, los cielos rasos de las iglesias de la Contrarreforma se abrieron a los cielos y trataron de dar la sensación de un mundo sin fin.

El hombre del barroco adquirió un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo, concepto que fue estimulado por la exploración del globo terrestre por los navegantes, el estudio sistemático de los cielos por los astrónomos, y por el ingenio de los inventores. El telescopio de Galileo confirmó y popularizó la teoría heliocéntrica de Copérnico de que la tierra giraba alrededor del sol y no el sol alrededor de la tierra. De este modo, el concepto del estático universo aristotélico tuvo que ceder terreno a otro lleno de movimiento tumultuoso. La tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos y por ello el hombre difícilmente pudo ser considerado ya como la única finalidad de la creación. Hubo cierto alivio, empero, al saber que este extraño nuevo universo en movimiento, cuando menos estaba sujeto a leyes mecánicas y matemáticas, y en consecuencia, era calculable en grado considerable. El racionalismo del siglo XVIII, por lo señalado, se basó en el criterio de que el universo podía ser conocido cuando menos en términos lógicos, matemáticos y mecánicos.

El racionalismo griego se había basado en la percepción y medición de un mundo estático; en cambio, el racionalismo barroco tuvo que entrar en contacto con un universo dinámico. El pensamiento científico se preocupó por el movimiento en el espacio y el tiempo. La necesidad de matemáticas capaces de aprehender el mundo de la materia en movimiento llevó a Descartes a formular su geometría analítica, a Pascal a estudiar las curvas cicloides y a Leibniz y Newton al descubrimiento simultáneo aunque independiente, del cálculo integral y diferencial. La invención en el barroco produjo notables adelantos en la navegación, perfeccionamiento del telescopio y el microscopio para explorar el macrocosmos y el microcosmos, el barómetro para medir la presión atmosférica, el termómetro para medir los cambios de la temperatura, y el anemómetro para calcular la fuerza de los vientos. Los astrónomos se ocuparon de estudiar el movimiento planetario; William Harvey descubrió la circulación de la sangre en el cuerpo humano, y los físicos experimentaron con termodinámica y gravitación.

Este cambio en la imagen del mundo indudablemente tendría consecuencias importantes en las artes, que respondieron en este caso con una reafirmación estruendosa de la supremacía del hombre y una aceptación jubilosa de esta nueva concepción del universo.

En cuanto a la música puede decirse que el barroco comenzó a gestarse cuando los músicos de la época polifónica fueron paulatinamente descubriendo el atractivo de los sonidos que se producían al mismo tiempo: el atractivo del acorde. Esta sucesión de acordes, como base armónica presente en toda la música barroca, se llama “bajo continuo” que generalmente era interpretado por el clavecín u órgano y constituye la base armónica obligatoria de toda la música, desde el principio del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Tan importante era, que toda esta época musical es conocida también como la “época del bajo continuo”.⁴

La música barroca es el resultado maravilloso de la mezcla de dos estilos: el monódico y el polifónico. Es también una época fructífera en la que compositores geniales de varios países contribuyeron al desarrollo de las más diversas formas musicales entre las que destacan el rondó, la sonata, la suite, el concierto grosso, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto.⁵

Paralelamente a esa transformación, los instrumentos musicales iban perfeccionándose. En este proceso, muchos instrumentos fueron desapareciendo ya que no ofrecían la capacidad técnica y expresiva que requería la música.

El barroco fue una época de esplendor de instrumento tales como el violín, laúd, clavecín, clavicordio y el órgano. Cultivándose la música de cámara para grupos instrumentales con acompañamiento de “bajo continuo”.

⁴ De Esquivel Cristina M., *Apreciación Estética Música*, Pag. 292.

⁵ Idem.

Algunos de los compositores más sobresalientes de la música barroca en Italia son: Arcangelo Corelli (1653-1713), Alessandro Scarlatti(1660-1725), Antonio Vivaldi (1678-1741), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giuseppe Tartini (1692- 1770); en Alemania, Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759), y Georg Philipp Telemann (1681-1767); en Inglaterra, Henry Purcell (1659-1695) y William Boyce (1711-1779); en Francia, Jean Baptiste Lully (1632- 1687), Marc Antoine Charpentier (1640-1703), Francois Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1699-1732) y Jean-Philippe Rameau (1683-1776).

1.2 Aspectos biográficos

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia Su madre, Maria Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía 9 años de edad, y su padre — que ya le había dado las primeras lecciones de música— murió al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruff una ciudad cercana. Allí, aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, y aparentemente recibió valiosas enseñanzas de su hermano. Conoció las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania como Johann Pachelbel, y de los franceses como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais. El obituario de Bach indica que copiaba la música de las partituras de su hermano, pero aparentemente su hermano se lo prohibió, posiblemente debido a que las partituras eran valiosas y productos privados de la época.

A los 14 años, fue premiado con una escolaridad coral, con su amigo mayor de la escuela, Georg Erbmann, para estudiar en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg, no muy lejos del puerto marítimo de Hamburgo. Esto lo involucró en una larga jornada de viaje con su amigo, probablemente a pié o en parte en carroza. No hay referencias escritas de este período de su vida, pero los dos años de estadía en la escuela fueron esenciales en su formación, al exponerlo a una paleta más amplia de la cultura europea, de la que pudo experimentar en Turingia. Además de cantar en el coro a capella, aprendió francés e inglés, recibiendo un bagaje en teología, latín, geografía, matemáticas y física.

En enero de 1703, después de su graduación, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia. No está muy definido cual fue su función allí, pero parece haber incluido labores no musicales. Durante sus 17 meses de servicio, su reputación como tecladista se extendió y fue invitado a inspeccionar y dar el concierto inaugural en el flamante órgano de la *Iglesia de San Bonifacio* en la cercana ciudad de Arnstadt. En agosto de 1703 tomó el puesto de organista en dicha iglesia, relativamente bien remunerado y con el nuevo órgano a su disposición, el cual, debido a su sistema más moderno, tenía un teclado más amplio.

Sin embargo, las relaciones familiares y laborales se fueron deteriorando con los años, y durante algunos meses entre 1705 y 1706, abandonó Arnstadt para viajar a Lübeck y visitar al destacado organista Dietrich Buxtehude, considerado la principal figura de los organistas alemanes de su época. El encuentro tuvo gran impacto en la obra de Bach. De regreso en Arnstadt, decidió que su futuro debería estar fuera del ambiente familiar y comenzó a buscar otro puesto de trabajo. Una oferta con mejores perspectivas económicas le fue hecha desde la ciudad de Mühlhausen, Turingia, para ocupar el puesto de organista en la *Iglesia de San Blas*. Antes de tomar el puesto, se casó el 17 de octubre de 1707 con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta.

El ayuntamiento de la ciudad y la iglesia aceptaron los requerimientos de Bach, e invirtieron una gran suma en la renovación del órgano de la iglesia.

Transcurrido apenas un año, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. El retorno al lugar de su primera experiencia laboral fue esta vez muy diferente. El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron seguramente motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen. En los siguientes años nacieron sus primeros hijos, de los cuales destacan Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach.

A la muerte del príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto. Por su anterior cercanía con el duque Johann Ernst, que había sido a su vez un avezado músico y admirador de la música italiana, Bach había estudiado las obras de Antonio Vivaldi y Arcangelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando el dinamismo y la emocionalidad armónica de ellos, transcribiendo sus obras y aplicando éstas cualidades a sus propias composiciones, las que a su vez eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhem Ernst.

En 1717 con motivo del fallecimiento del maestro de capilla de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhem Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla.

Bach comenzó a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales. El príncipe Leopold de Anhalt-Köthen contrató a Bach como Maestro de capilla o *Kapellmeister*. El príncipe Leopold, que también era músico, apreciaba su talento, le pagaba bien, y le dio un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, el príncipe era calvinista y no solía usar música elaborada en sus misas; por esa razón, la mayoría de obras de Bach de este período fueron seculares.

En 1717 en Dresde, ocurre el anecdótico intento de duelo musical contra Louis Marchand (Se dice que Marchand abandonó la ciudad luego de que a escondidas, previamente, había escuchado a Bach).

El 7 de julio de 1720 mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Barbara Bach, murió repentinamente.

Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilche (una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Köthen). Se casaron el 3 de diciembre de 1721. Pese a la diferencia de edad —ella tenía 17 años menos— tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron 13 hijos.

En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, este fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia. Este puesto lo mantuvo por 27 años hasta su muerte.

El trabajo de Bach le requería enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás.

En 1747 tiene lugar el famoso viaje a Berlín. Desde hace tiempo, Federico II deseaba escuchar al ilustre padre de su clavecinista titular Carl Philipp Emmanuel Bach.

Su reputación como organista y clavecinista era legendaria. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba.

Bach murió de [apoplejía](#) el [28 de julio](#) de [1750](#) en la ciudad Leipzig, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales. Bach había ido quedándose ciego hasta perder totalmente la vista. Pocas horas antes de fallecer la recuperó.

1.3 Análisis de la obra

El *Clave bien temperado* (en alemán: *Das Wohltemperierte Clavier*) es el nombre de dos ciclos de preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores de la escala cromática, compuestos entre 1722 y 1740. El primer libro (BWV 846 – BWV 869) fue publicado en 1722. El segundo libro (BWV 870 – BWV 893) fue publicado en 1740, con el mismo esquema: cada libro comprende 24 grupos constituídos por un preludio y una fuga en el mismo tono.⁶

Preludio:

Estructura	A	A´	Coda
Compases	1-17	18-34	35-44
Tonalidad	La b mayor	Mi b mayor	La b mayor

Este preludio se desarrolla en base a este pequeño motivo: (ver ejem.1)



y aparecerá en la voz superior o inferior.

La sección A se compone de dos periodos regulares en el cual el primero es expositivo y el segundo modulante hacia la dominante.

La sección A´ tiene la misma estructura de A, pero esta vez invirtiendo las voces.

La coda es una pequeña síntesis con los elementos utilizados.

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Clave_bien_temperado

Fuga:

Estructura	Exposición	Desarrollo			
		Ep. I	Ep. II	Ep. III	Ep. IV
Compases	1-10	10-13	13-17	17-23	23-27
Tonalidad	La b mayor	La b mayor	Fa menor	Si b menor La b mayor	La b mayor

Estructura	Recapitulación	Coda
Compases	27-33	33-35
Tonalidad	La b mayor	La b mayor

Esta fuga a 4 voces se desarrolla en base a este pequeño sujeto: (ver ejem. 2)



La exposición presenta al sujeto en las cuatro voces; el compás [8-10] es un puente que conduce al desarrollo.

El desarrollo consta de cuatro episodios modulantes que van alternando con la intervención del sujeto.

La recapitulación esta en “stretto” e intenta ir a otras tonalidades pero nunca las establece terminantemente (inflexiones); el compás [31-33] es un puente que da paso a la coda.

La coda expone por última vez al sujeto y contrasujeto simultáneamente.

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

El patrón interpretativo que recomiendo seguir al abordar este preludio y fuga es el de tocar todos los cuartos y octavos en “portato”, y todos los dieciseisavos en “legato”.

Preludio:

Recomiendo tocarlo sin pedal, a un tempo moderado y destacar siempre el motivo-temático en la voz que aparezca.

Fuga:

Sugiero interpretarla a un tempo lento, con la finalidad de hacer escuchar claramente todas las entradas del sujeto en el transcurso de la obra y darle una concepción más mística e introspectiva.

Uso muy discreto del pedal durante toda la fuga, para darle un “color” diferente y contrastante al del preludio.

Con el objeto de que no se pierda el sujeto entre el tejido polifónico, sobre todo en donde éste se encuentra en las voces intermedias; recomiendo articular los dedos lo más posible.

Así mismo escuchar las cuatro voces e ir cantando interiormente alguna de ellas.

2. Preludio y Fuga en Si b Mayor BWV 866
Clave bien temperado
(Libro I)

2.1 Análisis de la obra

Preludio:

Estructura	A	A´	Coda
Compases	1-11	11-19	20
Tonalidad	Si b mayor Fa mayor	Do menor Si b mayor Mi b mayor	Si b mayor

Este prelude dá la sensación de ser una improvisación por la fluidez, espontaneidad y libertad con que está escrito.

