



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA

RODRIGO SIERRA MONCAYO

ASESOR

MAURICIO RAMOS VITERBO

MÉXICO, 2010



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.

A José Pablo, Clara Elena y Laly

Agradecimientos

A la Escuela Nacional de Música por brindarme el espacio y los conocimientos necesarios para poder ejercer una labor profesional en cualquier lugar del mundo, y por inculcar en mí la incesante necesidad de aprendizaje.

A Claudia, Raymundo, José Pablo y Dora por su amor y apoyo incondicional en cada etapa de este largo proceso sin los cuales me habría resultado imposible concluirlo.

A mis maestros que con paciencia y dedicación me brindaron su sapiencia y experiencia. Especialmente a la maestra Ninowska Fernández-Britto por hacer de mí un mejor músico y ser humano.

Al Dr. Mauricio Ramos Viterbo por guiarme certeramente en la elaboración de este texto.

PROGRAMA

-Suite Francesa no.3 en *si menor*, BWV 814.

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Allemande
Courante
Sarabande
Angloise
Menuet
Gigue

-Sonata no.27 op. 90 en *mi menor*

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
(Con vitalidad y con sentimiento y expresividad)

Nicht zu schnell und sehr singbar vorgetragen
(No muy rápido y muy cantado)

-Seis Danzas en Ritmo Búlgaro
Mikrokosmos vol. 6. (148-153)

Béla Bartók
(1881-1945)

-Sonata para violín y piano

José Pablo Moncayo García
(1912-1958)

Tiempo moderado
Despacio y muy cantado
Muy aprisa

- Vers la Flamme: Poème, op. 72

Alexandr Nikoláyevich Scriabin
(1872-1915)

INDICE

1. Suite Francesa no.3 en <i>si menor</i> , BWV 814.	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
1.1 Contexto histórico.....	8
1.2 Contexto biográfico.....	9
1.3 La suite en el Barroco.....	11
1.4 Análisis Estructural.....	13
1.4.1 Allemande.....	13
1.4.2 Courante.....	15
1.4.3 Sarabande.....	16
1.4.4 Anglaise.....	17
1.4.5 Minuet.....	19
1.4.6 Gigue.....	20
2. Sonata no.27 op. 90 en <i>mi menor</i>	Ludwig van Beethoven (1770-1827)
2.1 Contexto histórico.....	23
2.2 Contexto biográfico.....	24
2.3 Análisis estructural.....	26
2.3.1 Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.....	27
2.3.2 Nicht zu schnell und sehr singbar vorgetragen.....	30
3. Seis Danzas en Ritmo Búlgaro <i>Mikrokosmos</i> vol. 6. (148-153)	Béla Bartók (1881-1945)
3.1 Contexto histórico.....	33
3.2 Contexto biográfico.....	34
3.3 Ritmo Búlgaro.....	36
3.4 Análisis Estructural.....	37
3.4.1 I -148.....	38
3.4.2 II -149.....	39
3.4.3 III -150.....	40
3.4.4 IV -151.....	41
3.4.5 V -152.....	41
3.4.6 VI -153.....	42
4. Sonata para violín y piano	José Pablo Moncayo García (1912-1958)
4.1 Contexto histórico.....	46
4.2 Contexto biográfico.....	47

4.3 Análisis estructural.....	49
4.3.1 Tiempo moderado.....	50
4.3.2 Despacio y muy cantado.....	51
4.3.3 Muy aprisa.....	52
5. Vers la Flamme: Poème, op. 72	Alexandr Nikoláyevich Scriabin (1872-1915)
5.1 Contexto histórico.....	55
5.2 Contexto biográfico.....	56
5.3 Análisis estructural.....	59
Conclusiones.....	64
Bibliografía y Fuentes.....	65

Suite Francesa no. 3 en si menor BWV 814
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1.1 Contexto Histórico

Barroco es un término utilizado generalmente para designar el periodo o estilo artístico europeo comprendido entre los años 1600 y 1750 aproximadamente (años que coinciden con la aparición de las primeras óperas en Italia y la muerte de Bach), aunque algunos estudiosos, como Wölfflin, lo ubican desde 1570 hasta la segunda mitad del s. XVIII ó también de 1580 a 1730. Comúnmente se asume que el término en las artes se utilizó en un principio para hacer referencia a la arquitectura, criticando las ornamentaciones tan cargadas en algunos edificios romanos.¹ La palabra *Barroco*, en portugués, y *Barrueco*, en español, comenzó a utilizarse en la segunda mitad del siglo XVIII ciertamente de manera despectiva para referirse a algo extravagante o deforme (Barroco significa “perla irregular”); caso similar al de aquellos otros términos empleados en las artes como: gótico, manierismo, estilo galante o impresionismo. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) escribió en su *Diccionario de la música* (1767): “La música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias; el canto, duro y poco natural, y el movimiento, forzado.”² Es evidente que los primeros usos del término *Barroco* no pueden denotar fielmente el significado verdadero de ese momento histórico.

La idea de expresar emociones se basaba en reconocer la existencia de estados emocionales mentales reconocibles o sentimientos como tristeza, admiración, alegría, miedo, etc. Esto fue posible en parte gracias a una mayor atmósfera de tolerancia hacia las pasiones que tiempo antes en el Renacimiento habían sido consideradas como debilidad carnal.³

Algunos autores consideran que los músicos barrocos son los músicos de la Contrarreforma, movimiento que había secularizado los estilos eclesiásticos mediante la introducción de motetes y oratorios para una o más voces; estilos que rápidamente se

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, p. 749.

² *Historia de la literatura universal*, vol. V, p. 85.

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, p. 753.

esparcieron por las iglesias protestantes de Alemania, Inglaterra y Francia. Hacia la segunda mitad del s. XVI la música se había convertido en la herramienta diplomática de la iglesia romana y de familias como la de los Medici, los Este y los Gonzaga, para combatir el excesivo protestantismo iniciado por Martín Lutero en 1517 (estos conflictos religiosos eventualmente originaron la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que devastó el territorio alemán dividiéndolo en varios principados independientes y causó una crisis económica de la cual Alemania se recuperaría casi a finales del s. XIX). Por otra parte, en centros mercantiles como Venecia, Nápoles, Hamburgo o Londres las casas de ópera dependían de diversos suscriptores provenientes de una clase media emergente que eventualmente daría lugar a la burguesía. El gusto cambió de temas mitológicos que favorecían directamente a las monarquías a otros más realistas o históricos.⁴

1.2 Contexto Biográfico

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y fue bautizado dos días después. Su madre fue Maria Elizabeth Lämmerhirt (1644-1694) y su padre fue Johann Ambrosius Bach (1645-1695), quien ejercía su vocación como violinista en Erfurt y músico de la corte en Eisenach. Al fallecer sus padres, siendo Johann Sebastian muy joven, es criado por su hermano Johann Christoph (1671-1727), organista y compositor discípulo de Johann Pachelbel (1653-1706). En el Liceo de Ohrdruf, ciudad donde radicó con su hermano durante algunos años, recibió una formación sólida en historia, ciencia, teología luterana, matemáticas y canto. Johann Christoph hacía que Johann Sebastian copiara por las noches algunas obras de Pachelbel para evitar ser sorprendido, podría ser que de ahí aprendiera mucho sobre composición. Posteriormente la familia de Johann Christoph crece y Johann Sebastian se ve forzado a irse de la casa de su hermano. Se mudó entonces a Lüneburg donde permaneció 3 años aproximadamente. Ahí formó parte del coro de Michaeliskirche (Iglesia de Miguel). Posteriormente mediante una audición recibió el puesto de organista en la Neukirche (Iglesia nueva, antes conocida como Bonifaciuskirche). En octubre de 1707 contrajo nupcias con María Bárbara Bach, su prima segunda. Juntos procrearon seis hijos, entre ellos Wilhelm

⁴ Op. cit., p. 754.

Friedemann (1710-1784) y Carl Phillip Emanuel (1714-1788). Durante ese periodo en Mülhausen, Bach compuso principalmente música para órgano y clavecín, no obstante, también escribió algunas cantatas (BWV 4, 71, 106, 131, 196). En junio del año siguiente el Duque Wilhelm Ernst de Weimar (1662-1728) quien había escuchado a Bach tocar el órgano, le ofreció el puesto de organista de la corte en su palacio. Bach en este periodo estudia la música de Antonio Vivaldi (1678-1741) y Arcangelo Corelli (1665-1713) de donde toma gran dinamismo y agilidad armónica. En 1714 recibió el título de Konzertmeister. Al morir el Kapellmeister Samuel Drese en 1716, Bach aspiraba al puesto pero al no lograrlo, renunció y comenzó a buscar en otro sitio. En agosto de 1717 aceptó un puesto en la corte del Príncipe Leopoldo en Cöthen. Debido a que la corte de Leopoldo era calvinista, Bach escribió cantatas sólo seculares, especialmente para las celebraciones de año nuevo y para los cumpleaños del príncipe. Compuso también música de cámara, partitas y sonatas para violín, las suites para cello, varios conciertos y música didáctica para teclado: las invenciones y sinfonías, el primer libro del Clave Bien Temperado y el Cuadernillo para Teclado para Wilhelm Friedemann- quien en ese entonces tenía 9 años de edad y las suites francesas y cuadernos para Anna Magdalena Wilcken (1707-1760) con quien se casó 1721 tras la muerte de María Bárbara en 1720, y con quien procreara 13 hijos; entre ellos Johann Christoph Friederich (1736-1795) y Johann Christian (1735-1782). En 1723 Bach aceptó los puestos de Kantor en la Tomasschule y de Director Musices en la ciudad de Leipzig. Sus primeros años en este lugar vieron la producción de 200 cantatas aproximadamente, la Pasión según San Mateo y la Pasión según San Juan, numerosos motetes y otras obras instrumentales. En 1733 compuso el Kyrie y el Gloria que posteriormente formarían parte de la Misa en Si Menor para los funerales de Federico Augusto I de Saxony. En esta misma década escribió el Oratorio de Navidad, conciertos para clavecín y el Clavier-Übung para el Collegium Musicum que dirigió de 1729 a 1741.⁵

Durante sus últimos años creativos compuso Variaciones Canónicas para Órgano BWV 769, Ofrenda musical y El arte de la fuga, obra que dejó inconclusa. Hacia 1749 Bach enfermó y fue perdiendo la vista paulatinamente. Fue operado de cataratas por el mismo

⁵ *The Harvard Biographical Dictionary*, pp.36, 37, 38.

cirujano que posteriormente operaría a Händel también con resultados negativos. Se dice que quizás Bach padecía diabetes y que esto pudo haber sido origen de muchos de sus males. Eventualmente falleció el 28 de julio de 1750 a la edad de 65.

1.3 La Suite en el Barroco

En el periodo Barroco se conoce como Suite al género instrumental que consiste de varios movimientos en el mismo tono, los cuales, por lo general, estaban basados en las formas y estilos de las danzas de aquella época. El término (voz francesa que significa “sucesión”) no fue utilizado comúnmente sino hasta el último cuarto del siglo XVII. La suite sirvió no sólo como una forma composicional para nuevas obras, también fue un medio conveniente para proponer arreglos de piezas preexistentes. Algunos de los principios considerados para el orden de las danzas tienen que ver con el estilo, con la alternancia de danzas “altas” y “bajas”⁶, con las danzas de pareja y las danzas de conjunto. El sentido de algunas danzas fue cambiando hacia el siglo XVII; la sarabanda, por ejemplo, era a veces rápida y a veces lenta, y no podría fácilmente determinarse cual podría ser la velocidad correcta; quizás solamente por la tradición de cada región. Mucho más importante es el hecho de que la mayoría de las suites, desde que existe el género, son simplemente tan diversas que no podrían unificar una teoría sobre lo antes mencionado. Finalmente queda la duda si estas series de danzas fueran concebidas para ser ejecutadas todas “en una sentada”. Salvo las ocasiones en que se ejecutaban en la corte, en la práctica estas danzas generalmente tenían lugar en un ambiente mucho más informal y hogareño.