La sección A del prelude se basa en este dibujo: (ver ejem. 1)



ejem. 1

La sección A´ abandona este esquema para dar paso a una serie de acordes alternando con pasajes escalísticos: (ver ejem. 2)



ejem. 2

La coda es una alusión al dibujo principal de este preludio: (ejem. 3)



Fuga:

Estructura	Exposición	Desarrollo		Recapitulación	Coda
		Ep. I	Ep. II		
Compases	1-13	13-22	22-35	35-45	45-48
Tonalidad	Si b mayor Fa mayor	Fa mayor Sol menor	Sol menor Do menor	Mi b mayor Si b mayor	Si b mayor

Esta fuga se desarrolla en base a este sujeto: (ver ejem. 4)

ejem. 4



La exposición presenta al sujeto en las tres voces.

El desarrollo consta de dos episodios modulantes que alternan con el sujeto.

En la recapitulación la voz intermedia reduce el sujeto; las demás voces lo presentan completo.

La coda esta basada en un motivo tomado del sujeto.

2.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Al igual que el preludio y fuga anterior, recomiendo seguir el mismo patrón interpretativo de tocar todos los cuartos y octavos en “portato” y los dieciseisavos y (treintadoceavos en este caso) en “legato”.

Preludio:

Recomiendo tocarlo a un tempo de Allegro; sin pedal, a excepción de los acordes que aparecen en la sección A', hacer un discreto “rubato” en los pasajes escalísticos para dar la sensación de una improvisación.

Fuga:

Tocarla a un tempo moderado, sin pedal, a excepción de los compases 45 y 46, por cuestiones técnicas de ligadura y fraseo.

Destacar en todo momento la voz que lleve el sujeto y al igual que la fuga anterior, escuchar las voces e ir cantando interiormente alguna de ellas.

3. Sonata en Si b Mayor KV. 333



Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

3.1 Contexto histórico

El clasicismo:

El clasicismo es una corriente estética e intelectual que se originó a mitad del siglo **XVIII**, y es uno de los pilares en que se apoya el **Renacimiento**, con una vuelta hacia las formas clásicas (griegas y romanas) en todas las artes.¹

El término clasicismo proviene de la palabra latina *clasicus* que significa “de primer orden”.²

Se expresó en todos los dominios del arte, desde la arquitectura y la música hasta la **pintura** y la literatura.

Con la muerte de Luis XIV en 1715, el consejo de Regencia y el Regente de su joven sucesor, cerraron el majestuoso Palacio de Versalles y restablecieron la residencia real en París. El mecenazgo artístico dejó de ser monopolio de la corte y el pintor Watteau que llegó a París el mismo año de la muerte del Rey Sol, tuvo que buscar a sus protectores entre un amplio grupo, cuyos miembros iban desde la nobleza hasta la clase media. En todo siglo XVIII, las óperas de Rameau, Gluck y Mozart fueron compuestas para teatros públicos de ópera, en donde los aristócratas se mezclaban con la burguesía. Las artes, de hecho, se desplazaron de las salas marmóreas a los salones elegantes, en los que la finura y el encanto eran considerados virtudes estéticas de mayor rango que la grandiosidad y la magnificencia.

El nuevo orden social se reflejó directamente en el cambio del patronazgo artístico, para pasar a manos de la clase media. Por primera vez es posible hablar de la novela y drama burgueses. Watteau pintó uno de sus cuadros más importantes para un coleccionista de arte; Chardin, Geuze y Hogarth encontraron su clientela entre el mismo segmento social, y Mozart al invertir por completo los papeles y hacer del conde el villano y del sirviente el héroe, sin duda halagó la vanidad de la burguesía e infamó a la aristocracia.

En cuanto a la música puede decirse que el clasicismo es el estilo caracterizado por la evolución hacia una música equilibrada entre estructura y melodía.

El cambio de este estilo se manifiesta particularmente por la desaparición de la práctica del “bajo continuo” y en el nuevo tratamiento de la melodía.

El clasicismo musical comienza aproximadamente en 1750 (muerte de J. S. Bach) y termina alrededor de 1820. El clasicismo musical tuvo una evolución rápida, en ochenta años marcó el paso del Barroco al Romanticismo.³

¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Clasicismo>

² Salvat Juan, *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, vol. 3, Pag. 15.

³ Idem.

La música clásica propiamente dicha coincide con la época llamada clasicismo, que en otras artes se trató del redescubrimiento y copia de los clásicos del arte **greco** romano, que era considerado tradicional o ideal. En la música no existió un clasicismo original, ya que no había quedado escrita ninguna música de la época **griega** o romana. La música del clasicismo evoluciona hacia una música extremadamente equilibrada entre armonía y melodía.⁴

El absolutismo ha desembocado en el despotismo ilustrado, en el que los reyes y sus ministros introducen importantes mejoras en la cultura y las artes, aunque manteniendo la situación social del antiguo régimen, los monarcas y los grandes señores poseen conjuntos instrumentales y protegen a los compositores mientras crece el público aficionado a los conciertos, incrementándose la demanda de músicos. La música clásica está impregnada del humanitarismo ilustrado que quiere mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que triunfa un melodismo externamente sencillo, pero que recoge un trabajo racional acorde con la filosofía del momento. Triunfa la música instrumental, después de unos siglos en los que progresivamente ha ido ganando terreno y se impone el género profano por encima del religioso, fruto de la mentalidad laica del momento. Los autores huyen de todo subjetivismo para mostrar, a través de la música un sentimiento ajeno a ellos mismos. La dinámica general de las obras, aunque busca el movimiento, la expresión y el sentimiento lo hace de una manera equilibrada y controlada por la forma. La mayoría de las formas no son nuevas, pero sí las normas de composición que las rigen, entre estas formas destaca la llamada “forma sonata”.⁵

Desde un punto de vista estético, los esfuerzos de los compositores se dirigieron a simplificar el lenguaje de la música barroca, llena de contrastes. Fue necesario buscar nuevos elementos de orden, equilibrio y claridad que constituyeron las bases del clasicismo musical.

Sus principales exponentes en Austria son: Franz Joseph **Haydn** (1732-1809) y Wolfgang Amadeus **Mozart** (1756- 1791); en Alemania, **Carl Philipp Emmanuel Bach** (1714-1788), **Johann Christian Bach** (1735-1782), **Christoph Gluck** (1714-1787), **Carl Stamitz** (1745-1801) y **Ludwig van Beethoven** (1770-1827); y en Italia, **Andrea Luchesi** (1741-1801), **Luigi Boccherini** (1743-1805) y **Luigi Cherubini** (1760-1842).

⁴ Idem.

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica

3.2 Aspectos biográficos

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria.

Fue el último hijo de Leopoldo Mozart, músico al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo. Su madre se llamaba Anna María Pertl. Debido a la altísima mortalidad infantil en la Europa antigua, de los 7 hijos que tuvo el matrimonio solo sobrevivieron Anna Maria, apodada cariñosamente *Nannerl* y Wolfgang Amadeus.

Wolfgang desde muy pequeño mostró asombrosas facultades para la música. A los cuatro años practicaba el clavicordio y componía pequeñas obras de considerable dificultad; a los seis, tocaba con destreza el clave y el violín. Podía leer música a primera vista, tenía una memoria prodigiosa y una inagotable capacidad para improvisar frases musicales.

Su progenitor era un hombre inteligente, orgulloso y religioso. Creía que los dones musicales de su hijo eran un milagro divino que él, como padre, tenía la obligación de cultivar. Cuando el niño iba cumplir seis años de edad, Leopoldo decidió exhibir las dotes musicales de su hijo ante las principales cortes de Europa.

El 12 de enero de 1762, la familia entera partió hacia Múnich; tocaron ante el emperador José II de Habsburgo y continuaron hasta Viena. La permanencia en esta ciudad —uno de los centros principales de la música— culminó con dos recitales ante la familia imperial en el palacio de Schönbrunn.

El pequeño Wolfgang causaba sensación en cada concierto. El 5 de enero de 1763, los Mozart retornaron a Salzburgo. El viaje había durado poco menos de un año.

Más tarde el gran viaje de los Mozart empezó el 9 de junio de 1763. Durante tres años y medio recorrieron las principales ciudades de Europa, cosechando grandes éxitos. En Viena fueron llamados al palacio por la emperatriz María Teresa.

En Versalles, los Mozart tocaron ante el monarca Luis XV y en Londres causaron la admiración del rey Jorge III; durante este viaje el joven músico compuso su primera sinfonía y conoció a Johann Christian Bach, hijo menor de Johann Sebastian Bach. La familia regresó a Salzburgo el 30 de noviembre de 1766.

En 1769, Mozart ganó en Salzburgo la plaza de maestro de conciertos —gran honor para un muchacho—.pero sin sueldo. Se le financió un viaje de estudios a Italia, donde Leopoldo pensaba que su hijo Amadeus triunfaría componiendo óperas.

Padre e hijo llegaron a Roma el 11 de abril de 1770. En el Vaticano, Wolfgang Amadeus escuchó el *Miserere* de Gregorio Allegri. Esta obra tenía carácter secreto, pues sólo podía interpretarse en la Capilla Sixtina y su publicación estaba prohibida bajo pena de excomuni3n. Sin embargo, el joven compositor apenas llegó a la posada donde se alojaba, escribió de memoria la partitura completa. El Papa Clemente XIV,

admirado ante el talento del músico de catorce años, no sólo no lo excomulgó sino que lo nombró Caballero de la Orden de la Espuela de Oro, título que —a pesar de los privilegios que otorgaba— nunca interesó a Mozart.

Otro gran triunfo fue el estreno de la ópera *Mitridates, Rey del Ponto*, estrenada en 1770, en Milán.

Resolviendo en media hora un examen que al resto de los postulantes les llevó tres, fue admitido como compositor en la Academia Filarmónica de Bolonia, considerada el centro de erudición musical de la época. El ingreso de Mozart a la Academia fue extraordinario, ya que aún le faltaba mucho para los veinte años, edad mínima exigida por el reglamento. En ese lugar conoció al padre Giovanni Battista Martini, importante teórico de la música en aquel tiempo, y por el cual Mozart siempre guardó un gran afecto.

En 1771 regresó con su familia a Salzburgo, que por entonces era un principado eclesiástico regido por un príncipe-arzobispo. Se enteraron de la muerte del arzobispo Schrattenbach, que siempre los había apoyado.

Comenzó entonces una nueva etapa, mucho más difícil. Hieronymus von Colloredo, el nuevo príncipe-arzobispo de Salzburgo, se mostró autoritario e inflexible con el cumplimiento de las obligaciones impuestas a sus subordinados. Mozart fue confirmado en su puesto de maestro de conciertos; ahora recibiría un modesto sueldo, pero su libertad poco a poco disminuiría, hasta el punto de sentirse esclavizado.

Padre e hijo fueron a Italia por última vez en 1772, buscando un puesto digno y estable, pero en vano. Tuvo que regresar a Salzburgo. A los 17 años, Wolfgang ya no podía pasar por «niño prodigio». Empezaba ahora la lucha por la vida.

El año de 1773 en Salzburgo fue para Mozart un año fecundo, escribió óperas, sinfonías, (entre las que destacan las sinfonías *25 en Sol menor* y *29 en La mayor*), sonatas para piano, conciertos para violín, divertimentos, cuartetos y mucha música sacra por encargo de su nuevo patrón. En enero de 1775 Mozart estrenó con gran éxito en Múnich su ópera *La falsa jardinera*.

Sin embargo, Mozart se sentía prisionero, sentía que no progresaba y —sofocado por el ambiente provinciano de Salzburgo—, en agosto de 1777 solicitó al arzobispo Colloredo permiso para realizar un nuevo viaje a París en compañía de su madre; durante este viaje su madre moriría en 1778.

Fracasado, solo y sin haber conseguido un puesto tuvo que volver nuevamente a Salzburgo. En una escala en Múnich, conoció a la familia Weber y se enamoró de la hija mayor, Aloysa.

En el año de 1781, Mozart harto de Salzburgo y del poco reconocimiento que allí se le daba a su obra, le dice al Arzobispo Colloredo que quiere dejar de trabajar para él, y

así poder marcharse a Viena. Entonces Colloredo lo hace expulsar de su servicio con un puntapié que le propinó el encargado de la servidumbre.

Mozart se instaló en Viena e intervino en conciertos, impartió clases y escribió numerosas obras. 1782 fue el año de otra ópera triunfal: *El rapto en el Serrallo*, la cual da inicio al género operístico conocido como Singspiel u ópera alemana en un momento en que el italiano era el idioma «oficial» para la ópera. Esta ópera le dio a Mozart el mayor éxito teatral que conocería en vida.

Tras su fracaso sentimental con Aloysa Weber, encontró consuelo en Constanza, la hermana menor. El 4 de agosto de 1782, sin el consentimiento paterno, Mozart y Constanza se casaron en Viena.

Para colmo de males, su primer hijo Leopoldo murió el 19 de agosto de 1783, al mes de nacido. De los seis hijos que Mozart tuvo con Constanza sólo dos sobrevivieron: Karl Thomas (1784) y Franz Xaver Wolfgang (1791).

Para diciembre de 1784, Mozart ingresó a la masonería, en la que encontró un ideal filosófico.

El año 1785 fue un año de gran actividad artística y social. Por entonces dedicó a Joseph Haydn algunos cuartetos de cuerda, y la anécdota cuenta que, al oírlos, Haydn manifestó a Leopold ante Dios que: “Wolfgang Amadeus era el más grande compositor que hubiera conocido”. Fue un gran periodo creador. En 1786 Mozart estaba en la cumbre. Estrenó la ópera *Le nozze di Figaro* con gran éxito, la cual no estaba exenta de polémica debido a su contenido político.

En 1787, en Praga estrenaría *Don Giovanni* también con gran éxito. Esta obra, que narra las aventuras de Don Juan, había sido un tema recurrente en la literatura y el teatro y por lo tanto Da Ponte no se basa en un texto particular, sino que recoge información de múltiples fuentes.

En ese mismo año, muere en Salzburgo su padre Leopoldo, quien había sacrificado su carrera musical en pro del futuro musical de su hijo.

La ópera *Don Giovanni*, al contrario de lo sucedido en Praga, resultó un rotundo fracaso en Viena y poco a poco, esta ciudad iría perdiendo el interés musical por Mozart.

Sus conciertos por suscripción, que habían sido en toda su estadía en Viena una de las mejores fuentes de ingreso comenzaron a perder audiencia, por lo que ya no le reportaban beneficios económicos.

A principios de 1791 se presentó en su casa un desconocido, vestido de luto, que rehusó identificarse y que encargó a Mozart la composición de un réquiem. Le dio un adelanto y quedaron en que regresaría en un mes. Pero el compositor fue llamado

desde Praga para escribir la ópera *La clemenza di Tito*, para festejar la coronación de Leopoldo II. Cuando subía con su esposa al carruaje que los llevaría a esa ciudad, el desconocido se presentó otra vez, preguntando por su encargo. Esto sobrecogió al compositor.

Más tarde se supo que aquel sombrío personaje era un enviado del conde **Franz Walsseg**, cuya esposa había fallecido. El viudo deseaba que Mozart compusiese la misa de réquiem para los funerales de su mujer, pero quería hacer creer a los demás que la obra era suya y por eso permanecía en el anonimato.⁶

Mozart, obsesionado con la idea de la muerte y debilitado por la fatiga y la enfermedad, muy sensible a lo sobrenatural por su vinculación con la masonería e impresionado por el aspecto del enviado, terminó por creer que éste era un mensajero del “mas allá” y que el réquiem que iba a componer sería para su propio funeral.

La salud del genio comenzó a declinar y su concentración disminuía. *La clemenza di Tito* fue acogida con frialdad por el público. Al regresar a Viena, Mozart se puso a trabajar en el réquiem encargado y preparó, en compañía del empresario teatral y cantante Emmanuel Schikaneder, los ensayos de la ópera *La flauta mágica*. Ésta se estrenó con enorme éxito el 30 de septiembre de 1791, con el propio Mozart como director.

El **20 de noviembre** su salud empeoró y cayó postrado en cama. Mozart, presintiendo que no iba a conseguir terminar el Requiem, dió a su discípulo Franz Xaver Süssmayr las indicaciones para completarlo según sus intenciones.

El 5 de diciembre de 1791, alrededor de la una de la madrugada, Mozart falleció en Viena a los 35 años de edad y su funeral tuvo lugar en la Catedral de San Esteban. Recientes investigaciones han sugerido que Mozart murió por una fiebre reumática, aunque existen múltiples conjeturas. Debido a las penurias económicas, fue enterrado en una fosa común en el cementerio de St. Marx, se sabe que nadie acompañó el cuerpo hasta el cementerio debido al mal tiempo.

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

3.3 Análisis de a obra

Sonata compuesta probablemente en Linz, Austria en el año de 1783.⁷

Allegro:

Estructura	Exposición			Desarrollo
	Tema Principal	Segundo Tema	Sección Conclusiva	
Compases	1-22	23-49	50-63	64-93
Tonalidad	Si b mayor Fa mayor	Fa mayor	Fa mayor	Fa mayor Fa menor Sol menor

Estructura	Reexposición			Coda
	Tema Principal	Segundo Tema	Sección Conclusiva	
Compases	94-118	119-151	152-160	161-165
Tonalidad	Si b mayor	Si b mayor	Si b mayor	Si b mayor

La exposición presenta el tema principal de estilo galante: (ver ejem. 1)



ejem. 1

en el compás [12] modula a la dominante y el compás [18–22] es un puente que conduce al segundo tema.

El segundo tema: (ver ejem. 2)



ejem. 2

⁷ Deutsche Grammophon, *Mozart 3D Coleccion*.

de carácter más “dinámico” toma diversos motivos rítmico-melódicos de la primera parte; el compás [43–49] es un puente que conduce a la sección conclusiva.

La sección conclusiva presenta este nuevo motivo: (ver ejem. 3)



El desarrollo comienza con el tema principal en la dominante para después dar paso a una sección de escalas en tono menor y de mucha tensión armónica; el compás [87-93] es un puente que da paso a la reexposición.

La reexposición en cuanto a estructura es igual a la exposición, a excepción del compás [104–110] que es una pequeña variante y extensión de 3 compases; y el compás [142-151], que es el puente que conduce a la sección conclusiva es variado y extendido.

El compás [161-165] es la coda que hace alusión al tema principal.

Andante cantabile:

Estructura	Exposición			Desarrollo
	Tema Principal	Segundo Tema	Sección Conclusiva	
Compases	1-13	14-21	21-31	32-50
Tonalidad	Mi b mayor	Si b mayor	Si b Mayor	Fa mayor La b mayor Re b mayor

Estructura	Reexposición			Coda
	Tema Principal	Segundo Tema	Sección Conclusiva	
Compases	51-63	64-71	71-79	79-82
Tonalidad	Mi b mayor	Mi b mayor	Mi b mayor	Mi b mayor

La exposición presenta el tema principal de carácter lírico: (ver ejem. 4)



ejem. 4

El segundo tema: (ver ejem. 5)



ejem. 5

modula a la dominante y está muy emparentado con el tema principal al igual que la sección conclusiva y la coda: (ver ejem. 6)



ejem. 6

El desarrollo es muy breve pero muestra todos los elementos presentados en la exposición de manera magistral: (ver ejem. 7)



ejem. 7

el compás [48-50] es un puente que lleva a la reexposición.

La reexposición en cuanto a estructura es igual a la exposición; la diferencia es que esta vez añade ornamentos al discurso, y el segundo tema y la sección conclusiva se mantienen en la tónica.

Allegretto grazioso:

Estructura	Exposición		Desarrollo		Reexposición	
	Tema Principal	Segundo Tema	Tema Principal	Desarrollo	Tema Principal	Segundo Tema
Compases	1-24	24-40	41-64	64-111	112-148	148-171
Tonalidad	Si b mayor	Fa mayor	Si b mayor	Sol menor Mi b mayor Do menor	Si b mayor	Si b mayor

Estructura	Cadenza	Coda	
		Tema Principal	Coda
Compases	171-198	199-213	214-224
Tonalidad	Si b mayor (Inflexiones)	Si b mayor	Si b mayor

Este movimiento tiene forma de sonata-rondo A-B-A-C-A'-B'-D-A''-Coda.

La exposición presenta el tema principal de carácter alegre y jovial: (ver ejem. 8)

Allegretto grazioso

ejem. 8

El segundo tema está muy emparentado con el tema principal: (ver ejem.9)

ejem. 9

después de un pasaje escalfístico el compás [36-40] es un puente que conduce nuevamente al tema principal.

El desarrollo: (ver ejem. 10) presenta nuevos motivos rítmico-melódicos, pero también aparecen los temas ya expuestos;



ejem. 10

el compás [107-111] es un puente que lleva a la reexposición.

La reexposición sufre algunas extensiones y variantes; el compás [164-171] es un puente que lleva a una cadenza como si fuera un concierto para piano y orquesta: (ver ejem. 11)



ejem. 11

después de la cadenza se expone nuevamente el tema principal pero variado para dar paso a la coda.

La coda se basa en el tema principal pero con carácter alusivo al tema principal del primer movimiento: (ver ejem. 12)



ejem. 12

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

El patrón interpretativo que recomiendo seguir al abordar esta sonata, es el de tocar todos los pasajes rápidos y escalísticos con un toque “perlado” y por lo demás respetar minuciosamente todas las articulaciones y dinámicas que indica el compositor.

Así mismo, en el primer y tercer movimientos sugiero un uso muy discreto del pedal; y en el segundo movimiento un poco más de pedal.

Cuidar el fraseo y la conducción de las líneas melódicas.

Recomiendo hacer discretos “rubatos” en la cadenza del tercer movimiento para dar la sensación de improvisación.

Según el propio Mozart, todo pianista debe tener las manos tranquilas, dejando que la agilidad de los veloces dedos permita ejecutar los pasajes más difíciles con facilidad y no atropelladamente.⁸

⁸ Hale Philip, *Mozart Nineteen Sonatas*, G. Schirmer.

4. Fantasía en Fa menor op. 103 para piano a cuatro manos



Franz Peter Schubert
(1797 – 1828)

4.1 Contexto histórico

El Romanticismo:

El Romanticismo es un movimiento artístico, literario y filosófico que surgió en Europa a fines del siglo XVIII y alcanzó su máximo desarrollo a mediados del siglo XIX. La Revolución Francesa, que estalló el 14 de julio de 1789, y la Revolución Industrial, que se produjo en Inglaterra por la misma época, provocaron drásticos cambios políticos, sociales y económicos, que influyeron directa y profundamente en el arte, la religión y la filosofía. Los Revolucionarios franceses lucharon por la libertad, la igualdad, la fraternidad y los derechos del ser humano; y el movimiento romántico infundió dinamismo a sus ideales. Los artistas y pensadores románticos rechazaron las verdades dogmáticas y universales; se opusieron a las rígidas normas del clasicismo y al racionalismo de la Ilustración; y se manifestaron a favor de la libre expresión de la sensibilidad, afirmando, de este modo, los derechos del individuo. En lo que a la Revolución Industrial se refiere, los románticos reaccionaron contra la falsa libertad basada en la propiedad privada y la división del trabajo capitalista. Su culto al “Yo” nació de una toma de conciencia crítica y utilizaron la expresión estética para reencontrarse con el mundo y con el prójimo. Así pues, el Romanticismo se caracterizó por el individualismo, la libertad, la imaginación las emociones, los sueños, la nostalgia por el pasado, el exotismo, lo fantástico, la admiración de la Edad Media y un renovado interés en la religión, la política, la educación, la historia y la existencia concreta de los seres. Para los creadores y seguidores de esta corriente, el sentimiento era el valor supremo, por encima de la razón, la moral y las leyes.¹

El Romanticismo es una reacción contra el espíritu racional de la Ilustración y el Clasicismo. Sus características más notables son la conciencia del “Yo” como entidad autónoma; la primacía del Genio creador de un Universo propio; la supremacía del sentimiento frente a la razón; la fuerte tendencia nacionalista; la del **liberalismo** frente al **despotismo ilustrado**; la de la originalidad frente a la tradición clásica; la de la creatividad frente a la imitación; la de la obra imperfecta inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.²

Los autores románticos quebrantan cualquier normativa o tradición cultural que ahogue su libertad, como por ejemplo las tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y lugar).³

Igualmente, una renovación de temas y ambientes, y, por contraste al Siglo de las Luces (Ilustración), prefieren los ambientes nocturnos y luctuosos, los lugares sórdidos y ruinosos (siniestrismo); venerando y buscando tanto las historias fantásticas como la **superstición**, que los ilustrados y neoclásicos ridiculizaban.