Uno de los principios de que todas las piezas en una suite estén en el mismo tono parte de la idea de que era muy difícil afinar los instrumentos luego de cada una. Dada la naturaleza de la suite, era natural que uno de los sistemas de clasificación más antiguos de la música occidental gobernara esta manera de agrupación: aquél de los modos o los tonos. Antes que la tonalidad fuera explícitamente reconocida como una herramienta estructural por sí misma, quizá no se les hubiera ocurrido a los músicos yuxtaponer piezas completas a diferentes

⁶ Se consideraba como danzas altas las que tenían un carácter ágil y vivo y que requerían saltos, y como danzas bajas las que eran de carácter más solemne y asentado.

armaduras para lograr un contraste tonal.⁷ En ese entonces, cuando no se había consolidado el sistema temperado que hoy en día conocemos habría que estar afinando continuamente los instrumentos para cada modo o tono y haría muy complicada la ejecución; simplemente hoy en día es difícil mantener la afinación de instrumentos de época dada la naturaleza de sus componentes. La *Teoría de los afectos* quizás también jugaba un papel importante en este tema; esta teoría recogía las situaciones emocionales asociadas a los diversos tonos. Por ejemplo, *si menor* era un tono que evocaba melancolía y extrañeza.⁸

Las Suites Francesas de Bach, escritas hacia 1722, no tienen preludio a diferencia de las Suites Inglesas, pero sí diversas danzas entre la sarabande y la gigue. Mientras se descubran nuevas fuentes históricas sobre la composición de dichas obras, continuarán apareciendo nuevas propuestas que expliquen por qué estos dos conjuntos de suites (inglesas y francesas) fueron denominadas así, ya que no ha sido su compositor quien lo ha hecho. Forkel dijo que las Suites Inglesas fueron escritas para un hombre inglés; el autógrafo de Johann Christian Bach tiene escrito “fait pour les anglois” en el encabezado de la suite no. 1. Posiblemente el otro conjunto fuera identificado como francés para hacer la diferencia entre ambos. No obstante, algunos ejecutantes y académicos piensan que las Suites Francesas fueron denominadas así debido al carácter de sus danzas y al tipo de ornamentación que ostentan.⁹

Bach tuvo contacto con el lenguaje, la música, la danza y el teatro francés cuando fue estudiante en la Michaelisschule en Lüneburg de 1700 a 1702 donde compartía habitación con jóvenes franceses de la clase aristócrata. En la Alemania de Bach, la cultura francesa tenía un gran impacto. Durante el reinado de Luis XIV (1661-1715), el llamado “rey sol”, las artes tuvieron un gran impulso. Entre otras cosas, éste fundó la real academia de danza, hecho que permitía reflejar al continente el altísimo nivel en el que se encontraban los artistas más diversos de su reino. Numerosas familias alemanas de la época pagaban mucho por clases particulares de danza y música con maestros franceses, de preferencia parisinos, para ser

⁷ *The Grove Dictionary of music and musicians*, tomo 18, pp. 333 y 334.

⁸ *La teoría de los afectos*. <http://baezandreu.wordpress.com/2008/03/18/la-teoria-de-los-afectos/>

⁹ *The Grove dictionary of music and musicians*, tomo 18, p. 347

guiados por el camino de la elegancia. En Leipzig Bach tuvo contacto y amistad con tres de los mejores maestros de danza: Johannes Pasch, Pantaleon Hebenstreit y Jean-Baptiste Volumier. En parte, con ellos entendió que el tempo en la música determina el carácter y que éste puede deducirse por el metro y el valor de las notas. El concepto que el ejecutante tenga del tempo permitirá que el ritmo y la articulación se vean enriquecidos y su interpretación tenga una mayor aproximación al enfoque barroco.

De acuerdo a la maestra Luisa Durón, la idea principal del orden de las danzas en una suite es que tengan un rico contraste de ritmos y caracteres de tal suerte que dieran la pauta a los danzantes para efectuar movimientos y gestos variados.

A lo largo de la historia encontramos que los compositores incursionaron en la creación de obras a partir del principio del contraste. Se podría pensar que con este mismo principio se escribieron otro tipo de ciclos como son las sonatas, los conciertos y las sinfonías. Asimismo, el flujo de estas danzas tan socorridas por los compositores de aquellos tiempos, tuvo una enorme influencia en la música compuesta más tarde. La incursión de las danzas europeas cimentó de forma consistente gran parte de la música folklórica, especialmente en América, aunque cada una conservó su carácter y naturaleza propios.

1.4 Análisis Estructural

Esta obra consta de las danzas: Allemande, Courante, Sarabande, Angloise, Minuet y Gigue.

1.4.1 La Allemande (Alemana, en francés) está en compás cuaternario. Es una de las danzas barrocas instrumentales más populares y de uso común en la suite. Tiene su origen en algún momento de la primera mitad del siglo XVI, apareciendo bajo los nombres de “Teutschertanz” ó “Dantz” en Alemania. Originalmente es una danza de tempo moderado en compás binario; se convirtió en una de las danzas barrocas más estilizadas y fue ligada cercanamente al arte de la retórica, muy propia del período. Marpurg (Clavierstücke, 1756, ii, 21) se refiere a la Allemande como el equivalente del preludio, basado en una sucesión

cambiante de armonías en un estilo improvisatorio, no obstante, notó que en esta danza las disonancias debían ser más cuidadosamente preparadas y resueltas. Las contribuciones francesas al estilo emergente de la Allemande, mismas que incluían a un gran margen de tempos, fueron absorbidas por los compositores alemanes de música para teclado del período Barroco tardío, incluyendo a Bach, quien en esta suite revela claramente su interés en la explotación de la emotividad y texturas pseudo-polifónicas.¹⁰

La Allemande de esta suite consta de dos mitades de 12 compases cada una. La célula básica de esta danza consta de cuatro notas siempre en la distribución: cuarta justa – segunda menor - segunda menor o mayor ascendente o descendente.

Ej.1



En algunos momentos el motivo principal cambia cuando el intervalo de cuarta justa es intercambiado por algún otro de mayor distancia, no obstante, la sensación de anacrusa de 3 notas es perceptible durante toda la danza. Tras una breve progresión de tres compases (del 3 al 5) se llega a un punto de reposo armónico en el tercer grado (c. 6) e inmediatamente después encontramos la célula primordial tal y como empezó la danza. Hay una progresión de nueva cuenta de este compás hasta el final del c. 7 donde el *mi#* antecede a la inflexión final que conducirá al quinto grado menor. En dicha progresión la tensión armónica va aumentando por lo que es necesario remarcarla con un incremento en la intensidad del toque. Finalmente en el compás 10 se establece el quinto grado como el nuevo tono. Este compás tiene un pedal claro en la nueva tónica en ambas manos y una cadencia perfecta.

De acuerdo a la maestra Luisa Durón, la primera mitad de cada danza es intrínsecamente más tensa por comenzar en modo menor que la segunda que comienza en mayor, es por esto

¹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo I, pp. 276-278

que la primera parte puede ser tocada con mayor intensidad y la segunda con menor intensidad. De igual forma, la finalidad de repetir cada mitad es que la segunda vez se realice mayor ornamentación.

En la segunda mitad las progresiones armónicas incluyen saltos más extensos entre los intervalos: de octava. En los compases 15 y 21, el bajo, que se desplaza por aumentación en relación a la voz superior, hace un contrapunto por terceras y sextas. La anacrusa al c. 19 es un recordatorio del inicio de esta mitad con una función más cadencial que conduce a la tónica dado que imita textualmente al c. 13. En el tercer tiempo del c. 22 Bach escribe una cadencia rota que origina tensión, misma que resuelve finalmente dos compases después y nuevamente con tercera de picardía.

1.4.2 La Courante fue una danza muy popular hacia el inicio del siglo XVII en Francia e Italia y para el final de este siglo se encontraban dos estilos preponderantes: la corrente italiana, danza rápida en compás ternario y la courante francesa, danza “majestuosa y grave” (Matheson, Quantz y Rosseau) generalmente escrita en un compás de 3/2, caracterizada por la ambigüedad rítmico-métricas, especialmente las hemiolas y texturas contrapuntísticas. “La Courante tiene una afecto típico de dulce esperanza y coraje.” -Matheson¹¹

Esta Courante está en un compás binario de subdivisión ternaria: 6/4. Su carácter es mucho más vivo que el de la Allemande. El motivo principal es de dos segundas descendentes, una ascendente, tercera o cuarta descendente y una segunda ascendente o descendente.

Ej. 2



¹¹ *The Harvard Dictionary of Music*, pp. 221, 222.

La cuarta negra de los cc. 3, 7, 9 y la tercera negra del compás 11 tiene, ya sea un mordente o un arpeggio que podría retratar un pequeño salto coreográfico, según la maestra Durón. La primera sección armónica se cierra con la cadencia de vuelta a la tónica en el compás 5 que se siente como un reposo. El segundo introduce *mi#* en los cc. 8 y 9 que es ya la dominante de *fa#*, el tono al que se hace inflexión finalmente y la tercera sección cierra la primer mitad en dicho tono.

La segunda mitad consta de 16 compases. Comienza en el quinto grado pero pronto pareciera regresar al tono original. Diversas cadencias conducen al primer reposo de esta mitad en el cuarto grado del c. 19, pasando brevemente por el séptimo y el tercero en el c. 15 y el sexto en el c. 16. El motivo básico de la danza se presenta en repetidas ocasiones en diversas alturas y con pequeñas variaciones en los intervalos como sucede en el c. 26. Hacia el c. 25 se proyecta la cadencia final a la tónica interrumpida nuevamente por una cadencia rota que antecede a la cadencia perfecta final dos compases después.

1.4.3 La Sarabande se originó durante el s. XVI como una danza cantada en España y América Latina. Llegó por primera vez a Italia a comienzos del s. XVII como parte del repertorio español para guitarra barroca. Eventualmente esta danza derivó en dos estilos distintos: uno de tempo rápido en Inglaterra, Italia y España, y uno de tempo lento en Francia y Alemania. Las Sarabandes francesas eran usualmente piezas para instrumento solista o de conjunto para bailes cortesanos.¹²

Esta Sarabande está escrita en un compás de 3/4. Se constituye por dos secciones de 8 y 16 compases. La riqueza armónica y de ornamentos en esta danza sugiere que su tempo sea lento, para que así pueda ser apreciada en su totalidad por el oyente. Se considera a la Sarabande como una de las danzas más expresivas de la suite debido a este carácter íntimo y casi meditabundo.

En la Sarabande es notorio el uso de la síncopa; las frases son de 2 compases cada una, esto es porque la coreografía consta de cuatro pasos hacia adelante, una

¹² *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo XVI. p. 489.

reverencia (a veces marcada por valores menores en las notas o por un mayor ornamento) y un sexto paso en el que se puede dar una media vuelta.

-Luisa Durón

En el caso de ésta, la danza comienza en *si menor* y concluye la primera sección en el tercer grado. En éste mismo comienza la segunda, pasando por una progresión del c. 13 al 16 liderada por el bajo que nos conduce al quinto grado menor; posteriormente al cuarto grado en el c. 18 y finalmente a la tónica en el c. 21. El contraste establecido entre las dos mitades toma su fundamento, entre otros recursos, en el incremento de la participación melódica del bajo en la segunda mitad, que hasta hace muy poco había tenido una función meramente armónica. En la primera mitad la soprano recital el tema principal en *si menor* y en la segunda es la voz intermedia lo hace en *re mayor*. En este caso Bach no recurre a la cadencia rota dada la tensión natural que lleva esta danza, en la que una cadencia de I-V-I resulta meramente suficiente. Su registro es, junto al de la Gigue, el más amplio de la suite.

1.4.4 La **Angloise** o **Anglaise** (Inglesa) surgió como término en el s. XVIII para denominar varios tipos de danzas inglesas, primordialmente aquellas de corte popular. Las danzas populares eran consideradas una actividad recreativa en la corte de Luis XIV hacia la década de 1680, pero fueron pronto adaptadas a un elegante estilo francés mediante el uso del *pas de bourré* y el *contretemps de gavotte*; el resultado de dicho híbrido dio lugar a la Contradanza. Piezas tituladas Anglaise generalmente pertenecían a un estilo reminiscente de música de acompañamiento para danzas populares. Pueden estar en metro doble o triple; son de melodías alegres y vivas, a menudo abarcando un registro amplio.¹³

La de esta suite está escrita en 2/2 o compás partido. Al tener este metro y ser el octavo su valor menor, se puede intuir que el tempo es más movido y ligero que el de su predecesora. Consta de dos secciones de 8 y 24 compases. “La primera tiene dos grandes frases de 4 compases en donde un pequeño salto de los bailarines se retrata en la primer negra de cada segundo compás”, explica la maestra Durón.

¹³ Op.cit, tomo I, p. 427.

Ej.3



Tanto la primera sección como la segunda son téticas y comienzan con el quinto grado de la tonalidad, posee un claro acento en el primer tiempo de la danza. Al igual que en la Sarabande, la Anglaise también hace inflexión al tercer grado. La primera frase de la segunda sección termina en una inflexión al séptimo grado en la segunda mitad del c. 12, la segunda frase comienza con un *la-do#* con mordente, que proviene de la cadencia anterior. Estas dos notas enmarcan el inicio de otra frase y la conducción hacia otros tonos. Esta frase termina con una inflexión al quinto grado menor en el c. 16. Se presenta una progresión que pasa por el cuarto grado (c. 18) y por el tercero (c. 20). En el c. 25 vuelve a la tónica con el motivo inicial de la danza; lo hace en primera inversión y con un desplazamiento del acento fuerte del *fa* al ligarlo desde el compás anterior, hecho que permite que continúe la línea melódica del bajo y reduce la fuerza del acorde para cederle todo su peso en la cadencia final del c. 32. Esta síncopa tiene su antecedente en el *sol* del bajo del c. 2, el *do* del tenor en el c. 6, etc. A través de los cc. 28, 29, 30 y 31 fluye en grupos de cuatro octavos descendentes en grado conjunto una progresión que aumenta notablemente su tensión hasta la tónica.

1.4.5 El Minuet es una danza francesa en compás ternario. Llegó a ser la danza más popular en la sociedad aristócrata de la segunda mitad del s. XVII y hasta la primer mitad del s. XVIII. Su origen se desconoce con certeza pero se cree que fue en la corte de Luis XIV alrededor de la década de 1660. Había dos tipos de minuet: los escritos en 3/4 y aquellos escritos en 6/8. Bach se limitó a escribirlos en 3/4, independientemente del tempo. Muchos bailarines que habían practicado con las instrucciones de Pierre Rameau insistían que los

minuets de Bach estaban perfectamente adaptados al acompañamiento dancístico, tanto en su capacidad de estructurar las frases como en introducir fácilmente su sentir con elegancia.¹⁴

El Minuet I está escrito en un compás de 3/4 en un estilo de acordes fragmentados o partidos que pudiera implicar un tempo algo más rápido de lo usual para esta danza. Las frases tienen una duración de dos compases y el impulso debe sentirse en esta longitud ya que hay correspondencia entre el material armónico y melódico. Hasta la primera barra de repetición se identifican dos mitades: la primera del c. 1 al 8 y otra donde se expone nuevamente el material inicial en el c. 9 y hacia la primera y segunda casilla del c. 16. La siguiente sección del Minuet pareciera tener un carácter más ligero por el movimiento en octavos de ambas voces que comienza en el tercer grado en primera inversión con el mismo contrapunto entre los primeros de cada tiempo. Las frases continúan siendo de dos compases, mismas que hacia el c. 24 conducen a una inflexión al quinto grado menor.

En el Minuet II (Trio) se inserta una tercera voz, hay presencia de cuartos en lugar octavos y la complejidad de los tejidos contrapuntísticos y la ornamentación logran que esta sección contraste notablemente con la primera. El Minuet II refleja movimientos más pausados y elaborados en la coreografía. La primera mitad consta de 8 compases que comienzan en la tónica y concluyen en la dominante. La segunda mitad expone el material principal: *fa-sol-la-sol-do-si-la-sol*, en el bajo, mismo que debe sobresalir sobre las notas agudas de la mano derecha. El protagonismo de dicha mano se recobra en el c. 12 donde se repite en canon el motivo que el bajo acaba de exponer el compás anterior y hacia el c. 16 se presenta un momento de reposo tonal y melódico con una cadencia al tercer grado. En el c. 17 el bajo expone un material con la cabeza del tema en un movimiento ascendente, sucede la cadencia con un pedal de dominante en los cc. 20, 21 e inicio del 22 y finalmente aterriza en la tónica dos compases después.

¹⁴ Op. cit., tomo XII, pp. 353-356.

1.4.6 La Gigue aparentemente se originó en las islas británicas, donde las danzas populares denominadas “jig” eran conocidas desde el s. XV. Hacia el s.XVII la gigue francesa era escrita en un tempo moderado o rápido (en compases de 6/8, 3/8 ó 3/4) con frases irregulares y texturas imitativas. En francés, italiano y alemán, el término parece estar derivado de un vocablo medieval para violín (como en Dante, Paraíso, xiv 110: “E come giga ed arpa in tempratesa, Di molte corde, fan dolce tintinno), una palabra también usada para referirse a la persona que tocaba dicho violín. También se cree que la palabra proviene del vocablo inglés *giguer* que significa “divertirse”, “salto” o “brincar”; de aquí que su naturaleza sea generalmente ágil, rápida y viva.¹⁵

Esta gigue escrita en un compás ternario y debe sentirse cada uno como un pulso. Consta de dos secciones de 34 compases cada una. Tiene dos voces, es anacrúsica y casi todos los valores son de octavo y dieciseisavo.

Ej. 4



El motivo melódico principal está comprendido entre la anacrusa del primer compás y el tercer dieciseisavo del c. 4, los tres dieciseisavos posteriores son la anacrusa del arpeggio siguiente. Dichos dieciseisavos servirán de anacrusa a cada tono por el que transcurra la progresión por quintas que sucede a continuación. El *la* del tercer octavo del c. 16 es la anacrusa del tema, ahora expuesto en la voz grave. Finalmente concluye la primera mitad con una inflexión al quinto grado.

Al igual que en la primera parte, en la segunda mitad se presenta un canon a la quinta. El tema se presenta con anacrusa de octavo y una sucesión descendente por segundas en

¹⁵ Op. cit., tomo VII, p. 368.

dieciseisavos. Hay una progresión armónica por medio de dominantes auxiliares (de *re* a *sol*, de *mi* a *la*, y de *fa#* a *si menor*) del c. 39 al 44. Se presenta otra vez un punto breve de reposo en el c. 52 cuando llega al cuarto grado. Después las voces se conducen por un canon o un formato de pregunta-respuesta por los 4 compases siguientes, elemento que contrasta claramente con la primera mitad en la que el protagonismo de cada voz suele presentarse en bloques más largos. Finalmente se presenta la cadencia conclusiva en los últimos cuatro compases con el uso de la segunda aumentada: *la# - sol natural* (menor armónica) que vuelve tenso el desenlace.

Sonata no. 27 op. 90 en mi menor
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*La ideología artística de Beethoven es la del avance
hacia una meta inalcanzable asignada por la naturaleza.
-Giorgio Pestelli-*

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

La revolución francesa y las guerras napoleónicas constituyeron una secuencia de eventos que coincidieron con la transición entre el Clasicismo y el Romanticismo en la música. Entre las causas principales que marcaron la pauta para el desarrollo de las guerras de independencia en América y las de revolución en Europa se encuentran: la incapacidad de las clases gobernantes para hacer frente a los problemas del Estado, los impuestos excesivos que recaían sobre las clases marginadas y la poca capacidad de las monarquías para tomar decisiones. Esto ocurría a la par de la invasión napoleónica y disolución del Sacro Imperio Romano Germánico hacia 1806. Luego de estos eventos, en 1815 se logró una cierta paz pero la larga incertidumbre que procedió al final de la ocupación tuvo repercusiones importantes en todas las artes.¹⁶ Eventualmente daría comienzo la búsqueda por una identidad nacional alemana. La música ciertamente jugaría un papel muy importante en la idea de unificación alemana; compositores como Ludwig van Beethoven, Louis Spohr (1784-1859), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Carl Maria von Weber (1786-1826) y Franz Schubert (1779-1828) representaban una nueva generación con ideas renovadoras en un ambiente post-napoleónico. En la música se reconoce la aparición del romanticismo temprano a partir de la segunda década del s. XIX. Este movimiento tenía como precepto captar la realidad a través de la emoción, el sentimiento y la intuición, rompiendo así con una tradición basada en paradigmas y tradiciones estereotipadas.

Beethoven perteneció al momento histórico de transición del clasicismo vienés (representado mayormente por Gluck, Haydn y Mozart) al romanticismo alemán, cuyo origen en la música tuvo lugar a finales del s. XVIII con el movimiento denominado *Sturm und Drang* (tormenta e impulso) en el que se concede mayor libertad de expresión en contraposición con las limitaciones impuestas por la Ilustración.

¹⁶ Alec, Hyatt, *General Music Conditions*, The new Oxford history of music, vol. VIII, p. 1.

El estilo de vida del músico profesional también cambiaría significativamente debido a las guerras, la revolución industrial y en mayor medida a la aparición de la clase burguesa. En aquellos años el patrocinio de la música atravesó por una de sus etapas más liberales de desarrollo.¹⁷ Ahora el músico era libre de trabajar con quien conviniera más a sus propósitos y beneficios. Aunque la realeza continuaba siendo un promotor importante del arte, ya no era el único. El ejecutante cobraba cada vez más importancia, al grado que el virtuosismo alcanzado en instrumentos como el piano, el violín o la voz podían llenar por sí mismos las salas de conciertos. Prueba de esto, por ejemplo, fue el caso de Franz Liszt (1811-1886) que en vida llegó a ser más famoso por su gran talento como pianista que como compositor.

2.2 CONTEXTO BIOGRÁFICO

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn, Sacro Imperio Romano Germánico. Su padre, Johann van Beethoven (1740-1792), fue tenor y maestro de música de la corte electoral de Colonia, misma a cuya familia había servido desde 1733. Su madre fue Maria Magdalena Keverich (1746-1787).

Desde temprana edad Beethoven mostró grandes aptitudes para la música. Dado que al parecer su padre deseaba que siguiera los pasos de Mozart, obligaba a Ludwig a largas jornadas de estudio. Al fallecer Maria Magdalena el joven músico tuvo que empezar a apoyar económicamente a la familia, dado que la adicción de su padre tenía por el alcohol provocó que este último terminara sumido en una depresión que, posteriormente, lo orillaría a ser puesto en prisión.

Probablemente el primer encuentro que tuvo Beethoven con Joseph Haydn (1732-1809) ocurrió en noviembre de 1790 cuando Haydn se detuvo en Bonn en su camino hacia Londres. Beethoven se mudó a Viena en noviembre de 1792. Tomó las primeras lecciones de contrapunto y armonía con Haydn aunque posteriormente estudiaría con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) y Antonio Salieri (1750-1825). Los siguientes fueron años de

¹⁷ Op. cit., p. 10

gran producción para el compositor: cuartetos de cuerdas, tríos, sonatas para piano como la op. 27 y op. 13, sonatas para violín op. 23 y 24 y la sinfonía no.1, entre muchas otras obras.

Alrededor del año 1801 Beethoven empieza a advertir inicios de sordera. En la primavera de 1802 se retiró a la provincia y redactó un documento conocido como Testamento de Heiligenstadt. Dicho texto iba dirigido a sus hermanos y expresaba su enorme frustración ante dicha condición que le resultaba insoportable; inclusive contemplaba la posibilidad de quitarse la vida. De cualquier manera encontró razones suficientes para permanecer vivo y seguir componiendo. De hecho, los siguientes años verían los estrenos de más sinfonías, conciertos para piano, sonatas para cello, etc. Beethoven recibió patrocinio por parte de miembros de la nobleza: el archiduque Johann Joseph Rudolph, el príncipe Ferdinand Kinsky y el príncipe Lobkowitz. Comenzó a vender sus obras al más alto precio posible. La sonata *Das Lebewohl* op. 81a fue dedicada a Rudolph cuando tuvo que marcharse de Viena en la primavera de 1809 ante una nueva invasión napoleónica. También a él dedicaría el concierto para piano no.5 y el trío op. 97.

Finalmente conocería a Johann Wolfgang von Göthe (1749-1832) en el verano de 1812, para cuyo Egmont había escrito música incidental dos años antes. En 1814 Terminó de componer la séptima y octava sinfonías; trabajó en su ópera Fidelio, misma que fue recibida con gran aceptación. Al morir su hermano Caspar en 1815, Ludwig se hizo cargo de su sobrino Karl junto con su cuñada a quien él personalmente consideraba moralmente incapaz de criar al niño.

Tras años de componer muy poco, en 1818 Beethoven comenzó de nuevo a escribir obras a gran escala como la sonata op. 106. Al año siguiente compuso la Misa Solemnis y comenzó los esbozos de la novena sinfonía, estrenada el 7 de mayo de 1824. En 1822 tuvo un encuentro con Gioachino Rossini (1792-1868) que resultaría breve debido a la avanzada sordera de Beethoven y a la dificultad que presentaba la diferencia de idiomas. Sus últimos años de vida se vieron atormentados por diversas enfermedades. Tras el estreno de los cuartetos para cuerdas op. 127, 130, 131, 132, 133 y 135 Beethoven fue afectado por una cirrosis hepática y finalmente fallecería el 26 marzo de 1827, dejando todo cuanto poseía a su

sobrino Karl. Hoy en día ciertos estudios forenses a partir de restos de su cabello han revelado que muy probablemente el envenenamiento con plomo pudo haber sido una causa importante de sus males.

2.4 ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Si consideramos la naturaleza de las composiciones directamente procedentes a esta sonata: Sinfonía no. 7 op. 92 (1811), Sinfonía no. 8 op. 93 (1812) y Die Schlacht bei Vitoria op. 91 (1813), podemos sentirnos enormemente asombrados ante la profunda ternura e intimidad de esta nueva composición en contraste con la energía y poder de sus obras anteriores. Tal intimidad, como la que podemos encontrar en el segundo movimiento, sería muy difícil de encontrar en cualquier otra obra antes escrita por Beethoven.

-Anton Felix Schindler

Después de componer la ópera Fidelio, Beethoven retoma la composición para instrumento solista. De esta manera, se da a sí mismo un regalo de bienvenida al regresar a uno de sus dominios más familiares y cómodos: el piano. Su composición está fechada en agosto 16 de 1814; su publicación fue en Viena al año siguiente.¹⁸

Esta sonata está dedicada al Conde Moritz Graf von Lichnowsky (1771-1837), hermano menor del Conde Karl von Lichnowsky quien fuese patrón de Beethoven. Ambos eran buenos amigos del compositor, no obstante, la relación con Moritz resultó ser más cálida y cercana. Prueba de lo cómodos que se sentían en su amistad es el canon que Beethoven escribiera en 1832: *Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf* (Honorable señor Graf, es usted una oveja), haciendo alusión a Moritz. El Conde había sido muy generoso con Beethoven al conseguirle una plaza como músico de la corte y al ayudarlo a conseguir un libreto adecuado para una ópera. Beethoven, por su parte, le dedicó también las Variaciones Prometeo op. 35.¹⁹

¹⁸Lewis, Lockwood, *Beethoven, The music and the life*, p. 342.