¹ De las Casas Tere, *El Romanticismo*, Lamina Sun-Rise No. 2, No. 1118.

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>

³ Idem.

Los románticos evocaron el pasado y se alejaron de la realidad evadiendo el tiempo. Predominaron en ellos los sentimientos de tristeza, melancolía, amor a la soledad, escenarios lúgubres, descontento.

El idealismo extremo y exagerado que se buscaba en todo el Romanticismo encontraba con frecuencia un violento choque con la realidad miserable y materialista, lo que causaba con frecuencia que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. La mayoría de los románticos murieron jóvenes. Los Románticos amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.

Las cualidades que definen a la música Romántica son el predominio de la música instrumental sobre la vocal; la melodía sigue siendo considerada como la parte esencial de la música aunque se la explotará mucho más que en el Clasicismo, con tratamientos armónicos muy complicados, rítmicamente no es muy rica sino hasta llegar el nacionalismo; se exalta enormemente el tono menor que no era muy usado en el Clasicismo, y se convierte en símbolo de la expresión; la armonía es muy rica, con unos cambios armónicos enormemente complicados; el piano tuvo su mayor auge en esta época, convirtiéndose así en el instrumento predilecto y para el cual muchas obras fueron compuestas; tienden a caer las formas demasiado racionales y concretas o se transforman por completo, tal es el caso de la Sonata o Sinfonía que se convierte en Poema Sinfónico.⁴

El estilo romántico es el que desarrolla la música de programa y el cromatismo de una forma predominante y se da a lo largo de todo el siglo XIX.

Surgen nuevos géneros cuya cualidad más clara es que son diminutos, como el nocturno, impromptu, intermezzo, elegía, rapsodia, barcarola, balada y preludio: todas ellas eran un medio apropiado para la expresión del lirismo y el sentimiento romántico. El piano fue el instrumento predilecto de la época romántica.

Con el Romanticismo el músico se sentirá completamente libre para componer según sus necesidades expresivas.

Los compositores más sobresalientes de la naciente etapa del romanticismo son: **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**, Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797- 1828), Felix Mendelssohn (1809- 1847) y Robert Schumann (1810-1856).

⁴ Casares Rodicio Emilio, *Música y Actividades Musicales*, pp. 120 y 121.

4.2 Aspectos biográficos

Franz Peter Schubert nació en Liechtental, un suburbio de Viena el 31 de enero de 1797. Schubert provenía de un hogar vienés de origen muy humilde, y era el número doce de catorce hijos. Su padre, maestro de escuela y violinista aficionado, le dió las primeras lecciones de violín. Su hermano mayor, Ignaz Schubert, le enseñó a tocar el piano. El pequeño demostró pronto grandes habilidades para la música, por lo que a los ocho años fue confiado a Michaël Holzer, organista de la parroquia de Lichtenthal.

En 1808 con once años de edad, gracias a sus dotes para el canto, Schubert ingresó al coro de niños de la Capilla Imperial, dirigida por el “*Kapellmeister*” de la corte Antonio Salieri (1750-1825). Paralelamente consiguió una beca que le permitió estudiar gratuitamente en la escuela municipal de “*Stadtkonvikt*”, (internado jesuita anexo a la Universidad). Schubert se destacó en el “*Stadtkonvikt*” por sus dotes excepcionales para la música, siendo violinista en la orquesta de la institución. Sin embargo, no mostró la misma aplicación en el resto de las materias generales y sobre todo sufrió la dura vida del internado. Pero por otra parte, el “*champiñón*” - como lo decían afectuosamente⁵- logró trabar numerosos lazos de amistad que conservó en su edad adulta.

El maestro Antonio Salieri fue determinante en la carrera de Schubert. Habiendo notado sus dotes musicales, primeramente lo destinó al organista de la corte y profesor de armonía Wenzel Ruzicka, y más tarde lo tomó como alumno propio. Salieri aseguró a Schubert una sólida base de conocimientos.

Schubert comenzó a componer desde los doce años. De su período en el internado se conservan unas ochenta obras de su autoría: desde la “*Fantasia en sol Mayor para piano a cuatro manos*” D. 1, a la “*Sinfonía N° 1 en re Mayor*” D. 82.

Como su padre no quería que fuera compositor sino maestro, Schubert se aprovisionaba secretamente de papel para sus partituras con la ayuda de Joseph von Spaun, uno de sus mejores amigos. El conflicto con su padre (que llegó a expulsarlo del hogar) se mitigó después de la muerte de su madre, ocurrida en 1812. Ese mismo año, Schubert cambiaba de voz, por lo que no pudo continuar en el coro de la Capilla Imperial. En el otoño de 1813, con dieciséis años, decidió abandonar voluntariamente el “*Stadtkonvikt*” y dedicarse enteramente a la composición. Sin embargo, a instancias de su padre, tomó un breve curso en el Instituto Normal de Santa Ana, se graduó de asistente de maestro en 1814 (evitando así el servicio militar), y pasó a ayudar a su padre en la escuela elemental “*Himmelfortgrund*” que éste dirigía. Permaneció con desagrado en dicho puesto hasta 1818.

Sin embargo, ese fue uno de los períodos más importantes en su carrera de compositor por el nivel y cantidad de las obras producidas. En 1814 Schubert se enamoró de una joven cantante de la parroquia de Liechtental, Theresa Grob, para la que escribió su gran “*Misa en fa Mayor*” D. 105, para solistas, coro, orquesta y órgano. La obra fue

⁵ Mandelli Alfredo y Lovisetti Fúa Laura, *La Grán Música*, vol. 2, Pag. 261

dirigida por el propio Schubert el 25 de septiembre de ese año en la parroquia de Lichtenthal. En octubre de ese mismo año compuso una de sus obras maestras "*Gretchen am Spinnrade*" ("Margarita en la rueca") D. 118, considerada el nacimiento del Lied romántico alemán.

Entre 1814 y 1815, Schubert siguió componiendo más de cien Lieder para voz y piano, entre los que se destaca "*Erlkönig*" ("El Rey de los alisos") con texto de Johann Wolfgang von Goethe. En 1816, por intermedio de von Spaun, envió a Goethe algunos Lieder preguntándole por carta si aceptaba la dedicatoria de las varias decenas que había compuesto con textos de este poeta. Pero Goethe no respondió. En cambio, el círculo de los amigos de Schubert, e incluso el organista Ruzicka habían acogido las obras con gran entusiasmo y se preocuparon por hacerlas imprimir. Estos amigos participaron, durante toda la vida del compositor, en renombradas veladas musicales conocidas como "*Schubertiadas*", (reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura).

A pesar de contar ya con un catálogo de casi seiscientas obras, su primera composición impresa fue el Lied "*Am Erlafsee*" D. 586, en el invierno de 1817.

Pese a sus dotes musicales, su padre pretendía que Franz se dedicara a su misma profesión y ejerciera de maestro, esto motivó el enfrentamiento entre ambos y el abandono de Franz de la casa paterna.

En 1817 se mudó a casa de Franz von Schober, su amigo más íntimo, a quien había conocido en 1815. Fuera del hogar de nacimiento y decidido a ganarse la vida con la música. Éste fue el inicio de un largo peregrinaje, ya que nunca consiguió mantenerse sólo con sus composiciones y sobrevivió gracias a la generosidad de sus numerosos amigos, que lo fueron acogiendo sucesivamente en sus respectivas casas. Schubert nunca mantuvo una relación duradera y no tuvo hijos. Pero se adscribió a un círculo íntimo de amigos que le brindó muchas satisfacciones personales, además que constituyó un público fiel y sensible a su arte.

En casa de Schober conoció al barítono Michaël Vogl, quien contribuyó a la difusión de sus Lieder en toda Austria. En 1816 había intentado conseguir sin éxito un puesto de profesor de música en Liubliana. Finalmente, en la primavera de 1818 fue contratado por el príncipe Johann-Karl Esterházy como profesor de música de sus hijas Karoline y Maria en su residencia de verano de Zseliz, Hungría (hoy: Zeliezovce, Eslovaquia). Dejó Viena en julio de 1818 para regresar en 1819, pero sin retomar su puesto de maestro de escuela. Entre tanto, su prometida Theresa Grob había roto el compromiso en su ausencia

En cambio, ocupado en su tarea de maestro de música y desalentado por el alejamiento de Theresa, durante 1818 sólo compuso pocas obras en comparación con los años anteriores.

En 1819 Schubert se fijó en Viena, dejando su puesto en Zseliz. A partir de allí y hasta su muerte, su situación económica sería bastante precaria. Sus únicos ingresos

regulares (aunque escasos) provenían de la publicación de sus “Lieder”, pues no consiguió estrenar o publicar ninguna de sus obras orquestales u operísticas.

En Viena Schubert llevó una vida bohemia rodeado de intelectuales, amante de las tabernas y de los ambientes populares, alejado de los salones y la etiqueta de la nobleza.

Desde 1819 hasta 1823, se abre un período creativo en su carrera de compositor caracterizado por un número muy significativo de obras inconclusas en todos los géneros, que reflejan la búsqueda interna de una madurez. Sin embargo, estos fragmentos inacabados comprenden tal vez las páginas más ricas y emotivas de Schubert. Estos años representan el pasaje del estilo clásico vienés al estilo romántico.

En 1822 Schubert contrajo sífilis y se hicieron patentes los síntomas. Ese año fue hospitalizado, siguiendo un doloroso tratamiento y perdiendo el cabello.

En la primavera de 1823 fue elegido miembro de la Sociedad Musical de Graz, a la cual envió como agradecimiento los dos primeros movimientos de una obra en la que estaba trabajando y que quedó inacabada: la célebre “*Sinfonía N° 8*” en si menor” D. 759 (conocida como la “*Inconclusa*”). Obra plenamente romántica por su expresividad (Schubert pasaba por uno de sus momentos más melancólicos). Otra obra importante de ese año es el ciclo de Lieder “*Die schöne Müllerin*” (“La Bella Molinera”) D. 795, sobre textos poéticos de Wilhelm Müller.

La vida de Schubert se dividió entonces entre la composición y las “*Schubertiadas*”, renombradas veladas musicales que reunían a sus numerosas amistades.

En la primavera de 1824 fue invitado nuevamente por los Esterhàzy a Zseliz. En Zseliz se enamoró de Karoline Esterhàzy, siendo al parecer correspondido por la joven princesa; pero la enfermedad de Schubert y la distancia social entre ambos impidieron concretar cualquier relación. Desde esa época, los síntomas de la sífilis se agravaron con fuertes dolores de cabeza, y por añadidura, sus amigos fueron casándose y alejándose paulatinamente, mientras él permanecía soltero. Desde 1824 Schubert se sumió en un estado de desesperanza.

De regreso en Viena, se alojó por algunos meses en la casa paterna, mudándose después con su amigo Schwind. En el verano de 1825 el músico conoció buenos momentos, emprendiendo una gira de recitales en compañía del cantante Michaël Vogl por la Alta-Austria y el Tirol. Descansó además en Gmunden y Badgastein. En esos reposos emprendió el proyecto de su anhelada “gran sinfonía”: así nació la “*Sinfonía N° 9 en do Mayor, la Grande*” D. 944. El manuscrito de esta obra fue obsequiado en 1826 a la “*Gesellschaft der Musikfreunde*” (“Sociedad de Amigos de la Música”) de Viena.