¹⁹<http://www.beethoven-haus-bonn.de>

Pocas son las sonatas que cuentan con indicaciones de tempo y carácter en alemán como en el caso de la presente obra. A partir de la sonata precedente, la op. 81a *Das Lebewohl*, se vuelve más frecuente el uso de indicaciones en alemán. La obra consta de dos movimientos: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad y con sentimiento y expresión), denominada por el mismo compositor como “Lucha entre mente y corazón”, y *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (No muy rápido y muy cantado), nombrado “Conversación con la amada”.²⁰ El hecho de que sólo sean dos movimientos no tenía precedente en su obra. Si se toma en cuenta que para 1814 Beethoven ya había escrito los cinco conciertos para piano, la gran mayoría de las sonatas y ocho de las nueve sinfonías, esta estructura resulta algo fuera de lo convencional. En la división tradicional de las obras de Beethoven, los años 1812-1813 enmarcan el inicio de un período “espiritual”; mismo que coincide con los últimos años de su vida. De acuerdo al Harvard Biographical Dictionary of Music, “estos años se caracterizan por una nueva devoción hacia la única manera de auto expresión: su música”.²¹

2.3.1 *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad y con sentimiento y expresión)

Ej. 1

*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.**

27.

El movimiento está escrito en $\frac{3}{4}$ y tiene una forma A-B-A determinada por la exposición (del c. 1 al 81), el desarrollo (del c. 82 al 143) y la reexposición (del c. 144 al 245). La exposición comienza con un motivo rítmico que consiste en una anacrusa que es seguida de

²⁰ Jean y Brigitte, Massin, *Ludwig van Beethoven*, pp. 739-740.

²¹ *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, p. 59.

una figura en dáctilo que resuelve al primer tiempo del siguiente compás. Este motivo tiene dos cualidades: una enérgica en *mi menor* (cc. 1-2) y otra que es más *cantabile* y conduce al relativo mayor (cc. 3-4); estas dos cualidades se mantendrán en contraposición a lo largo del primer movimiento. La segunda mitad de la frase se repite ahora con el acorde en *sol* y se mueve hacia un aparente *si menor* en el octavo compás. Quizá este sería el recurso expresivo utilizado para describir la lucha entre la mente y el corazón. El elemento preponderante en toda la sonata es la figura anacrúsica que establece desde el mismo comienzo de la obra.

Del c. 9 al 16 se presenta un puente en forma de coral con la utilización constante de síncopas en la melodía, la voz grave por su parte se encarga de marcar los primeros tiempos de cada compás, no sin recurrir permanentemente a la anacrusa. Este puente es de carácter lánguido desde el primer acorde en el c. 9. Presenta una pequeña inflexión a *sol mayor* y posteriormente reposa en la dominante de *mi menor*.

Ej. 2

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. Measure 10 is circled and contains a melodic phrase with syncopation. Measure 15 is also circled and shows a melodic phrase with a 'ritard.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dicho puente se dirige a un pasaje semejante, en la tónica, donde el uso de la síncopa continua causando cierta inestabilidad rítmica; dicha síncopa es una variante de la anacrusa recurrente en la obra. La parte concluyente de este fragmento tiene un *ritardando* que se asemeja al del c. 15, haciendo que la música mantenga cierta languidez. Posteriormente un pasaje con una anacrusa y un acorde seguido de una escala descendente conducen a *do mayor* y otro de igual forma conduce a *la menor*. Otro similar en *sib mayor* de menor intensidad conduce al c. 39 donde comienza a formarse un acorde de *la# disminuido* con la anacrusa recurrente y desemboca finalmente en *si menor*. En este pasaje se cambia la anacrusa por motivos téticos. El *cresc.* a *ff* y el *ritardando* y *diminuendo* de los cc. 53 y 54 sobre un acorde disminuido para lograr el *p in tempo* del c. 52 pareciera un recurso muy expresivo que denota gran desesperanza.

Ej. 3



En el c. 55 comienza un pasaje de décimas en la mano izquierda y octavas sincopadas en la mano derecha. En el c. 61 las octavas cambian a notas sueltas donde aún es preponderante la síncopa. A partir del c. 67 irá disminuyendo paulatinamente el fuerte impulso que sostiene la mano izquierda en las octavas. La exposición finaliza en si menor con tres acordes someramente distribuidos en los cc. 79, 80 y 81. Derivado de la cadencia anterior, tres *si* blancas cierran este bloque y enlazan la coda de la exposición con el desarrollo. El desarrollo tiene nuevamente el elemento rítmico base de la obra: la anacrusa y el dáctilo. El ímpetu de este pasaje va en aumento y hacia el c. 92 ambas manos comienzan a separarse y la mano izquierda se desplaza por terceras menores creando mayor tensión armónica. Repentinamente se interrumpe con el *p* del compás 100 donde se establece un pedal de sol por los próximos tres compases. Las voces se aproximan por movimiento contrario en una escala cromática disminuyendo la tensión con un *dim.* hacia el *pp*. Esto antecede a la exposición del motivo coral en la mano izquierda mientras la voz superior se mueve ágilmente en arpegios por dieciseisavos. La tensión melódico-armónica encuentra su clímax en el c. 132 y abruptamente comienza a disminuir. Se presenta el mismo motivo *sol-fa#-mi (re-mi)* (c.133) de forma canónica y por aumentación, posteriormente es utilizado para retomar el impulso inicial del movimiento y ceder a la reexposición hacia el c. 144. Dicha reexposición ostenta los mismos recursos que la exposición pero en esta ocasión tiene como finalidad mantenerse en el tono original: *mi menor*. La coda que comienza en el c. 223 repite el mismo motivo sincopado cuatro veces mientras va ascendiendo en el registro. El *diminuendo* que se extiende desde el c. 219 hasta el c. 231 permite que el *pp* del 232 y su *ritardando* expongan un último eco del motivo principal

2.3.2 Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

(No muy rápido y muy cantado)

Entre los otros movimientos en obras del periodo medio-tardío de Beethoven comprometidas a la “melodía absoluta”, este es el más logrado sobre una frase larga estructurada de manera simétrica que resulta seductiblemente cantabile desde el principio hasta el fin.

–Lewis Lockwood.

Ej. 4



El segundo movimiento es un rondó en *mi mayor* de carácter tierno y apacible. El tema principal A consta básicamente de dos frases de 4 compases: la primera es un antecedente y la segunda es consecuencia de la anterior. Esta sección está comprendida entre los compases 1 y 32. Se expone una serie de cadencias donde aparece el motivo preponderante de la sonata: la anacrusa. En el siguiente el motivo expuesto en el c. 41 se repite de manera simétrica en el c. 49 con una ligera variación (este pasaje está extraído del tema principal basado en el movimiento melódico, la primera vez la melodía se mueve en sextas dobles y en la segunda se mueve por terceras dobles). En el c. 60 Beethoven introduce un pasaje en tresillos por primera vez en la obra. Dicho pasaje *dolce* en *si mayor* produce la sensación de que el tempo se reposa. Su función es básicamente la de conducir nuevamente al tema principal. Hacia el c. 64 retoma los dieciseisavos y hace una cadencia a la tónica y posteriormente aparece el tema A que se expone del c.70 al 101.

Posteriormente el pasaje se conduce hacia *mi menor* y luego a *do mayor*. El pasaje de tresillos que se expone a continuación, muy similar al antes mencionado, pasa por una progresión que aumenta gradualmente la tensión por segundas menores: *do mayor*, *do menor*, *do# menor* y *do# mayor*. En el c. 126 hay un puente extenso de dominante que conduce al

tema A que está en el c. 140. Tras el tema principal completo, Beethoven reexpone una serie de cadencias en los ya mencionados motivos rítmicos anacrúsicos (cc. 171-180) procedida por el motivo en sextas y terceras paralelas nuevamente, con el hecho de que ahora están en la tónica. El pasaje en tresillos que inicia en el c. 200 aparece en la tónica y en esta ocasión no tendrá la función cadencial de regresar al tema A. Éste antecede a un puente nuevo comenzando en el c. 212 en forma de coral cuyo centro tonal es algo difuso hasta que nuevamente Beethoven escribe un puente extenso sobre la dominante del c. 222 hasta el c. 230 donde ahora se expone el tema A de manera alternada entre las dos manos comenzando por la izquierda. Hacia el c. 256 empieza ya a aparecer variantes en la distribución de los acordes y en las cadencias que reflejan ya el inicio del fin del movimiento. En el c. 262 hay un motivo que dura tres compases en el que a manera de dominante-tónica las voces se separan por grados conjuntos en movimiento contrario y se detienen en el compás 264 en un acorde disminuido. Quizás el inicio de la coda no esté tan claro: podría ser a partir del c. 252, o del c. 265 o del c. 283 comienza. Aparece un breve pasaje canónico con una anacrusa muy similar a la del inicio del movimiento, éste se desarrolla entre dos voces superiores del compás 266 al 270 y entre tres voces del c. 271 al 275. Aparece el tema por última vez en el c. 276, en el c. 282 comienza un *rit.* que permite sonar con total serenidad un pequeño canon en 4 voces que finaliza en una escala descendente en el c. 286 donde acelera gradualmente hasta lograr el tempo original en el *a tempo* en los últimos dos compases. Podría quedar la duda de si el *acelerando* originalmente tenía esa intención o la de aligerar el pasaje para luego retenerlo en el los últimos tres cuartos del movimiento.

Ej. 5



Seis danzas en Ritmo Búlgaro
Mikrokosmos Volumen 6 (148-153)

Béla Bartók
(1881-1945)

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

En los años transcurridos entre ambas guerras mundiales en Europa oriental se dieron acontecimientos políticos muy importantes; uno de ellos fue el ascenso al poder de Stalin tras la expulsión de Trotsky del partido comunista en 1927, que comenzaría con la consolidación de la URSS y las futuras repúblicas socialistas (entre las cuales se encontraba Hungría). Otro tuvo lugar en la década de los 30, cuando el almirante y regente húngaro Miklós Horthy estableció una alianza con el partido nacional socialista de Alemania con la finalidad de revisar de nueva cuenta el Tratado de Trianon, mismo con el que Hungría, luego del desmembramiento del Imperio Austro-Húngaro al declarar su independencia ante Austria al final de la Primera Guerra Mundial, recuperó temporalmente diversos territorios que originalmente pertenecían a Eslovaquia, Rumania y Serbia. La pérdida o cambio súbito de nacionalidad de muchos pueblos durante esta época también afectó en gran medida a numerosos artistas, entre ellos Bartók, cuyo pueblo natal, Nagys-zentmiklós, siendo originalmente húngaro, eventualmente pasó a formar parte de Rumania, hoy Sannicolau Mare.

Las llamadas *Danzas en Ritmo Búlgaro* son las últimas seis piezas para piano de las 153 reunidas en el *Mikrokosmos*, colección de dificultad gradual y que se divide en seis volúmenes. Dicha obra fue escrita entre 1926, año de diversas producciones: *Nueve piezas pequeñas*, *Sonata*, *Szabadban*, *Concierto para piano no.1*, *Escenas aldeanas para coro femenino y orquesta de cámara* y *El Mandarín Maravilloso*, y 1939. La obra fue especialmente diseñada para su hijo Péter, no obstante solo los primeros dos volúmenes le están dedicados. En esta época también compuso *Cantata profana* y *Concierto para piano no. 2*.²²

Las Danzas en Ritmo Búlgaro fueron especialmente dedicadas a la pianista británica Harriet Cohen (1895-1967), quien fuese nombrada Comandante de la Excelentísima Orden del Imperio Británico y a quien el compositor Sir Arnold Edward Trevor Bax (1883-1953) también dedicara un gran número de obras incluyendo el *Concierto para la mano izquierda*.

²² *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, p. 51.



Harriet Cohen, de Ronald Ossory Dunlop, 1930

3.2 CONTEXTO BIOGRÁFICO

Béla Bartók nació el 25 de marzo de 1881, en Nagys-zentmiklós, aldea de la provincia de Torontol (incorporada en 1920 a Rumania), en la Transilvania húngara. Béla Bartók, su padre, fue director de una escuela de agricultura y ocasionalmente tocaba el violonchelo en un ensamble de aficionados. Su madre, Paula Voit, quien también era aficionada a la música tocaba piano. Tras la muerte de su padre, Bartók se instaló en Pozsony (hoy Bratislava, Checoslovaquia). Tras tomar clases particulares de piano con Ferenc Kersch y László Erkel, y de teoría musical con Anton Hyrtl, en 1899 decidió inscribirse a la Real Academia de Música de Budapest donde pronto adquirió experiencia considerable en los escenarios.

Scherzo, compuesto en 1902 y el poema sinfónico nacionalista *Kossuth* en 1903 (tras el arreglo que hizo de esta canción popular, en honor al héroe de la revolución húngara de 1848) fueron las primeras obras publicadas por Bartók. La coyuntura del siglo impregnó en el compositor un nacionalismo musical que lo marcaría permanentemente: “Toda mi vida, en cualquier esfera, siempre y de cualquier manera tendré un objetivo: el bienestar de la nación

húngara.”²³ De cualquier modo Bartók siempre consideró que era de suma importancia no perder la objetividad como folklorista, dejando a un lado los sentimientos patrióticos al momento de trabajar. En 1905, junto a Zoltán Kodály (1882-1967) se dedicó a recoger música folklórica de la región. Viajó a París, donde participó en el Concurso Rubinstein para pianistas y compositores. Pese a no salir favorecido con algún premio, el contacto que sostuvo con los círculos artísticos e intelectuales de la Ciudad Luz fue muy positivo. Producto de un arduo trabajo fue la publicación en 1906 de la colección *Veinte canciones campesinas húngaras*. La obra fue bien recibida entre los académicos húngaros. Comenzó así un largo trayecto pedagógico que llevaría a Bartók y Kodály a crear casi de la nada una escuela nacional que sobreviviera sin titubeos los años treinta y cuarenta.

La música de Bartók de esos años recibió influencia de las sonoridades de Richard Strauss (1864-1949) y de Claude Debussy (1862-1918) que Kodály trajo de París, principalmente. En 1909 contrajo nupcias con Marta Ziegler, quien fuera su primer esposa y con quien procreó a su hijo Béla, un año después. En 1923 habría de divorciarse de Marta para contraer matrimonio con Ditta Pásztory con quien engendraría a su hijo Péter, a quien dedicó numerosas obras para piano. Impulsado por su enorme tarea de recopilación, Bartók viajó a África del Norte en 1913, donde hizo importantes descubrimientos. En 1918 culminó la creación del tríptico escénico formado por *El castillo de Barba Azul*, *El príncipe de madera* y *El mandarín maravilloso*, acontecimiento que coincidió con el desmantelamiento del Imperio Austrohúngaro tras el término de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

En 1940 Bartók se vio obligado a abandonar Budapest para dirigirse hacia los Estados Unidos. Siendo un hombre muy apegado a su patria y a sus raíces, abandonar Hungría sería muy complicado para Bartók pues implicó una pérdida importante de identidad: su pueblo pasaba a formar parte de Rumania y su gobierno era regido por la monarquía vienesa. Dos años después su salud comenzó a decaer, no obstante, se mantenía muy ocupado, entre las obras de este periodo se encuentran: *Concierto para dos pianos* (1940), *Suite para dos pianos* (1941), *Concierto para orquesta* (1943), *Concierto para piano no.3* (inconcluso, 1945) y

²³ Linda Dégh, *Bartók as a folklorist: his place in the history of research, Bartók and Kodály revisited* p. 110.

Concierto para viola (inconcluso y terminado posteriormente por su alumno Tibor Serly, 1945).

Una recaída en su salud coincidió con una intensa carga de trabajo, llevándole a la muerte el 26 de septiembre de 1945 cuando la guerra ya había terminado y cuando al fin había reanudado el contacto con los amigos aislados en Hungría.

3.3 Ritmo Búlgaro

En diversas biografías de Bártok se encuentra el título de la obra como *Danzas en Ritmos Búlgaros* siendo que el título correcto es *Danzas en Ritmo Búlgaro*²⁴. Quizás podríamos preguntarnos al leer el título por qué es que debe ser en singular cuando podría ser en plural. Dado que los compases y la manera de agrupar los valores son diferentes en cada número podría suponerse que las piezas se basan directamente en temas o danzas folklóricas de Bulgaria; de hecho en parte así es, no obstante, en este caso *Ritmo Búlgaro* también resulta ser un criterio o un concepto elaborado por Bartók. Él siempre insistió que el Ritmo Búlgaro significaba no sólo combinaciones rítmicas de dos y tres pulsos sino tiempos rápidos y ágiles a su vez, tiempos en donde la nota de menor valor (el octavo) percute de 300 a 400 veces por minuto.²⁵ Desde dicho punto de vista, estos tiempos rápidos son lo que distingue al Ritmo Búlgaro de otras combinaciones rítmicas como en la música húngara o eslovaca, por ejemplo. Cuando descubrió que en la música rumana también existían estos metros y que inclusive llevaban tempos todavía más rápidos entonces les llamó “hiperbúlgaros”.²⁶ No obstante cabe señalar que los patrones rítmicos llamados “búlgaros” fueron también clasificados por diversos musicólogos búlgaros en donde se descubrió que un ritmo simétrico de 2/4 se puede transformar mediante la adición o sustracción de un valor de dieciseisavo de cualquiera de los valores del compás.²⁷

²⁴ Béla Bartók, *Mikrokosmos vol. 6 New Definitive Edition*, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1987.

²⁵ Por ejemplo: Danza en Ritmo Búlgaro no. 1, octavo= 350. Danza en Ritmo Búlgaro no. 2, octavo= 420.

²⁶ Timothy, Rice, *Béla Bartók and Bulgarian Rhythm, Bartók Perspectives*, p.207.

²⁷ Benjamin, Suchoff, *Béla Bartók Life and work*, pp. 210-211.

Al realizar Bartók sus estudios de campo en Bulgaria, notó que esta “asimetría” en los metros era ejecutada con gran naturalidad por los bailarines y cantantes de la región, sin embargo, casi siempre se encontraba con gente que no había realizado estudios académicos lo cual es común entre los músicos folklóricos de diversas naciones. Al escuchar la música, Bartók podía discernir en qué clase de compás estaba y al expresarlo a los músicos generalmente no sabían a qué se refería. Cuando Bartók escuchaba un compás de 3+2 ó 2+2+3 se percataba que los bailarines simplemente lo entendían como un compás de dos y tres pulsos respectivamente. Éstos pulsos eran muy similares sólo que uno era un poco más largo que los demás. Por cuestiones prácticas, no se consideraba el número de subdivisiones dentro de cada pulso. Profundizando en estas diferencias de percepción, Timothy Rice afirma:

Por lo tanto encontramos a Bartók imponiendo a la música Búlgara y a sus estudiosos criterios que no necesariamente pueden observarse en la música búlgara folklórica. Desde la perspectiva búlgara, lo que identifica más a su música serían los compases compuestos asimétricos y no tanto el tempo, en cuyo caso Bartók añade para servir a sus fines comparativos y no realmente porque fuese un recurso necesario del ritmo búlgaro en la música búlgara.²⁸

3.4 ANÁLISIS ESTRUCTURAL

“La importancia de Mikrokosmos yace no tanto en la exigencia técnica pianística sino en el aporte que hace sobre las características esenciales de la música del siglo XX.”²⁹

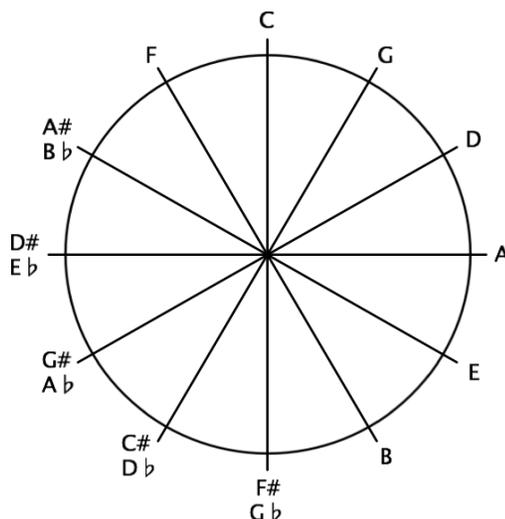
Un elemento de gran importancia en la música de Bartók es el Sistema Axial. Éste plantea la división del círculo de quintas en tres ejes: ejes tónicos (*do-fa#* y *la-re#*), ejes dominantes (*sol-do#* y *mi-lab*) y ejes subdominantes (*re-sol#* y *si-fa*).³⁰ Reconoce que el relativo común de *la* y *mi b* no sólo es *do*, sino también *fa#* (*solb*) dado que éste es el contrapolo o antípoda de *do* en el círculo de quintas; que de *re* y *lab* no sólo es *fa* sino también su contrapolo *si*; y que de *mi* y *sib* no sólo es *sol* sino también su contrapolo *reb* (*do#*).

²⁸ Timothy, Rice, *Béla Bartók and Bulgarian Rhythm, Bartók Perspectives*, pp. 206-207.

²⁹ Halsey, Stevens, *The life and music of Béla Bartók*, p. 139.

³⁰ Lendvai, Ernő, *Béla Bartók, Un análisis de su música*, p.19.

Aunque haya un parentesco menor entre contrapolos *do-fa#* o *la-re#* que entre aquellos que se encuentran más cercanos en el círculo de quintas como *do-la* o *fa#-re#*, una secuencia cadencial de acordes: *mi-la-re-sol-do-fa* en el sistema de Bartók puede visualizarse también: *mi-la-lab-reb-do-fa*, dado que *re* y *lab* son contrapolos al igual que *sol* y *reb*.³¹



3.4.1 I - 148. Esta danza está escrita en un compás de 9/8 agrupados en 4+2+3. En los primeros tres compases se establece un ostinato a partir de *mi* en cuya línea ascendente es *mayor* y en la descendente es *frigio*. Cabe recalcar que un elemento muy significativo en la música de Bartók es la superposición de acordes mayor-menor que en este caso ocurre en la alternancia de ambos modos. En el cuarto compás aparece el tema principal en *la eolio* mientras que el ostinato permanece en *mi mayor* o *jónico*. En el compás 15 el tema se traslada a *fa menor natural* y su ostinato aparece en *do lidio*. En el compás 18 el tema aparece en *fa menor* y el ostinato se traslada a *la lidio*. Todos los ostinatos culminan con sextas mayores o aumentadas. Del c. 23 al 32 hay un puente en cuyos primeros tres compases hay un motivo melódico semejante al del ostinato y en los últimos cuatro se presenta una línea octavada con una indicación de *espressivo* con lo que este pasaje cede en intensidad y tempo al siguiente. Este puente une la primer sección con el *Meno vivo* donde Bartók reduce la intensidad del sonido con un tempo más calmado que contrasta con la primer mitad de la danza. El tema es una variación del tema principal expuesto al principio de la danza, éste permanece en *la eolio*.

³¹ Op. cit., p. 13.

Los acordes de la mano izquierda pasan por *mi lidio* (sin el generador), *si locrio*, *fa# menor* y *fa# mayor*. Finalmente en el c. 37 el tema llega a *la mayor* en la culminación del *cresc.* hacia el *f* correspondiendo exactamente con el centro de gravedad ó sección áurea que es el punto donde se dividen ambos segmentos de la pieza según el número o razón áurea. Esto se puede determinar dividiendo el número total de compases entre dicho número: 1.618 . Por lo tanto si la danza tiene 60 compases: $60/1.618=37.08$. El total se divide en dos segmentos $a+b$, donde tanto uno como otro puede ser más largo o más corto.³² En este caso a es más largo.

En el *Tempo I* del compás 39 se expone una progresión descendente con acordes de *la* (tónica, c.39), *mi* (dominante, c.40), *sol# menor* (subdominante, c.41), *si* (subdominante, c.42), *la* (tónica, c.43) *sol* (dominante, c.44) y finalmente *la* (tónica, c.45)³³. El *Calmo* alterna el motivo melódico antes mencionado con arpeggios en *do mayor*, *la menor*, *fa mayor* y *mi mayor*. En este pasaje de carácter tranquilo puede percibirse una sonoridad jazzística que en aquella época había influido de algún modo en la música de Bartók con líneas melódicas más suaves. En los últimos tres octavos del c. 52 el impulso retorna al *Tempo I* en el compás 53; introduce una coda donde se alternan *mi mayor* y *mi frigio* en acordes sincopados y finalmente en una gran escala descendente por octavas³⁴ que da a la pieza un final vertiginoso y enérgico. Dado el compás en que está escrita y en la agrupación de sus pulsos, esta danza podría tener una equivalencia rítmica con la danza circular *Daychovo horo*³⁵.

3.4.2 II – 149. Esta danza está escrita en 7/8 agrupados en 2+2+3, aunque también podría ser entendida como un 3/4 de pulso irregular. Es de carácter vivo y ágil, su compás es muy semejante al de la danza llamada *Ruchenitsa* o *Rachenitsa*³⁶. Aparentemente podría ser una

³² Op. cit., p. 28.

³³ Funciones tonales de acuerdo al Sistema Axial.

³⁴ En la Nueva Edición Definitiva de 1987 cuya revisión estuvo a cargo de Péter Bartók a partir de la comparación todas las fuentes de manuscritos conocidos con las versiones originales impresas, los *mi* marcados de la mano izquierda aparecen sin octavar cuando que en la edición previa aparecían octavados.

³⁵ La danza *Daychovo horo* también está escrita en un compás de 4+2+3. http://en.allexperts.com/e/b/bu/bulgarian_dances.htm. Enciclopedia en Internet All Experts.

³⁶ Ibid.

de las más percusivas de las seis danzas debido a que posee más motivos rítmicos marcados que las demás. En sí, es menos contrastante como lo es la primera o la tercera. Los primeros 7 compases de la danza están en *do mixolidio* donde se expone primero el ostinato que establecerá el ritmo y luego el tema en una imitación entre las manos con un octavo de diferencia. Posteriormente hay un pequeño puente de tres compases en *sib* que conduce a una variante del mismo tema en *fa mixolidio*. En el c. 16 aparece un pasaje de escalas artificiales formadas por dos tetracordes a una cuarta aumentada de distancia en tonos que son contrapolos: *do mayor- sol bemol* ó *sol-re bemol*. Después hay una progresión ascendente de cuatro compases que desemboca en el c. 24 que coincide con la sección áurea de la pieza (en este caso *a* es más corto que *b*, sin embargo desde el inicio de la danza hasta este punto hay un *cresc.* gradual y posteriormente un *dim.* gradual de igual forma) donde se alternan una línea melódica en la mano izquierda y una voz meramente rítmica en la mano derecha. Del c. 35 al 54 se exponen diversas escalas ascendentes y descendentes que conducen a la coda en el c. 55. La disminución en la densidad sonora da la impresión de un *ritardando* y *diminuendo* natural hacia el final. Los últimos motivos rítmicos son muy similares a los del comienzo, dándole a la pieza cierto sentido cíclico.