A principios de 1828 la salud de Schubert estaba muy debilitada. Poco tiempo antes, el puesto vacante de “*Kapellmeister*” de la corte le había sido denegado. Con treinta y un años recién cumplidos, el músico se acercaba a las mil composiciones. Sin embargo, en

los últimos meses de su vida aparecieron algunas de sus obras más destacadas: los dos cuadernos de Lieder reunidos en el ciclo “*Winterreise*” (“Viaje Invernal”) D. 911; los Lieder sobre textos de Heinrich Heine, Ludwig Rellstab y Johann Gabriel Seidl, reunidos en el ciclo “*Schwanengesang*” (“El Canto del Cisne”) D. 957; el “*Quinteto en do Mayor*” D. 956; y obras para piano como la “*Fantasía para cuatro manos en fa menor*” D. 940; dedicada expresamente a Karoline Esterházy; el “*Allegro en la menor para cuatro manos*” D. 947 (llamado tradicionalmente “*Lebensstürme*”, “Tormentas de vida”) y las tres sonatas Nos. 19 al 21, que se cuentan entre las más audaces e intensas de su producción.

Aunque había alcanzado la cima creativa entre sus contemporáneos, con gran humildad decidió seguir un curso de contrapunto con el profesor Simon Sechter en la segunda mitad de 1828. Pero sólo llegó a tomar una clase, recibiendo algunos ejercicios como tarea domiciliaria. La última composición catalogada de Schubert fue pues, un ejercicio de contrapunto. La salud de Schubert se deterioró bruscamente a fines de octubre de 1828; su hermano Ferdinand lo recibió en su casa de Viena para brindarle cuidados.

Schubert tenía solamente 31 años pero la **sífilis**, complicada finalmente con una **fiebre tifoidea**, lo llevaron a la muerte el **19 de noviembre de 1828** en Viena.

Sus restos fueron sepultados junto a los de Beethoven en el cementerio de Währing, y trasladados en 1888 al Panteón de los Artistas del Cementerio Central de Viena y sólo después de muerto su arte comenzó a ser reconocido y a conquistar la admiración de la crítica y el público.

4.3 Análisis de la obra

Esta obra fue compuesta en 1828 y dedicada a la joven condesa Karoline Esterházy. Schubert, cerca de la muerte y aniquilado por una enfermedad venérea, amaba con desesperación y melancolía a la joven condesa.⁶

Escribir para cuatro manos fue para Schubert un símbolo de comunión fraterna, una manera de expresar aquella necesidad de amistad que gravitó a lo largo de su vida.⁷

Estructura	A	B	C	D		
				A	B	A
Compases	1-47	48 - 120	121-163	164-272	273-312	313-437
Tonalidad	Fa menor La b mayor Fa mayor	Fa menor Re b menor La menor Fa mayor	Fa # menor Fa # mayor Re mayor	Fa # menor Re mayor La mayor Si menor Fa # mayor	Re mayor Do mayor Fa # mayor Si b mayor	Fa # menor Re mayor La mayor Si menor Fa # mayor

Estructura	A'	E	Coda
Compases	438-473	474-555	556-570
Tonalidad	Fa menor La b mayor Fa mayor	Fa menor La b mayor Do menor Mi b mayor	Fa menor

Esta Fantasía consta de seis secciones y la coda. Esta obra se caracteriza por ser esencialmente contrapuntística, por el cambio frecuente de tonalidades y estados de ánimo

En la sección A el piano primo expone el tema principal de carácter melancólico, de mucha belleza y profundidad: (ver ejem.1)



⁶ Mandelli Alfredo y Lovisetti Fúa Laura, *La Gran Música*, vol. 2, pp. 247 y 265.

⁷ Idem, Pag. 226.

El compás [38-47] es un puente con el tema principal, pero ahora presentado en modo mayor; éste da paso a la sección B.

En la sección B el piano segundo presenta un nuevo tema que será muy importante de aquí en adelante: (ver ejem. 2)



ejem. 2

en esta sección aparece dos veces el tema principal, en diferentes tonalidades y contiene una fuerte tensión armónica debido a que gran parte de ella esta construida sobre el V grado.

El compás [102-120] es un puente basado en el tema de la sección B, pero ahora presentado en modo mayor, provocando una clara distensión; éste dá paso a la sección C.

La sección C comienza con un pasaje en canon de carácter dramático con grandes acordes: (ver ejem. 3)



ejem. 3

en el compás [34] comienza una parte intermedia de carácter lírico para después dar paso nuevamente a la primera parte pero esta vez presentado en pianissimo.

La sección D es una danza de carácter festivo en forma ternaria A-B-A.

Sección A de D: (ver ejem. 4)



ejem. 4

Sección B de D: (ver ejem. 5)

Con delicatessa.



ejem. 5

el compás [421-437] es un puente que nos lleva a la sección A´.

La sección A´ es igual a la sección A (excepto por una reducción de 9 compases); el compás [464- 473] es el mismo puente de la sección A, pero ahora conduce a la sección E.

La sección E es una fuga basada en el tema de la sección B y este contrasujeto: (ver ejem. 6)



ejem.6

así como de motivos rítmico-melódico sacados de los mismos; esta fuga contiene mucha tensión armónica debido a que gran parte de ella esta escrita sobre el V grado.

La coda esta basada en el tema principal, pero ahora lo presenta variado y conduce a la obra a un final dramático.

4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Uno de los principales retos al abordar esta obra es lograr el acoplamiento y sincronía entre los dos pianistas.

Sugiero a los pianistas escucharse el uno al otro, articular y frasear de la misma manera; establecer los planos sonoros de cada uno.

También sugiero practicar mucho los pasajes en donde las manos están muy juntas con el objeto de no estorbarse el uno al otro.

**5. Estudio de concierto No. 3 en Re b Mayor
“Un Sospiro”**



Franz Liszt
(1811 - 1886)

5.1 Contexto histórico:

El Romanticismo:

El periodo romántico fue también la época de la emancipación del individuo, y la era del gran hombre que alcanzó la cima por sus propios esfuerzos. Napoleón había estampado su imagen en su época, con su preeminencia en el campo de la gloria militar y el gobierno del Estado, y con ello dió impulso a la idea de figuras dominantes de talla semejante en los mundos menores de las letras, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Los artistas rivalizaron entre sí por la máxima posición en sus campos respectivos. En el virtuosismo asombroso en las letras sería difícil sobrepasar a Victor Hugo, que podía escribir con maestría en cualquier estilo. Viollet-le-Duc y otros arquitectos podían reproducir a la perfección cualquier edificio en la historia de la arquitectura, y los nombres de compositores y ejecutantes de un virtuosismo excepcional como Paganini y Liszt son legendarios. Todo ello fue tal vez una afirmación positiva del hombre cuyo papel disminuía cada vez más ante la colectivización social creciente. Cada obra de arte se asoció con la personalidad de un individuo característico. No bastó para un artista ser maestro de un arte, así fuese muy alto el grado de habilidad que poseyese; también tenía que ser un gran hombre, un profeta o un líder. En consecuencia fue una época en que florecieron la autobiografía, las confesiones, las memorias, el retrato y el exhibicionismo. Más que en cualquier otro periodo, el artista sintió la obligación de ser una personalidad en el sentido mundano, además de sus actividades artísticas. El sitio que ocupaba el artista en la sociedad había sido tema de enorme importancia para hombres como Goethe y Beethoven, quienes combinaron el fervor moralista del pensamiento revolucionario, como un sentido de responsabilidad social. La defensa apasionada que David hizo por la causa del arte en la legislatura Francesa y la conducta de Beethoven hacia sus protectores como iguales en un rango social, revelan a ambos hombres como artistas modernos que colocaron la aristocracia del genio en un nivel superior a la heredada.¹

La dinámica del periodo revolucionario, con sus cataclismos sociales, políticos, e industriales, enfrentó a los artistas a la imagen de un mundo de rápidos cambios. El desplazamiento de la responsabilidad y la riqueza de las manos de la aristocracia a la clase media trajo un cambio correspondiente en los mecenas, para quienes eran contruídos los edificios, talladas las estatuas, pintados los cuadros y compuesta la música. Las artes dejaron de ser producidas solo para un pequeño grupo refinado de aristócratas; en vez de ello fueron dirigidas a un público anónimo cada vez mayor, principalmente de la clase burguesa. En ese tipo de público era imposible presuponer con certeza que tendrían finura, sutileza y la captación intelectual de formas complejas. Los artistas tenían ahora que hechizar, exhortar y asombrar.

Las consecuencias en las artes fueron profundas y de alcances vastos. Las artes entre sí se acercaron mucho y la pintura y la música en particular, se aliaron con la literatura en alusiones poéticas e interpretaciones programáticas.

¹ Fleming William, *Arte, Música e Ideas*, Pag. 307.

Entre las innovaciones importantes de la época podemos incluir una importancia cada vez mayor concedida al color en las diversas artes, por su propio valor y por su capacidad para expresar un significado simbólico.

Los pintores y escultores comenzaron a trabajar en gran variedad de formas hasta entonces no empleadas, en tanto que los poetas y los músicos, de modo semejante, revelaron la fragmentación de su visión del mundo, al escribir obras más breves y demostrar, por lo regular una incapacidad para concebir o presentar su mundo como un todo sistematizado.

Fue también nueva la idea de que una obra artística no debía ser un todo autocontenido, si no algo que compartiera muchas relaciones internas y externas con otras obras de arte. Esta idea comenzó con los intentos de algunos artistas para superar muchas de las limitaciones arbitrarias y reglas técnicas de sus artes por separado. Los arquitectos fueron puestos a construir castillos de ensueño salidos de las novelas de Walpole, Scott y Hugo, y es difícil pensar en la pintura de Delacroix o la música de Berlioz sin que acudan a la mente Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe y Byron. Las consecuencias en la música incluyeron una multitud de nuevas e híbridas formas como la sinfonía programática y el poema sinfónico. El arte sonoro se asoció desde su comienzo con las palabras, y la música programática no es en forma alguna invención del siglo XIX. Sin embargo, ningún otro periodo construyó todo un estilo sobre esta mezcla. Hay también una diferencia notable entre poner música a palabras, como en una canción, o la dramatización musical de una obra, como en una ópera, y basar una forma puramente instrumental en el espíritu de un poema o en el arreglo seriado de episodios tomados de una novela. Berlioz escribe oberturas no sólo para ópera, si no tomadas de novelas como *Waverly* y *Rob Roy* de Scott. Mendelssohn escribió *Canciones sin palabras* para piano, dejando que la imaginación supliera el texto y la *Sinfonía Fantástica* y *Haroldo en Italia* de Berlioz, éste compositor escribió óperas de concierto en que quedan a la imaginación del oyente el vestuario y la escenografía. Esta tendencia continuaría hasta alcanzar su clímax en los dramas musicales en R. Wagner, que concibió como una *Gesamtkunstwerke* esto es, una obra completa, consumada o integral de arte.

En el romanticismo despertó el interés en la época medieval, a ello, como consecuencia seguirían el florecimiento de los estilos gótico, románico y bizantino. La afinidad romántica por el pasado se extendió hasta llegar a la admiración por el Renacimiento y los periodos barrocos. La Biblioteca de Santa Genoveva en París, en su exterior cuando menos, fue muestra del resucitar de la arquitectura renacentista y la Ópera de París revivió al Versalles de Luis XIV. Wagner compuso la opera *Rienzi* basado en la novela de Bulwer-Lytton acerca de un gobernante del renacimiento romano, Mendelssohn redescubrió la grandeza de los oratorios de Bach, en 1829 dirigió la *Pasión Según San Mateo* por primera vez desde la muerte del compositor. Berlioz admiró a Virgilio con tanta intensidad como a Dante y escribió *Los Troyanos en Cartago*, una ópera basada en la *Eneida*, al igual que el *Réquiem*, basado en el himno medieval *Dies Irae*.²

² Fleming William, *Arte, Música e Ideas*, Pag. 308.

Algunos de los compositores más sobresalientes de esta etapa del romanticismo son: Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Nicolò Paganini (1782-1840), Hector Berlioz (1803-1896), César Frank (1822-1890) Johannes Brahms (1833-1897) Anton Bruckner (1824-1896) y Richard Wagner (1813-1883).

5.2 Aspectos biográficos

Franz Liszt nació en Raiding (Hungría) el 22 de octubre de 1811. Su madre, Anna Lager, era austríaca. Su padre, Adam Liszt era intendente del príncipe Nikolaus Esterházy. Comenzó su formación pianística a manos de su padre Adam, a la edad de seis años. Adam se dio rápidamente cuenta del talento de su hijo y consiguió fondos de la nobleza para la educación del joven prodigio en Viena a manos de **Karl Czerny**, discípulo de Beethoven y estudió composición con **Antonio Salieri**. Ádám había intentado previamente que Hummel fuese profesor de Franz, pero los honorarios de éste eran demasiado para la familia Liszt. Czerny aceptó dar a Liszt clases gratuitas de forma diaria.

Apenas pasados dos años de estancia en Viena, Liszt hizo su presentación pública en esta ciudad como pianista.

El 13 de abril de 1823, cuando Liszt contaba sólo once años, se produjo el primer hecho importante de su carrera musical, al terminar su concierto que dio en la Redoutensaal de Viena, Beethoven que se hallaba en la sala, subió al estrado y besó al muchacho en la frente ante la complacencia del público.

En 1823 se traslada a París y al acudir al conservatorio de la ciudad es rechazado por el director del centro, Luigi Cherubini, por la norma que él mismo había instaurado y que sólo permitía estudiar en el conservatorio de París a ciudadanos franceses (siendo él italiano). Este hecho provocó que Liszt y muchos otros no pudiesen entrar en el conservatorio, y con él tiempo influenció en la debilitación de París como núcleo musical romántico trasladándose éste hacia Alemania.

Mientras tanto, se sucedían los conciertos del joven Liszt en París, y un cierto halo de fama empezaba a rodear al atractivo adolescente húngaro.

En 1825 hizo Liszt una gira de conciertos por Inglaterra y, al año siguiente, por Francia y Suiza. Sin embargo, la tensión de los conciertos, de los viajes y de una activa vida social hizo mella en la salud y en su ánimo; sufrió una crisis religiosa con arrebatos pseudomísticos, que le llevaron a hablar, ante el horror de su padre, de ingresar en un convento. Por fin se acordó que tomara una temporada de descanso en Boulogne-sur-Mer, inesperadamente truncada por la muerte de Adam Liszt.

Franz volvió a París, donde se instaló en un pequeño departamento con su madre. A los 16 años, tuvo que afrontar la vida por sus propios medios. En esta época comenzó las lecturas metódicas que, poco a poco, le irían familiarizando con la Biblia, Homero, Kant, Pascal, Hugo, Montaigne, Voltaire, Lamennais, etc.

Y llegó el despertar amoroso, inicio de un rico y accidentado capítulo en su biografía: Liszt conoció a Caroline de Saint-Cicq, hija de un político francés, y ambos se enamoraron. Pronto llegó la decepción, pues la familia de Carolina había dispuesto su boda con un noble. El enlace tuvo lugar en 1828 sumiendo a Liszt en otra grave crisis, tan profunda que entre 1829 y 1830 pasó más de un año en absoluta postración.

En diciembre de 1830 visitó a Hector Berlioz en su domicilio parisino; el maestro francés andaba por entonces ocupado en poner música al Fausto de Goethe y dio a conocer a su joven colega esta obra fundamental que tan honda huella iba a dejarle.

El 9 de marzo de 1832 Liszt asistió a un concierto de Nicolò Paganini en la Ópera, la técnica del virtuoso violinista le impresionó enormemente, e inmediatamente tomó la decisión de trabajar intensamente para conseguir en el piano lo que aquel “diabólico” italiano había mostrado con el violín.

Ese mismo año conoció a Frédéric Chopin entablando una cierta relación de amistad hecha de admiración y respeto.

En 1833, en el curso de una selectísima reunión de intelectuales, Franz Liszt fue presentado a la condesa Marie d’Agoult y de nuevo prendió el amor. En medio de gran escándalo Liszt y la condesa se unieron y se refugiaron en un lugar apartado en Ginebra, Suiza. Liszt tuvo tres hijos con Marie d’Agoult: Blandine, Cosima y Daniel, nacidos entre 1835 y 1839. Durante casi dos años, Liszt trabajó incesantemente. Apenas si echó en falta el clamor de los conciertos.

En aquel dichoso retiro, Liszt empezó a ser un compositor importante. De entonces datan los tres cuadernos *Álbum de un viajero*, los comienzos de las *Armonías poéticas y religiosas* y el comienzo del primer volumen de los *Años de peregrinación*.

En 1838 Liszt se mudó a Italia, donde permaneció hasta finales de 1839.

Por estos años conoció a Richard Wagner, el encuentro fue presidido por un distanciamiento que no invitaba a preveer la estrecha relación que les iba a unir años más tarde.

En 1842, Liszt fue nombrado doctor “honoris causa” y maestro de capilla de Weimar, ciudad en la que desarrollo una intensa actividad musical. Al mismo tiempo prosiguió su brillante carrera de virtuoso dando conciertos por toda Europa.

La etapa de Weimar abarca quince años de la vida de Liszt: de 1843 a 1858, un periodo de importantísima significación vital y artística.

En esta época se fecharon composiciones tan importantes como la *Misa de Gran*, doce poemas sinfónicos, las sinfonías *Fausto y Dante*, el *Concierto No. 1 en si bemol mayor*, así como partituras pianísticas tan admirables como el segundo volumen de los *Años de peregrinación*, las *Baladas*, los *Estudios Paganini*, los *Estudios de ejecución trascendental*, las *Consolaciones* y la *Sonata en en si menor*.

Liszt inauguró prácticamente la moderna figura del director de orquesta visto como “intérprete” personal, realizando montajes celebradísimos de óperas y conciertos.

Las continuas aventuras amorosas de Franz Liszt entre otras con Charlotte de Hagn y con la bailarina Lola Montes, fueron una de las causas que condujeron a su ruptura con Marie d'Agoult en 1844.

En 1847 conoció a Carolyne Ivanovska, consorte del príncipe Sayn-Wittgenstien, escritora y filósofa especializada en asuntos teológicos. Franz y Carolyne decidieron irse a vivir juntos a Weimar. La peripecia amorosa de los nuevos amantes iba a resultar extraordinariamente compleja.

La relación entre Liszt y Wagner se intensificó en los años siguientes. En 1853 Liszt se encontró en París con sus tres hijos, y en el transcurso de esta visita presentó a Cosima al que años más tarde sería su esposo Richard Wagner.

En 1856 terminó su ambiciosa Sinfonía Dante y la dedicó a Wagner.

A finales de 1859, Liszt hubo de viajar precipitadamente a Viena, avisado de la grave enfermedad de su hijo Daniel quien, en brazos de su padre, moriría de una afección pulmonar a los veinte años de edad.

En 1865, a los cincuenta y cuatro años, Liszt recibió las órdenes religiosas menores. Esta decisión sorprendió a todo el mundo y provocó un sinfín de comentarios, sobre todo teniendo en cuenta que por haber fallecido el año anterior el marido de su amante la princesa Carolyne, podía haberse casado con ella. Nunca llegó al sacerdocio por la dedicación que este cargo le hubiese exigido.

En 1867 fue coronado rey de Hungría el emperador de Austria Francisco José I; durante la ceremonia se interpretó la *Misa Húngara de la coronación* de Liszt, escrita para tal ocasión.

Sin embargo, otro golpe había de afectarle aún más: por entonces salió a la luz pública la escandalosa pero cierta noticia de que Richard Wagner y Cosima Liszt, a la sazón señora de Hans Von Bülow, se habían prometido en secreto tiempo atrás y estaban dispuestos a unirse por encima de cualquier contingencia.

El 15 de agosto de 1870 Cosima Liszt y Richard Wagner contrajeron matrimonio. Liszt, que había roto sus relaciones con ellos, no asistió a esta boda humillante para Von Bülow. Sin embargo años más tarde vendría una cierta reconciliación con Wagner y Cosima.

Durante los últimos años de su vida la actividad del músico fue incesante: daba clases, componía, recibía visitas y viajaba. Pero en 1880 se vio aquejado de hidropesía la cual le obligo a llevar una vida algo más sosegada.

Sin embargo la hidropesía empezaba a hacer estragos en el físico del abate, un tanto achacoso al filo de cumplir los setenta años.

Pero el talento lisztiano se mantenía y sus últimas composiciones, que ya en esta época se encontraban en un estilo atonal muy alejado de sus primeras composiciones clásicas. Destacan como obras representativas de este período: *De la cuna a la tumba, Nubes Grises, Bagatela sin tonalidad, La góndola lúgubre* o las *Czardas macabras* que fueron una magistral demostración de ese talento.

Hungría volvió a aclamarle con motivo del último viaje que Liszt realizó a su país en 1884 todavía dando conciertos.

Y luego en 1886, una vez más recorrió Florencia, Venecia, Viena, Lieja, París, Londres, Amberes, Weimar y Bayreuth recibiendo muestras de admiración y pleitesía. En Bayreuth asistió a la boda de su nieta Daniele (hija de Hans von Bülow y Cosima) y asistió a una representación de Tristán e Isolda, haciendo caso omiso de los consejos médicos. Allí se agravó su enfermedad con complicaciones pulmonares.

Liszt murió a los 75 años de edad, el 31 de Julio de 1886 en [Bayreuth](#), durante el festival anual que Wagner (muerto en 1883) había creado.

5.3 Análisis de la obra

Este estudio fue compuesto en 1848 y es el tercero de una serie de tres estudios de concierto; fueron dedicados a su tío Eduard Liszt, quien manejó los negocios del compositor por más de treinta años hasta su muerte; el título “Un Sospiro” con el cual este estudio es conocido, no fue dado por Liszt.³

Estructura	A	B	A´	Coda
Compases	1-29	30-52	53-69	70-77
Tonalidad	Re b mayor La mayor	Fa mayor Re b mayor	Re b mayor	Re b mayor

La sección A expone el tema principal, de carácter romántico y que dá la sensación de amplitud y libertad: (ver ejem. 1)

ejem. 1

The image displays the first system of the musical score for 'Un Sospiro'. It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a fermata and is marked 'cantando' and 'dolce con grazia'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and arpeggiated chords in the right hand. The second system continues the piano accompaniment, marked 'sempre Pedale' at the beginning. The key signature is three flats (B-flat major/E-flat minor).

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Un_Sospiro

en el compás [22–24] se presenta un nuevo tema melódico derivado del tema principal: (ver ejem. 2)

ejem. 2

The musical score for piano, measures 22-29, is presented in two systems. The first system (measures 22-24) is marked 'a)' and 'appassionato'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. The second system (measures 25-29) is marked 'in tempo' and 'p dolce'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as 'f', 'p', and 'smorz. p sub.'. There are also performance instructions like 'rit.' and 'sopra'.

que tomará parte muy importante de aquí en adelante; el compás [27-29] es un puente que conduce a la sección B.

La sección B es un pasaje basado en los dos temas de la exposición, pero esta vez presentados entre escalas y arpeggios.

La sección A' es una reexposición variada, que utiliza el material expuesto en las secciones A y B; el compás [66-69] es un puente que conduce a la coda.

La coda es una reminiscencia del tema principal, que es presentado de manera muy sutil y finaliza con una sección de acordes.

5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

La dificultad técnica que este estudio tiene como objeto resolver, es el de no romper el fraseo y conducción de la línea melódica, aún cuando ésta es ejecutada por ambas manos.