3.4.3 III – 150. Esta danza está escrita en 5/8 agrupados en 2+3, ó en 2/4. Su base rítmica podría ser semejante al de la danza masculina *Paidushko*.³⁷ En ésta se encuentra básicamente la alternancia de dos caracteres: uno ligero representado por motivos cortos de 5 octavos *A*, como aquél de los primeros tres compases en *mi lidio*, y uno más pausado representado por figuras de negra y negra con puntillo *B*. Los pasajes rápidos que tienen la indicación *leggero* se desplazan ágilmente mientras que los motivos contrastantes de negra y negra con puntillo establecen un paso más marcado. Del c. 23 al c. 30 aparece una variación del motivo inicial en una progresión por segundas mayores descendentes *A* en la mano derecha y por segundas menores en la mano izquierda. Posteriormente se encuentra el pasaje *B* del c.31 al 47 donde los cuartos marcados ahora se desplazan por movimiento contrario. Del c. 48 al 58 (*a*) se presenta una variante del pasaje del c.22 y que desemboca en la sección áurea en el *f* del c.58. A partir de este momento la danza no incrementará más su dinámica, por lo contrario, irá en un descenso paulatino. Hacia el c. 80 se podría determinar una coda donde se encuentran

³⁷ Benjamin, Suchoff, *Béla Bartók Life and work*, p. 211.

motivos rítmico-melódicos muy similares a los del inicio pero ya en *la lidio*. El final se presenta con un cambio súbito hacia un tempo poco menos vivo, haciéndolo más pausado y calmo.

3.4.4 IV – 151 Esta danza es muy contrastante en sus registros, motivos y tempi. Es una pieza escrita en 8/4 agrupados 3+2+3, ó $\frac{3}{4}$. El tema, elaborado en una escala pentáfona en *do mayor*, es expuesto en un registro central, posteriormente lo es a la octava o a la sexta con mayor o menor volumen por ambas voces por lo que presenta gran riqueza dinámica. En el c. 9 desciende una tercera menor a *la mayor* y posteriormente desciende a *fa#*, permaneciendo constantemente en tonos de los ejes de tónica. Se presenta una especie de reexposición en el c.25, misma que coincide con la sección áurea (donde *a* es más corta que *b*).

Hay una elaboración distinta del tema en el c. 44 donde éste aparece en octavos y en un registro más grave, posteriormente el tema cambia de mano en el compás 49 y cede al *Meno mosso* donde aparece con variaciones rítmico-melódicas y la mano izquierda se desplaza de manera ascendente en acordes cerrados. El *Tempo I* aparece sorpresivamente en c. 55 donde aparece el tema principal octavado en un pasaje muy brillante y vivo que antecede a la coda del c. 59. Ésta se compone básicamente de dos motivos rítmico-melódicos, en *do* y *la* sobre acordes en forma mayor-menor³⁸, que contrastan entre sí: uno piano en un registro medio donde la mano izquierda se mueve ágilmente en octavos y otro de acordes fuertes en un registro más alto con la figura rítmica del tema principal en ambas manos.

3.4.5 V – 152. Esta danza está escrita en 9/8 distribuidos en 2+2+2+3, ó 4/4. Posee una similitud rítmica la danza *Svornato horo*, de pasos rápido-rápido-rápido-lento. Es una danza de carácter más tranquilo que las demás. El comienzo está en *la* alternando los modos *lidio* y *mixolidio*. Los tetracordes ascendentes y descendentes son recurrentes en esta danza. El primero aparece por segundas mayores en la mano izquierda. En los cc. 9 y 10 se presenta el

³⁸ La forma mayor-menor se basa en una disposición numérica por intervalos de segunda menor que coincide con el orden numérico de la serie de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8,13...). Si se disponen los acordes *mi-sol-do-mib* ó *do#-mi-la-do becuadro* y se suman las segundas menores que hay entre ellos se obtiene un orden de 3+5+3 en ambos casos, resultando así 3+5=8. Ernő, Lendvai, *Béla Bartók, Un análisis de su música*, p.50.

tritono *si-fa* que desemboca en *do mayor* en el c. 11.³⁹ Posteriormente hay una alternancia de motivos similar a la que se presenta en la tercera danza: uno de acordes *staccato* con una pequeña línea melódica entre la nota central de dichos acordes y octavos en la mano izquierda y otro de líneas cromáticas ligadas que se desplazan por movimiento contrario. En el c. 16 los tetracordes de ambas manos que se desplazan por movimiento contrario ahora son cromáticos. Del compás 25 al 30 aparece el tetracorde de semitono-tono-semitono *la-sol#-fa#-fa natural* en la mano izquierda acompañado por motivos melódicos en la mano derecha de nota larga y notas cortas. En el c. 29 se encuentra, en el registro más alto, el centro de gravedad de la danza. En el c. 31 se establece un ostinato de segunda menor sobre el que se exponen quintas aumentadas, cuartas disminuidas y una línea melódica ascendente (cc. 33 y 34) por segundas mayores, recordando el tetracorde del inicio de la danza. Esto conduce a un pasaje construido con el mismo motivo del compás 12 y cuya intensidad aumenta hacia el compás 43 y disminuye hacia el final y remata con una cuarta justa en *forte* súbito.

3.4.5 VI – 153. La última danza es la más enérgica y brillante de todas, posee el registro más amplio. Si bien el tempo no cambia tanto o tan drásticamente como en las anteriores, los temas presentan diversos registros y densidades armónicas. Está escrita en 8/8 agrupados en 3+3+2, ó en 3/4. El tono predominante es *mi mayor*. Los acordes que forman el tema van acompañados por un ostinato de octavas; algunos alternan la forma mayor-menor y otros están contruidos sobre la Escala Básica de Bartók: *do-do#-mib-mi natural-fa#-sol-la-sib-do natural* (formada en el orden de 1 semitono-2 semitonos-1 semitono-2 semitonos-etc. También conocida como escala octatónica, muy utilizada en el jazz).⁴⁰ Posteriormente cambia de mano y en el c. 17 el ostinato se reduce a un solo registro central con terceras que se mueven en intervalos menores en una sonoridad menos brillante. Esto antecede al *stretto* que comienza en el compás 25 y tras el cual aparece un ostinato *strepitoso* con notas largas. Hacia el c. 46 retoma la figura rítmica de los acordes del principio en *ff marcatisimo*. Del c. 68 al 74 recoge toda la sonoridad anterior con un *do* en octavos disminuyendo el impulso. El tema aparece en

³⁹ En la música de Bartók el tritono también podía tener función de dominante hacia dos tonos. Por ejemplo: *si-fa* resolvería a *do-mi*, sin embargo también podría disponerse como *fa-si* y resolver a *fa#-la#*, ya que *fa#* es contrapolo de *do*.

⁴⁰ Op. cit., p. 64.

el c. 75 en *fa* (sustituyendo a su contrapolo *si*, que es dominante de *mi* en el círculo de quintas). En el c. 81 vuelve a *mi mayor* con el ostinato en la mano derecha, va aumentando la intensidad del volumen y en el c. 91 comienza la coda: los bajos acentuados se desplazan ascendentemente *fa#-re-fa natural-la* como formando un acorde mayor-menor. Ésto, ejecutado con un solo pedal como se indica crea en una sonoridad muy brillante, finalizando en un gran acorde de *mi mayor* que debe permanecer sonando aún cuando el motivo del c. 96 ya no suene.

Sonata para violín y piano

**José Pablo Moncayo
(1912-1958)**

Por J. Pablo Morcayo.

Sonata.

Violin y Piano.

Tiempos moderados.

The musical score is written on four staves. The first staff is the Violin part, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a series of rests followed by a melodic line starting on G4. The second and third staves are the Piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. Both piano staves start with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment of quarter notes in the bass and chords in the treble. The first measure of the piano part includes a dynamic marking of 'mf'. A fermata is placed over the piano accompaniment in the second measure of the second staff. The fourth staff continues the violin melody with slurs and ties.

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El nacionalismo en México abarca de manera muy amplia, en una primera vertiente, la producción de Manuel M. Ponce (1886-1948), Silvestre Revueltas (1899-1940), Candelario Huizar (1883-1970) y José Rolón (1883-1945). En una segunda vertiente estuvo comprendido aproximadamente en tres décadas: de 1928, año de la fundación de la Orquesta Sinfónica de México, hasta 1958, año en que muere José Pablo Moncayo. Según algunos autores, el primer nacionalismo contaba con influencia europea en el plano formal y armónico y la segunda, a partir de los años treinta, buscó en el indigenismo sus bases para la nueva música mexicana, sin embargo éstas bases seguramente correspondían más en la imaginación que a bases indígenas reales ya que en realidad en esa época se conocía aún menos que en la actualidad cómo había sido la música indígena antes de la conquista.⁴¹

Comúnmente José Pablo Moncayo es considerado un compositor nacionalista debido en mayor medida al *Huapango*. Si bien algunas obras tenían como tema principal algún sitio mexicano o fueron concebidas a partir de la imagen de algún concepto mexicano, como sería el caso de *Hueyapan, Tres Piezas para Orquesta* ó *Amatzinac* (“pequeño río de papel”), el lenguaje que manejaba Moncayo no siempre estuvo tan arraigado a la tradición folklórica musical mexicana. Naturalmente los jóvenes compositores de la época tenían la enorme influencia del gran músico duranguense Silvestre Revueltas y de Carlos Chávez (1899-1978) pero por otra parte percibían las sonoridades de músicos como Manuel M. Ponce cuya formación estuvo fuertemente influenciada por el romanticismo europeo, mayormente la música francesa; o si miramos más atrás, por la música de Melesio Morales (1839-1908), Juventino Rosas (1868-1894) y Felipe Villanueva (1862-1893). Es posible, entonces, que Moncayo se encontrara justo en el umbral que separaba aquel nacionalismo anterior y el posterior a 1930 antes mencionado. La música de Moncayo se convirtió por sí misma en un lenguaje independiente y claramente identificable cuyas raíces podrían revelarnos en cierto modo la gran admiración que sintió por las obras de Maurice Ravel (1875-1937) y Claude Debussy (1862-1918) reflejada en sus armonías impresionistas y por Béla Bartók (1881-1945)

⁴¹ Marsella Cruz, *El nacionalismo musical mexicano*.

e Igor Stravinski (1882-1971) reflejada en la variedad de sus timbres y ritmos tan diversos y contrastantes.

En 1931 el maestro Chávez instituyó la clase de Creación Musical a la que se inscribió Moncayo y donde conoció a Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982) y Blas Galindo (1910-1993) con quienes formó el *Grupo de los Cuatro*, nombre con el que la agrupación fue bautizada por la prensa, y cuyo objetivo primordial era el de promover las nuevas obras de sus integrantes.

La primera aparición que hizo el “Grupo de los Cuatro” fue el 25 de noviembre de 1935, en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública, en la cual Moncayo presentó una *Sonatina para Piano y Amatzinac*.

En el segundo concierto del grupo, efectuado en 1936 en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes (hoy Sala Manuel M. Ponce), Moncayo estrenó *Sonatina para Violín y Piano*⁴², misma que fue interpretada por Salvador Contreras al violín y el autor al piano. También en esa ocasión fue interpretada la obra *Romanza* para violín, violonchelo y piano.⁴³

4.2 CONTEXTO BIOGRÁFICO

José Pablo Moncayo García nació el 29 de junio de 1912 en Guadalajara, Jalisco. Hijo de Francisco Moncayo Casillas, carpintero de profesión, y Juana García López. El primer acercamiento que tuvo a la música se llevó a cabo cuando su padre recibió un clavecín como pago. A la edad de seis años se mudó con su familia a la Ciudad de México donde comenzó el estudio del piano en forma particular con el maestro Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) quien le aconsejó se inscribiera en el Conservatorio Nacional de Música, lo cual hizo en 1929 bajo la tutela de Candelario Huízar (1883-1970) y Carlos Chávez (1899-1978).⁴⁴ Debido

⁴² Título con el que aparece la obra en el primer manuscrito, mismo que fue cambiado a *Sonata para Violín y Piano* en un autógrafo posterior y con el que fue finalmente editada.

⁴³ Programas de mano del concierto.

⁴⁴ Francisco, Moncada García, *Grandes músicos mexicanos*, p. 180.

a la situación económica familiar, Moncayo trabaja como pianista en diversas estaciones de radio, clubes y centros nocturnos tocando jazz.

Tiempo después se le presentó la oportunidad de formar parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, fundada y dirigida por Carlos Chávez, su maestro de composición, a la que ingresó como pianista y percusionista en 1932. En 1945 fue nombrado subdirector de la agrupación y al año siguiente director artístico, puesto que ocupó hasta 1952.

En 1941 asistió invitado por Aaron Copland (1900-1990) y Sergéi Kussevitzy (1874-1951) al Festival de Berkshire, Massachussets, organizado por los músicos mencionados y la Orquesta Sinfónica de Boston, con la finalidad de estimular a los compositores y ejecutantes jóvenes de todo el continente. Durante su estancia en dicho lugar Moncayo escribió una obra para pequeña orquesta titulada *Llano Grande*.