Recomiendo relajar totalmente el cuerpo y los brazos; cuidar la conducción y el fraseo de la línea melódica; resaltar siempre la melodía, esté en la voz superior o en la voz inferior; respetar los reguladores; mantener todos los arpeggios en un segundo plano sonoro; uso significativo del pedal, pero cuidando que no se “embarren” las armonías; y por último sugiero interpretar la obra con cierta libertad en el uso del “rubato”.

6. Muros Verdes



José Pablo Moncayo García
(1912 – 1958)

6.1 Contexto Histórico

El Nacionalismo Mexicano:

Durante la época porfiriana (1873–1910) empeoraron las condiciones de las clases laborales y lo mismo puede decirse de los indios y de los campesinos o propietarios de muy pocas tierras.

El país se desarrolló. Se tendieron vías férreas. Las minas y la industrialización avanzaron, en términos generales. También aumentó la exportación de productos agrícolas. Sin embargo, el pueblo mexicano no compartió las crecientes riquezas. Las tierras siguieron perteneciendo a unos cuantos. La mayor parte de las ganancias fueron a parar en quienes ya eran ricos; es decir, la minoría. Muchos de ellos eran extranjeros. Empresas de otros países habían invertido en el país, y lograron obtener rápidas ganancias.

Estos extranjeros no solo recibieron privilegios especiales, sino que tales privilegios se concedieron a expensas del pueblo mexicano. Los indios y los campesinos pobres perdieron cada vez más tierras. El sistema judicial estaba corrompido. No había libertad de prensa. Si alguien no estaba de acuerdo con el gobierno, más le valía no manifestarlo.¹

En otras palabras, era una especie de sistema feudal, con el dictador Porfirio Díaz en la cumbre – con los hombres de negocios, en su mayoría extranjeros inmediatamente debajo de él -, y los indios y peones en el fondo.

Desde 1910 aumentó el número de revueltas y huelgas, hasta que Díaz se vio obligado a renunciar a la Presidencia; en 1911 salió del país, para no volver jamás.

Desde 1908 la revuelta contra Porfirio Díaz había sido encabezada, parcialmente, por Francisco I. Madero, político liberal de una familia acaudalada.

Al salir Díaz del país, Madero era lo opuesto de Díaz, aun cuando su meta no era hacer de México un país socialista, sino, antes bien, favorecer el cambio a un nuevo tipo de régimen. Entre sus enemigos se contaban todos los favorecidos durante la época porfiriana, es decir, los jefes militares, los grandes latifundistas y los capitalistas extranjeros.²

Las esperanzas de los campesinos y obreros pobres y oprimidos, encabezados por hombres como Francisco villa y Emiliano Zapata, se vieron frustradas cuando Madero fue aprisionado y muerto en un golpe de Estado (1913) encabezado por el general Victoriano Huerta. Generalmente se supone que el embajador de Estados Unidos en México, Henry Lane Wilson, fue tan culpable de lo sucedido como el propio Huerta.

¹ Malström Dan, *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX*, Pag. 20.

² Idem, Pag. 21.

El breve régimen de Huerta (16 meses) constituyó un retroceso a las condiciones porfirianas. Como reacción, Venustiano Carranza (gobernador de estado de Coahuila, en el norte) desencadenó una revuelta que pronto se difundió por todo el país. En julio de 1914, Huerta huyó a los Estados Unidos. En los siguientes años hubo enconadas luchas entre Carranza y sus anteriores colaboradores, Villa y Zapata (jefes de ejércitos campesinos).

La Revolución no puede considerarse simplemente como una lucha entre dos fuerzas, entre dos ideologías, o entre ricos y pobres. Hubo varios grupos – cada uno con su dirigente – que tan pronto luchaban entre sí como unían sus fuerzas.

Para los mexicanos pobres, probablemente fue aquella una lucha por la libertad (en oposición a la esclavitud) y por un futuro mejor. Algunos de sus dirigentes acaso tomaron parte en la Revolución con la esperanza de liberar a México de la corrupción y de ayudar a la mayor parte del pueblo mexicano a lograr mejores condiciones de vida. Sin embargo, aquello resultó una lucha por el poder, que a veces llevó a luchar entre sí a quienes originalmente habían tenido los mismos intereses. No es de sorprender que ocurrieran tantos asesinatos.

Carranza, que ocupó la Presidencia (1917–1920), después de Huerta fue asesinado, y el mismo destino tuvieron otras destacadas figuras políticas. Se calcula que más de millón y medio de personas murieron en las luchas ocurridas entre 1910 y 1920.

En gracia a la brevedad, podemos considerar los años 1910-1911 y 1913-1917 como las cúspides de la Revolución; 1917-1920 como una época de inestabilidad, y al menos la primera mitad de la década de los veinte como periodo de estabilización.

Muchas veces se ha indicado que ninguno de los Presidentes anteriores a Cárdenas (1934-1940) tuvo una verdadera ideología para el futuro del país. No obstante, en 1917, Carranza y Álvaro Obregón auspiciaron la redacción de una Constitución, dirigida principalmente contra los aliados de Díaz y de Huerta.

Un párrafo importante de la Constitución declara que todas las tierras pertenecen a la nación. Esto hizo posible la expropiación de los latifundios. Los campesinos recibieron tierras que les habían sido arrancadas durante la época porfiriana. Sin embargo, un verdadero intento en esa dirección no ocurrió antes de la Presidencia de Cárdenas (el propio Carranza procedía de una familia de terratenientes).

Al subir a la Presidencia Álvaro Obregón (1920- 1924) la situación política se estabilizó más, aunque se hicieron pocos intentos de llevar a la realidad el programa socioeconómico de la Revolución. Lo mismo puede decirse de Plutarco Elías Calles, Presidente de 1924-1928. Quienes ocuparon la Presidencia entre Calles y Cárdenas fueron simples peleles: Calles era la verdadera cabeza.

En 1934, Lázaro Cárdenas subió a la Presidencia. Al principio, éste fue totalmente leal a Calles; pero, poco a poco mas de un año después, Calles fue detenido y enviado a los Estados Unidos; sólo entonces ejerció Cárdenas el verdadero poder.

Durante toda la Revolución, uno de los principales problemas del gobierno había sido la Iglesia católica. En ocasiones las iglesias estuvieron cerradas, como en 1935. El embajador de los Estados Unidos, Josephus Daniels, insinuó al presidente Cárdenas que debían abrirse las iglesias; Cárdenas estuvo de acuerdo. Probablemente sea ésta una de las razones por las que el pueblo consideró a Cárdenas como un hombre relativamente tolerante, ya que la religión siempre había estado profundamente enraizada en los mexicanos, y este cambio de política dio a Cárdenas nueva popularidad.

Un acontecimiento de la mayor importancia durante la presidencia de Cárdenas fue la expropiación y nacionalización de los recursos petroleros.

Los principales accionistas extranjeros propietarios del petróleo habían sido ingleses y norteamericanos. El presidente Roosevelt no solo admitió la expropiación, sino que felicitó a Cárdenas por haber dado este importante paso.

Los sentimientos nacionalistas llegaron a su pináculo con la nacionalización del petróleo, realizada por Cárdenas.

Los Presidentes posteriores no siguieron la ruta “socialista” de Cárdenas. Los siguientes Presidentes de México fueron: el general Manuel Àvila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964).

México participó en la Segunda Guerra Mundial, a lado de los aliados. La participación de México en la segunda Guerra Mundial quizás no fuera muy importante, pero sí afectó al país hasta cierto grado: su economía recibió nuevo impulso.

Desde alrededor de 1940, el desarrollo técnico-industrial avanzó a un paso increíble, así como la dependencia económica de los Estados Unidos.

En cuanto a la música, el nacionalismo consciente que había empezado a desarrollarse durante la Revolución mexicana llegó a dominar el periodo 1928-1950.³

Al mismo tiempo, en un ambiente cultural que buscaba encontrar y exaltar las raíces nacionales mexicanas, posterior al triunfo de la **Revolución mexicana**, nació una corriente de compositores nacionalistas que crearon en base a temas musicales indios, folclóricos y populares. Algunos de ellos combinaron estos temas con técnicas modernas, como **polirritmia**, **modalismo** y **atonalismo**.

Durante todo este periodo, poco más o menos, Carlos Chávez fue la figura más destacada de la vida musical mexicana. Su importancia se debe al hecho de que participó en muchas actividades relacionadas con el desarrollo de la música de arte, incluso la composición.⁴

³ Malström Dan, *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX*, Pag. 143.

⁴ Idem.

La OSM (Orquesta Sinfónica de México), cuyo periodo de vida casi coincidió con esta “época nacionalista”, debe ser considerada como la institución más importante en la difusión de la música de arte, y más aún cuando se toma en consideración la música contemporánea de compositores mexicanos. El radio no desempeñó un gran papel difundiendo la música del arte en México y no había en el país otras orquestas que pudieran competir con la OSM. En consecuencia, fue la OSM la que fijó las pautas de la vida musical. Como Chávez fue su director titular durante toda esa época, no hay duda de que fuera él la figura máxima.

Los rasgos estilísticos nacionalistas o su inspiración pueden derivarse de la música y las culturas precortesianas o indias (es decir no, europeas),

En general, los rasgos más evidentes del nacionalismo pueden encontrarse en: 1) los ritmos y/o en la estructura rítmica; 2) el uso de frecuentes cambios de compás que probablemente se derivan de la música india (o mestiza); 3) el uso de material melódico o rítmico inspirado por la música india mestiza o popular, o bien tomado de ellas; 4) el uso de instrumentos o combinaciones de instrumentos que se encuentran, por lo demás, en la música india, mestiza o popular. No debe olvidarse la posible influencia de Stravinsky sobre los compositores mexicanos; pero la influencia de Stravinsky fue menor que la de los indios de México.⁵

Además de Stravinsky hay otros dos compositores, Debussy y Ravel, que no deben olvidarse al hablar de las influencias extranjeras sobre la música mexicana durante la primera mitad del siglo XX.⁶

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

Mientras que en muchos países Europeos el nacionalismo apareció cuando aun predominaban los rasgos “románticos” del siglo XIX, el nacionalismo mexicano surgió en una etapa posterior, cuando ya se habían filtrado nuevas corrientes como el impresionismo, y cuando estaba iniciándose una reacción contra las viejas tradiciones, sin excluir el “romanticismo”. Algunas de las nuevas corrientes –aunque esto no es particular de México- fueron la modificación o el rompimiento de las formas tradicionales, como la forma sonata y armonía “funcional”.

Eso significó tener que abandonar las ideas antiguas, e introducir otras modernas en su lugar. En tal situación no es difícil comprender que los ideales y rasgos de la música india mexicana fueran acogidos con júbilo, como medio de enriquecer la técnica de la composición, (no se necesita mucho conocimiento de la música india para comprender que tenía poco que aportar a la forma).

⁵ Malström Dan, *Introducción a la Música Mexicana del siglo XX*, pp. 144 y 145.

⁶ Idem, Pag. 145.

En este siglo ha existido una corriente internacional hacia el empleo de combinaciones antitradicionales de instrumentos. Para los compositores mexicanos de música de arte, fue fácil volverse hacia los instrumentos indios o tomados de la música popular o folklórica del país.

Por tanto, las artes folklóricas (en este caso, incluso las artes indígenas) parecieron más aceptables que antes de la Revolución, al menos como fuente de inspiración.

De toda la música que fue compuesta en México durante el periodo 1928-1950, no toda pudo tocarse. La música de algunos compositores fue tocada fuera de México, pero como por entonces, había impresa tan poca música, aquello no era tarea fácil, aún de haber orquestas y directores dispuestos a tocarla. La situación cambió al fundarse en 1946 Ediciones Mexicanas de Música, pero el cambio resultó tardío para este periodo.

Los compositores más sobresalientes de este periodo son **José Rolón** (1876-1945), **Manuel M. Ponce** (1882-1948), **Julián Carrillo** (1875-1965), que publicó su teoría del **Sonido 13**; **Candelario Huízar** (1883-1970), **Carlos Chávez** (1899-1978) y **Silvestre Revueltas** (1899-1940) **Blas Galindo** (1910-1993); **José Pablo Moncayo** (1912-1958), **Salvador Contreras** (1910-1982), **Eduardo Hernández Moncada** (1899-1995), **Luis Sandi** (1905-1996) y **Miguel Bernal Jiménez** (1910-1956).

6.2 Aspectos Biográficos

José Pablo Moncayo García nació el 29 de junio de 1912 en Guadalajara, México.

Hijo de Francisco Moncayo y Juana García, se trasladó a la ciudad de México a los seis años de edad. A los catorce años comenzó sus estudios de piano con Eduardo Hernández Moncada, quien le aconsejó que se inscribiera en el Conservatorio Nacional de Música, donde ingresó en 1929.

Mientras tanto, para sufragarse los estudios, trabajó en cafés y restaurantes como pianista de Jazz. Ya en el conservatorio perteneció a la clase de composición de Candelario Huízar y en 1931 fue admitido en la de creación musical que instituyó Carlos Chávez. Fue allí donde conoció a Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo, con quienes en 1935 formó el “Grupo de los Cuatro”.

En el mismo año en el que Moncayo ingresó en la clase de creación musical de Chávez, participó en el concierto inaugural de la Sociedad Musical Renovación presentando obras tempranas: *Impresiones de un bosque e Impresión*.

Moncayo era un notable pianista, aunque no hay evidencias de que era un virtuoso. Sus piezas para piano no son virtuosísticas, pero en cambio la escritura es perfectamente idiomática y poseedora de una nitidez total en el balance de motivos, líneas melódicas y estructuras armónicas. *Muros Verdes*, las *Tres piezas para piano*, el *Homenaje a Carlos Chávez* y la *Sonatina* se han convertido en piezas de repertorio para los pianistas mexicanos.⁷

Pero su carrera como compositor despuntó a partir de la primera presentación pública del “Grupo de los Cuatro”, efectuada el 25 de noviembre de 1935 en el Teatro Orientación, que suscitó el interés de público y la crítica.

En este concierto Moncayo dio a conocer su *Sonatina* para piano y *Amatzinac* para flauta y cuarteto de cuerdas. En el segundo de los conciertos, llevado a cabo en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes al año siguiente, presentó su *Sonatina* para violín y piano y una *Romanza* para violín, violonchelo y piano.

En 1939 fueron invitados por Radio Universidad Nacional Autónoma de México para ofrecer un concierto radiofónico como reconocidos compositores del ya famoso Grupo de los Cuatro. En esta ocasión, Moncayo dio a conocer su *Sonata* para violín y piano y su *Trío* para flauta, violín y piano.

En estos años fue cuando Carlos Chávez les encargó a Moncayo, Contreras y Galindo la Orquestación de canciones tradicionales mexicanas para ser interpretadas en los conciertos didácticos de la Orquesta Sinfónica de México (OSM). Fue para uno de estos conciertos para el que Moncayo hizo un arreglo orquestal de *La Valentina*.

⁷ Tello Aurelio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Pag 681.

En 1932 ingresó a la OSM como pianista y percusionista. Tareas que desempeñó hasta 1944. En 1945, cuando la OSM era ya una institución consolidada, Carlos Chávez lo nombró subdirector, y fue director artístico de la misma durante los años 1946-47.

Al desaparecer la OSM en 1948, nació la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio y un año después la Orquesta Sinfónica Nacional como organismo dependiente del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

José Pablo Moncayo fue el primer director titular de la naciente orquesta, cargo que ocupó hasta 1952, año en que fue reemplazado por Luis Herrera de la Fuente.

En 1941 fue invitado al Festival Musical de Berkshire, organizado por Aaron Copland y Serge Koussevitzky con la participación de compositores de todo el continente y la Orquesta Sinfónica de Boston. Para esta ocasión, Moncayo escribió la partitura de *Llano Grande* para pequeña orquesta. Este mismo año le fue encargada una obra para el concierto de música mexicana que Carlos Chávez presentó con la OSM, emulando el que un año antes ofreciera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Moncayo escribió el célebre *Huapango* que, con el correr de los años se ha convertido en una de las obras más características del repertorio sinfónico mexicano.

Contrajo matrimonio con Clara Elena Rodríguez del Campo con la cual procreó dos hijas: Claudia y Clara Elena

En 1944 presentó su *Sinfonía* al concurso convocado por la OSM bajo el seudónimo de “Mundo”. El jurado, formado por los compositores José Rolón, Juan D. Tercero y Luis Sandi, la declaró ganadora y su estreno tuvo lugar el 1 de septiembre de ese año, dirigida por Carlos Chávez.

Antes en 1940 había participado en un concurso similar con Cumbres, pero en esa ocasión solo obtuvo una recomendación del jurado para que dicha obra se diese a conocer, por los méritos que contenía.

Desde 1949 ocupó las cátedras de composición y Dirección de Orquesta en el Conservatorio Nacional de Música. También fue maestro de la Escuela Superior Nocturna de Música (después Escuela Superior de Música del INBA) y de las Escuelas de Iniciación Artística. Asimismo formó parte del grupo Nuestra Música junto a Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar y Luis Sandi. Con este grupo participó en la organización de “Conciertos de los lunes”, un ciclo de recitales, conferencias y conciertos donde se dieron a conocer fundamentalmente obras de los integrantes de Nuestra Música y de compositores contemporáneos. Entre estos conciertos sobresale el que ofrecieron el 27 de octubre de 1947, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Con obras de los integrantes del grupo.

En esta ocasión Moncayo escribió su *Homenaje a Cervantes* para dos oboes y orquesta de cuerdas.

En 1953 Guillermo Arriaga estrenó el ballet *Zapata* con coreografía creada sobre la partitura *Tierra de Temporal*, obra que resultó ganadora en 1949 del concurso de la Orquesta Sinfónica Nacional para conmemorar el centenario de la muerte de Chopin, pero cuya repercusión y trascendencia mayor fueron alcanzadas a partir del trabajo de Arriaga. El estreno del ballet ocurrió en el Teatro Nacional Estudio de Bucarest, Rumania, con motivo del IV Festival Mundial de la Juventud.

Por otra parte Moncayo fue de los pocos compositores que en la primera mitad del siglo XX transitaron los territorios de la ópera. *La mulata de Córdoba*, estrenada en 1948, forma parte del reducido catálogo de óperas mexicanas importantes.

En la etapa final de su vida, Moncayo unió su talento al de la coreógrafa Elena Noriega para realizar el ballet *Tierra*. También el cine, por única vez, se alimentó de la música de Moncayo: *La Potranca*, escrita para uno de los episodios de la película *Raíces* de Benito Alazkari, contiene algunos de los más sobresalientes momentos de estilo nacionalista mexicano.

Falleció en la ciudad de México el 16 de Junio de 1958, fue sepultado en el Panteón Español.

6.3 Análisis de la obra

Obra para piano compuesta en 1951, dedicada a Clarita (su futura y segunda esposa) para su examen profesional de piano.⁸

La música de Moncayo es, sobre todo, fiel a sí misma: fiel a la música: nunca lleva adheridos mensajes extramusicales o programas literarios. Los títulos de algunas de sus obras: *Homenaje a Cervantes* (1947), *Cumbres* (1953), *Muros Verdes* (1951) pueden parecer descriptivos, pero el compositor los ideó más para dar una cierta delimitación a la atmósfera general, que con intenciones de guía argumental.⁹

Esta obra puede considerarse una fantasía por la forma libre en que esta compuesta, y se divide en 5 secciones más la coda.

Se caracteriza por ser esencialmente modal y contrapuntística, por los cambios frecuentes de compás, (característica importante de la música nacionalista mexicana) y uso de acentos irregulares.

Compases	1-33	34-77	78-103	104-247	248-303	304-310
Estructura	A	B	C	D	B'	Coda
Modo	Jónico en Do	Dórico en Fa# (Mi mayor) Jónico en Do	Dórico en Fa# Dórico en Sol	Dórico en La (Ambigüedad modal) Dórico en Fa#	Dórico en Fa# Dórico en Re Dórico en Mi Dórico en La	Jónico en La

La sección A: (ver ejem. 1)

Andante ♩ = 84

ejem. 1

tiene función de introducción; de carácter reflexivo se basa en dos líneas melódicas construidas con intervalos armónicos de 3ras; el compás [26 - 33] es un puente que conduce a la sección B.

⁸ Sierra Moncayo Rogrigo (nieto de José Pablo Moncayo)

⁹ Alcaráz José Antonio, *La obra de José Pablo Moncayo*, Pag. 9.

La sección B expone un tema de carácter romántico y nostálgico: (ver ejem. 2)

Musical score for 'ejem. 2'. The tempo is 'Poco più.' with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The music is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamic is marked *mp*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

ejem. 2

esta sección esta construida por intervalos armónicos de 3ras y 4tas y acordes paralelos; el compás [69-77] es un puente que conduce a la sección C.

La sección C es de carácter meditativo, con dos contrapuntos apoyados con grandes bloques acordales: (ver ejem. 3)

Musical score for 'ejem. 3'. The tempo is 'Lento.' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The music is in 3/4 time and features two distinct melodic lines in the right hand and large chordal blocks in the left hand. The dynamic is marked *pp* and the style is *mp cantabile e molto legato*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

ejem. 3

el compás [98-103] es un puente que conduce a la sección D.

La sección D: (ver ejem.4)

Musical score for 'ejem. 4'. The tempo is 'Allegro.' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The music is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamic is marked *p* and the style is *poco marcato*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

ejem. 4

es la sección más extensa de esta obra; de una rítmica singular dotada de numerosos acentos irregulares y transgresiones al fraseo cuadrado, en ella se pueden encontrar

diversos motivos rítmico-melódicos de las 3 secciones anteriores e influencia evidentemente jazzística.

a partir del compás [154] aparece un nuevo motivo rítmico-melódico: (ver ejem. 5)



ejem. 5

que será expuesto con intervalos armónicos de 3ras, 4tas y 5tas y tomará parte muy importante de aquí en adelante hasta el final de la obra.

La sección B' es una reexposición del tema de la sección B, pero esta vez es presentado con ese "aire" jazzístico, acentos irregulares y transgresiones al fraseo cuadrado que caracteriza a la sección D: (ver ejem. 6)



ejem. 6

a partir del compás[304] comienza la coda: (ver ejem. 7)



ejem. 7

la cual lleva a esta obra a su máximo clímax y a un final abrupto: (ver ejem. 8)



ejem. 8

6.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para abordar esta obra sugiero al intérprete imaginarse y adentrarse en la atmósfera que el compositor sugiere con el título de “Muros Verdes”.

Cuidar el fraseo y conducción de los contrapuntos; destacar la melodía ya sea que esta se encuentren en la voz superior o inferior; así como también respetar los acentos.

En el compás [78-85] y [135-138] recomiendo el uso de “una corda” para cambiar el color y lograr dinámicas muy contrastantes.

Tocar la sección D en “non legato”.

CONCLUSIONES

El objeto de este trabajo fue mostrar de una manera sistemática y clara, los diferentes aspectos que hay que tomar en cuenta para lograr una mejor comprensión estética, contextual y estructural de una obra musical.

Empleando estos cuatro aspectos fundamentales en el estudio de una obra musical, ayudará sin duda alguna al ejecutante a fundamentar sólidamente su interpretación.

Espero que la propuesta que doy en este trabajo, sea de utilidad para las siguientes generaciones de estudiantes de piano y músicos en general.

BIBLIOGRAFÍA

Salvat Juan, *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, vol. 1,3,5,6*, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., México, 1983.

Fleming William, *Arte, Música e Ideas*, Mc Graw Hill, México, 1989.

Forkel J. N., *Juan Sebastián Bach*, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Copland Aaron, *Como Escuchar la Música*, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Malmström Dan, *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México, 1998.

Alcaráz José Antonio, *La obra de José Pablo Moncayo*, Cuadernos de Música / Serie 2, UNAM, México, 1975.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 7, Sociedad General de Autores y Editores.

SITIOS DE INTERNET

[http://es.wikipedia.org/wiki/Johann Sebastian Bach](http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang Amadeus Mozart](http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart)

<http://www.taller54.com/schubert.htm>