Moncayo fue maestro del Conservatorio Nacional de Música donde impartió las clases de Composición y Dirección. También formó parte del personal docente de la Escuela Superior Nocturna de Música, así como de las Escuelas de Iniciación Artística.⁴⁵

Sinfonía, compuesta en 1942, fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de México y dirigida por el maestro Chávez. Esta obra fue elegida en el Concurso que organizó dicha agrupación, con el fin de estimular la producción sinfónica nacional. El jurado, integrado por José Rolón (1876-1945), Juan D. Tercero y Luis Sandi (1905-1996), decidió dar el primer premio a la obra que ostentaba el seudónimo “Mundo”, que resultó ser del maestro José Pablo Moncayo.⁴⁶

Fue en el Conservatorio donde conoció a la pianista Clara Elena Rodríguez del Campo (1928-2008), con quien contrajera nupcias y procreara dos hijas: Claudia y Clara Elena.

Moncayo era gran aficionado del montañismo y dado su amor por la naturaleza y los paisajes, emprendía junto a varios amigos diversas excursiones al Popocatepetl e Iztaccihuatl,

⁴⁵ Op. cit. p.181

⁴⁶ Op. cit. p. 182.

entre otros. Curiosamente, El Moncayo o San Miguel es una montaña de 2,314 metros situada en la frontera de Castilla y Aragón, en el Sistema Ibérico, sitio de donde es originario el apellido.

Eventualmente, Moncayo desarrolló una enfermedad en el pericardio cuyo verdadero origen hoy en día se desconoce. Dicho mal le condujo a la muerte a temprana edad el 16 de junio de 1958 en la Ciudad de México, en una época en que su ingenio y dominio de la composición se encontraban en auge. Al momento de su deceso el maestro escribía apenas los primeros bosquejos de un concierto para piano y orquesta, mismo que naturalmente sería dedicado a su esposa. El día de hoy sus restos yacen en el Panteón Español, en la Ciudad de México.

Entre las obras más representativas de Moncayo se encuentran *Sonata para violín y piano*, *Sonata para viola y piano*, *Amatzinac* (para flauta y cuarteto de cuerdas), *Sonata para Violín y Violonchelo*, *Trío para Flauta, Violín y Piano*, *Huapango* (poema sinfónico), *La Mulata de Córdoba* (ópera en un acto), *Muros verdes* (para piano solo), *Sinfonía*, *Sinfonietta*, *Cumbres*, *Tierra de temporal*, *Tierra* (ballet) y *Bosques*.

4.3 Análisis Estructural

La *Sonata para Violín y Piano* representa una obra de juventud en la que Moncayo manifestaba ya a su corta edad un claro talento y desenvolvimiento en el manejo de la armonía y los registros. Todas sus indicaciones dinámicas están escritas en español, al igual que en *Amatzinac*. Esto podría indicar una necesidad de identidad mexicana ante el mundo, la de un compositor orgulloso de su nación como fueron también Beethoven, Satie, Debussy, etc. Esta obra presenta ciertos rasgos semejantes a los de compositores llamados impresionistas, no obstante con diversas atmósferas, ritmos y timbres que después se convertirían en el sello inequívoco de su música.

4.3.1 *Tiempo moderado*

Este movimiento en $\frac{3}{4}$ está construido en dos bloques principales: el primero del c. 1 al 165, y el segundo del 166 al 256. El comienzo, con acordes de novena, tiene un carácter muy sereno y está escrito en *la mixolidio*. Este modo de exposición perdurará durante toda la sonata, es decir, que el piano siempre comenzará con alguna armonía sobre la que el violín expondrá sus temas, después el piano expondrá otro o le imitará y posteriormente ambos sonarán juntos con 2 temas distintos o con el mismo. El acompañamiento del piano se concentra cada dos compases, pareciendo que se tratara de un compás de 4/4, contradiciendo de cierta forma el compás de $\frac{3}{4}$ del movimiento. El registro del violín durante este pasaje es grave y con un sonido aviolado, imprimiéndole un carácter calmo, meditativo, con frases articuladas cada 3 y 4 cuartos. En el c. 37 se presenta por primera vez la intervención principal del piano en una alternancia entre *si menor* y *mayor*. En el c. 52 interviene el violín con el mismo tema antes propuesto para dirigirse hacia un *acellerando* que desemboca en un *vivo* de figuras sincopadas donde se encuentra un gran dinamismo rítmico. En el *Reteniendo y muy marcado* se halla un pasaje con muchas disonancias en donde se presentan en el piano séptimas mayores y menores, y novenas con acentos; este pasaje es especialmente rítmico y recuerda un poco a la sonoridad enérgica y brillante del *Aprisa* en *Amatzinac*. Dicho pasaje antecede al *Poco aprisa* donde una vez más el piano expone un tema cuyo centro tonal por momentos no está muy definido dado que se trata de varios modos que cambian constantemente, y que después es imitado por el violín.

Al revisar de modo general el repertorio para piano que los compositores mexicanos crearon entre 1930 y 1958 es posible identificar algunos elementos comunes que caracterizan dicha producción. Esta lista de aspectos compartidos incluye el uso del pandiatonicismo, una búsqueda abierta de economía de medios en la expresión musical, el cambio constante de armaduras, de tiempo y un marcado uso de la repetición como herramienta de construcción musical.

-Ricardo Miranda

El impulso que viene dándose desde el número 5 de estudio cede en el pasaje comprendido entre los cc. 119 y 123 y recupera hacia el c. 127 donde el *Vivo* cobra fuerza con acordes sincopados y acentuados de novenas y tritonos. Aparece entonces una especie de coda de esta

primera sección del c. 150 al 165, donde una melodía ligada y suave por sextas entre el violín y el piano contrasta fuertemente con el pasaje anterior.

En el *Tempo 1º* (c. 166) aparece nuevamente en el piano la figura con la que comienza la sonata, recobrando la serenidad de aquella idea primera sólo que en esta ocasión comienza en *sol mixolidio* dado que la melodía expuesta por el violín es exactamente aquella que el piano expuso en el c. 37 y claramente similar a la que expone en el c. 181 (número 9 de estudio). Las líneas melódicas se invierten: el tema de la mano derecha del piano es textualmente el tema que el violín expuso en el número 2 de estudio y ahora el violín toca una octava arriba exactamente lo que tocó la mano derecha del piano en dicho número de estudio. El resto de esta segunda parte se desarrolla de manera simétrica a la primera salvo por el *Reteniendo* y *muy marcado* que ya no aparece por segunda vez. El final es abrupto y marcado con acordes acentuados de séptimas y novenas.

4.3.2 *Despacio y muy cantado*

El segundo movimiento es de carácter lírico y apacible. Comienza con un arpeggio de terceras mayores en el piano, el violín expone un tema cuyas líneas son, en su mayoría, ascendentes. Las líneas dispuestas en la mano derecha del piano también son generalmente ascendentes, lo cual, aunado al ritmo, dan la sensación de vaivén. La armonía por momentos parece girar alrededor de *sol menor*. El piano expone un tema extraído por disminución de aquellos primeros compases del violín en el inicio del movimiento. Se presentan arpeggios largos en la mano izquierda por quintas y terceras (recurso muy utilizado en otras obras para piano de Moncayo y particularmente en el *Moderado* del tercer movimiento de esta sonata). Posteriormente el violín toca la misma línea del piano pero una cuarta justa de distancia. Durante este pasaje que va del c. 18 al 29, los arpeggios ascendentes y descendentes del piano y la melodía del violín se desplazan con gran calma, poco a poco van incrementando su intensidad sonora hasta lograr un *ff* en el c. 28 que posteriormente es súbitamente recogido en un compás hacia el *ppp* con el que finaliza este segmento del movimiento.

En el c. 30 ó número 2 de estudio se plantea una reexposición donde el violín toca exactamente el mismo tema que presentó en el inicio del movimiento. El movimiento del piano es similar pero un poco menos estable debido a nuevas disonancias en la mano derecha y a que, como si fuese una duda constante, la síncopa de la segunda mitad de cada compás se contrapone a la figura rítmica de los primeros dos tiempos. Esta última sección de 12 compases tiene su fin en un acorde de *mi menor* con la cuarta en el bajo y un armónico *pp* en el violín.

La cesura escrita para ambos instrumentos sería el equivalente al calderón escrito sobre el silencio final de una obra o movimiento, indicando así la importancia de permitir la resonancia de los armónicos y la atmósfera creada.

4.3.3 *Muy aprisa*

El tercer movimiento tiene una forma A:/B/A. El tema, expuesto en el violín, tiene una sonoridad muy brillante y ritmo vivo, sincopado por ligaduras y acentos. Tiene como base un ostinato en el piano construido principalmente por quintas justas que después son enriquecidas por otros intervalos. En este ostinato se mezclan acordes de séptimas y novenas correspondiéndose armónicamente el primer octavo de cada compás con el último, y el segundo con el tercero; de tal modo que del c. 1 al 5 se alternan *sol menor con séptima menor-fa mayor con séptima mayor*, del 6 al 10 se alternan *fa# mayor con sexta añadida (enarmonizado)-sol con séptima y novena*, del 11 al 14 se alternan *sol mayor 4# -mi 4-9 (mi-si-la-re*, acorde comúnmente utilizado en su música; por ejemplo, si se disponen las mismas notas pero en el orden *mi-la-si-re* coincide, una segunda mayor descendente, exactamente con el primer arpeggio del piano en la *Sonata para viola y piano* de su autoría: *si-mi-fa#-la*) y finalmente del c. 15 al 19 se alternan *do mayor- tetracorde de mib -la* y la cuarta disminuida *si-mib*; este armonía en particular suena como si fuese el retardo de un *la menor* que aparece del c. 20 al 24 (que aunque no tenga mediante, la predisposición permeada por la música tonal lo sugiere).

En el c. 26 el piano expone exactamente el mismo tema que el violín (salvo por las corcheas *si bemol-la* del compás 32 que en el c. 9 fueron expuestos en dieciseisavos). En el c. 36 ambos instrumentos tocan un pequeño desarrollo del tema de manera paralela a una distancia de tercera menor y cuarta justa. Luego de la repetición, en el c. 49 una escala de *do mayor* con apoyatura cromática conduce al final de esta primera parte con intervalos de segunda sincopados. El *Lento* es un pequeño puente de 3 compases que conduce hacia el *Moderado*.

Esta sección de carácter mucho más tranquilo y sin los motivos percutidos del pasaje rápido anterior se conforma por líneas melódicas de mayor lirismo en el violín sostenidas por una base armónica en arpeggios muy ligados descendentes y ascendentes a cargo del piano donde a semejanza del inicio del movimiento, la armonía cambia cada cuarto. Por ejemplo, del c. 60 al 63 se alternan *mi mayor 6* y *si bemol 7* en sus inversiones. Puede encontrarse en dichos arpeggios una combinación de sostenidos y bemoles en donde el arpeggio descendente puede tener uno de ellos y en la misma nota en el arpeggio ascendente ya no tenerlo, por momentos se tiene la sensación de estar escuchando por un lado escalas por tonos enteros y por otro lado escalas modales o con sextas o séptimas en inversión. Hacia el compás 80 el violín expone el mismo tema del 62 pero una octava abajo. Este pasaje, de carácter más íntimo antecede a la intervención melódica del piano en el c. 94 donde ahora éste expone el tema con un contrapunto paralelo a la séptima. En el c. 100 ambos exponen dicho tema: el violín en el registro del inicio del *Moderado* y el piano una quinta descendente ahora con un contrapunto a la novena. Una vez finalizado el tema de este pasaje se procede a una cadencia de tres compases que conduce a la reexposición en el *Muy aprisa*. Esta sección es idéntica a la del inicio del movimiento salvo por los últimos cinco compases en cuya coda finaliza con tres escalas ascendentes de gran brillantez y por acordes quebrados con apoyaturas. Los últimos dos acordes en *ff* son ciertamente algo disonantes, el primero sugiere ser de *fa mayor* con séptima y novena, y el segundo de *do mayor* con sexta añadida.

Vers la Flamme: Poème, op. 72

**Alexandr Nikoláyeovich Scriabin
(1872-1915)**

5.1 CONTEXTO HISTÓRICO

La Rusia de Scriabin fue una llena de cambios dramáticos tanto en la política como en la economía y sociedad. Sería durante esta época que se llevaría a cabo la lenta y tortuosa transición de este país de una monarquía a un Estado comunista. En 1881 el Zar Alejandro II fue asesinado y sucedido por Alejandro III, cuyo reinado fue un verdadero puño de hierro. Eventualmente el pueblo reaccionaría a aquel modo de funcionar de la monarquía y debido al enorme descontento que preponderaba, en 1883 se instituyó el primer grupo marxista. Los nuevos partidos y sindicatos proponían el establecimiento de una monarquía constitucional, uno de ellos fue el Partido Ruso Social-Demócrata Marxista del Trabajo. A pesar de lo que se había logrado el movimiento sufriría un crudo golpe: el 22 de enero de 1905 más de un centenar de inconformes fueron asesinados a las puertas del palacio cuando intentaban hacer llegar al zar Nicolás II de Rusia un pliego petitorio, este día es conocido como Domingo Sangriento. El descontento hacia el zar creció cuando se evidenció su poca capacidad para hacer frente a la “Guerra de Guerras”, nombre con el que fue conocida la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Entonces la revolución de febrero de 1917 finalmente desplazó la autocracia del zar. El marxismo cobraba cada vez más fuerza y el comunismo conducía a la constitucionalización del país y a la formación de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) en 1922 (misma que perduraría hasta su caída en 1991).

De manera global, el mundo occidental se encontraba en un proceso de reordenamiento: México atravesaba por una lucha armada contra los caciques, Europa entera se convulsionaba con el enorme conflicto de la Primera Guerra Mundial y Japón dividía a Corea en dos territorios, Norte y Sur, durante el dominio que ejerció por varios años.

No obstante, a pesar de ser tiempos tan difíciles, aún quedaba lugar para las expresiones artísticas. Durante la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX predominó un movimiento artístico en Europa conocido como *Simbolismo* y del cual se desprendió el *Simbolismo Ruso* cuyo máximo exponente fue Scriabin y cuya fuente creativa principal se hallaba en la poesía mística de Fyodor Tyutchev, Valery Bryusov y Vladimir Solovyov; en las novelas de Dostoyevski, en los dramas Wagnerianos, en la filosofía de Schopenhauer y

Nietzsche, en las obras de Henrik Ibsen y en la poesía de los escritores franceses como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Charles Baudelaire. Los primeros años del s. XX estuvieron fuertemente impregnados por el llamado dionisiaco de Nietzsche y la búsqueda exploradora del subconsciente de Freud y que asimismo tuvieron un impacto directo en el arte y pensamiento de la Europa Occidental. Por otra parte, en la música, la era de la modernidad daba comienzo con *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Debussy), *Roméo et Juliette* (Prokofiev), *L'Oiseau de feu* y *Le Sacre du Printemps* (Stravinski).

Paulatinamente la tonalidad como sistema comenzaba a presentar cambios fuertes dirigidos hacia nuevas estructuras formales, la atonalidad fue introduciéndose poco a poco con nuevos elementos y conceptos que realmente eran algo nunca antes escuchado hasta aquellos días. No es gratuito el enorme escándalo ocurrido durante el estreno de *Le Sacre du Printemps* donde el público, independientemente de si estaba a favor o en contra, reaccionó de manera muy enérgica ante lo que estaba presenciando tanto auditiva como visualmente. Por su parte, Arnold Schönberg escribió una obra que sería de las más representativas de su tiempo dado su avanzado lenguaje y que aún sigue dando mucho de qué hablar: *Pierrot Lunaire* op. 21.

5.2 CONTEXTO BIOGRÁFICO

Alexandr Nikoláyevich Scriabin nació en Moscú el 6 de enero de 1872. Comenzó a estudiar piano con Nikolai Zvérev, quien también fuese maestro de Rachmaninov. Al ingresar al conservatorio de Moscú continuó su formación con Antón Arenski, Serguei Tanéyev y Vasili Safónov. Fue ampliamente reconocido como un pianista virtuoso y posteriormente por sus dotes como compositor. Scriabin se vio fuertemente influido por la teoría del Superhombre de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y las ideas teosofistas de Jean Delville (1867-1953) y de Helena Blavatsky (1831-1891).

Scriabin debutó como pianista en San Petersburgo en 1894 en un recital donde daba a conocer obras de su producción. En 1897 Scriabin se casó con la pianista Vera Ivanova Isakovich con quien iniciaría una vasta gira por Rusia y Europa, culminando en un concierto

muy exitoso en París un año después. Ese año ingresó como docente al Conservatorio de Moscú para poder subsistir y mantener a su familia, asimismo para establecer su reputación como compositor.

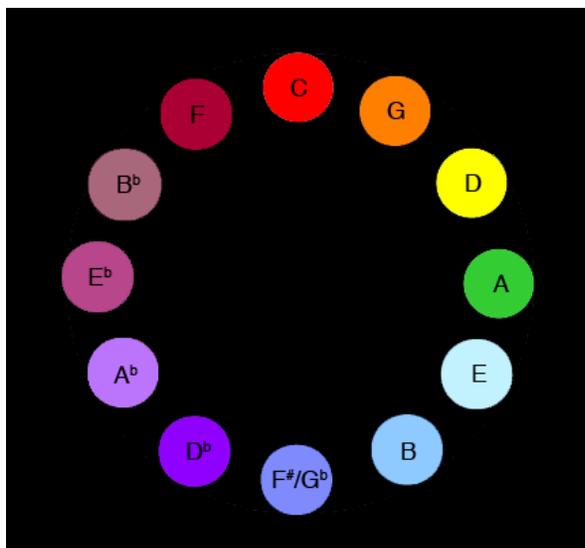
El entrenamiento temprano de Scriabin se desarrolló en una tradición cosmopolita y los rasgos estilísticos de sus primeras obras claramente reflejan una orientación hacia la Europa occidental, de manera más específica, hacia la música de Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883) y César Franck (1820-1890). Puede reconocerse un cambio estilístico en el lenguaje musical a medida que avanza la obra de Scriabin y que pudo deberse a una serie de impulsos extra-musicales como la influencia de otros autores y literatos que fue gestado desde su propio lenguaje.⁴⁷

Scriabin escribió cinco sinfonías, incluyendo *Poema Divino* (1904) escrita durante su estancia en Suiza, *Poema del Éxtasis* (1907) y *Poema de Fuego* (1909). Durante este periodo, Scriabin se separó de su esposa y comenzó a viajar mucho por Italia, Francia, Bélgica y los Estados Unidos. Comenzó a escribir también “poemas” para piano, una forma con la que estaba particularmente asociado. Escribió diez sonatas para piano, quizás siendo la número cinco una de las más interpretadas, seguida por la séptima (Misa Blanca) y la novena (Misa Negra). *Vers la Flamme* (1914) de hecho sería la décimo primer sonata, sin embargo por problemas financieros se vio obligado a publicarla de manera prematura y es por esa razón que optó por que fuese un Poema. *Vers la Flamme* fue compuesta durante un periodo de importantes reflexiones y grandes cambios. Scriabin venía pensando desde hace un tiempo en la composición de *Mysterium*: obra multidisciplinaria que debía llevarse a cabo en los Himalayas y que pensaba sería el preámbulo del armagedón para la creación de un nuevo mundo u orden mundial.

Scriabin, al igual que Messiaen, poseía sinestesia; es decir, tenía la capacidad de percibir mediante un sentido, estímulos perceptibles normalmente mediante otro sentido. Aseguraba ser capaz de ver colores al escuchar los sonidos además de tener conciencia de qué color

⁴⁷ Jim, Samson,, *Music in transition, A study of tonal expansion and atonality*, 1993.

correspondía a qué nota o acorde. Otra semejanza entre los dos compositores radica en que para ambos la música tenía una naturaleza y función profundamente místicas.



Círculo Cromático de Scriabin, La música del s. XX, Stuckenschmidt, p. 19

Para la obra *Prometeo* de 1910, Scriabin tenía la idea de hacer uso de un nuevo instrumento denominado *Clavier à Lumières* (Teclado a colores) donde podría proyectar en la sala determinados colores acompañando la interpretación musical, de acuerdo a composición visual del propio Scriabin según sus experiencias sinestésicas. Es interesante resaltar que la visión de colores no la asociaba Scriabin a notas aisladas, sino a acordes y sobre todo a cambios de tonalidad.⁴⁸

Mysterium representaba un mundo creado por el genio de Scriabin para sustentar su propia evolución. Si bien estaba de acuerdo con la teoría del superhombre, Scriabin buscaría su propia trascendencia a través de la música y *Vers la Flamme* representaría el inicio de la destrucción mundial, y del hombre por consiguiente, tras la cual habría de emerger de las cenizas, sublimado en un nuevo ser más fuerte y capaz. Al igual que Dante, tendría que consumirse en las llamas incandescentes de su propia obra antes de poder acceder al paraíso.

⁴⁸ <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>.

*La adoración de Scriabin por el arte estaba tomando una forma elevada de exaltación, un enamoramiento por la belleza, una deificación del impulso creativo. El artista creativo se convertía en el gobernante del Universo. No obstante, estas características divinas se convertían a veces en una mueca satánica: parecía que se convertía en Dios o Satán a placer.*⁴⁹

“Su Ego se ha engullido el universo... Una atmósfera panteísta se dispersa a través de la música y estamos entonces atestiguando un acto litúrgico de maestría excedida”.⁵⁰ Scriabin alguna vez escribió en su diario “Soy Dios”⁵¹, quizás no estuviera tan equivocado si pensamos que para ese momento el hombre tenía una concepción distinta de Dios de la que se había tenido hasta entonces. No es gratuito que Wagner cerrara el ciclo del Romanticismo con el *Götterdämmerung* en cuyo nuevo amanecer el humano ahora es quien toma las riendas de su propio destino y del mundo.

Scriabin no era nacionalista en cuanto a su orientación. Sus puntos de vista estuvieron influidos por una visión romántica del artista, similar a la del *Superhombre*, visión que coloca los problemas de expresión personal por encima de aquellos de identidad nacional.⁵² Al igual que Nietzsche, Scriabin estaba seguro que su obra representaba un gran rayo de luz que iluminaría al mundo como nunca antes. Sabían que daban al mundo uno de los regalos más importantes que le hubiesen ofrecido hasta el momento, tal vez tenían algo de razón en ello.

Scriabin sufrió de septicemia contraída como resultado de una herida en el labio superior que finalmente lo llevó a la muerte a los 43 años el 14 de abril de 1915.

5.3 Análisis Estructural

Esta obra es única por ser un crescendo gradual de principio a fin y por tener mayormente pequeños motivos recurrentes más que una melodía hasta la caída final en *mi mayor*. Esta

⁴⁹ Alfred Julius, Swan, *SCRIABIN*, p. 83.

⁵⁰ Op. Cit., p. 104.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Robert P., Morgan, *La música del siglo XX*, p. 71.

pieza es especialmente contrastante en cuanto al pianismo que exige, es por un lado ligada y cantada y por otro muy percusiva y brillante. En los primeros 40 compases hay líneas muy largas en donde pareciera diluirse la métrica. Sonoridades oscuras se abren paso a través de motivos melódicos que más tarde se desarrollarán en pasajes ciertamente mucho más luminosos. Si tomáramos como referencia el círculo cromático de Scriabin, resultaría paradójico que para la coda haya elegido el tono de *mi mayor*, dado que la combinación *mi* (azul grisáceo)- *lab* (Sol sostenido) (lila) - *si* (azul claro), da como resultado una combinación cromática contrapuesta a los colores cálidos o propios de una idea referente al fuego, como podría haber sido un *do mayor*, por ejemplo. Ya desde el primer compás Scriabin escribe *sombre* (sombrío, oscuro) para desplazar en frases de 4, 6 u 8 compases armonías por cuartas aumentadas (también conocidas como el acorde místico), elemento emblemático en su música. Este pasaje es muy estático y posee la sonoridad más oscura de la pieza al desplazarse a los registros graves, aunque después, al añadir más planos sonoros proyecta sonoridades nebulosas.

Ej. 1

Allegro moderato

pp sombre *pochiss.*

con sord.

En el c. 27 aparece por primera vez una segunda en primer plano y que perdurará por toda la pieza como un motivo predominante.

pp

28

Ej. 2

Tanto en el c. 33 como en el 37 aparece un acorde de *sib* con séptima y novena aumentada con *sf* que nuevamente contrasta con la calma del pianísimo del pasaje en general.

A partir del c. 41, *avec une émotion naissante* (con una emoción naciente), se perciben 2 planos sonoros primordialmente: el primero representado por notas largas en el registro más alto de ambas manos; el segundo plano está representado por una línea sincopada en la mano derecha y por los quintillos de la mano izquierda. Estos planos se contraponen en cuanto a que el movimiento del primero es estático, como en los primeros compases de la obra, y el segundo comienza a moverse cada vez más rápido generando cierta inestabilidad en la calma del principio.

Ej. 3

Avec une joie voilée (con una alegría velada) escribe Scriabin en el sitio más alto de un fragmento de 6 c. para luego recoger la sonoridad en un *pp* de registro más grave. Desde el compás 61, *de plus en plus animé* (animando poco a poco) y hacia el 66, *avec une joie de plus en plus tumultueuse* (con una alegría poco a poco tumultuosa), las líneas comienzan a ampliar su registro, la mano izquierda introduce octavas sincopadas con dieciseisavos descendentes denotando un crescendo progresivo y cada vez más marcado. Cuatro compases (77-80), con un ostinato de tresillos y una línea en el registro medio que pareciera moverse en *mi lidio*, marcan el prelude de lo que será el segundo gran bloque de la obra.

Ej. 4

avec une joie de plus en plus tumultueuse

Éclatant, lumineux (estrepitoso, luminoso), *ff ma dolce* (el que sea fortísimo pero dulce puede suponer que no se debe hacer un acento en el acorde y que debe llevar un espacio que le permita resonar) y *comme une fanfare* (como una fanfarria) enmarcan un acorde de *si bemol con séptima menor* de vasta sonoridad. Es en este pasaje donde la idea musical de la flama cobra un sentido mucho más perceptible. Se pueden resaltar tres planos sonoros: la segunda descendente que venía apareciendo desde el inicio, los arpeggios de la mano izquierda y los tresillos del registro medio que ya en la ejecución debido al tempo se convierten prácticamente en un gran trémolo.

Ej. 5

comme une fanfare

81 *Éclatant, lumineux*

Debido al modo *mixolidio* en que se presentan *sib*, *sol* y *mi* dan una sensación constante de acordes de séptima, este recurso es meramente colorístico. Dichos acordes le imprimen a la música gran dinamismo armónico y cierta inestabilidad tonal. La primer gran frase en *sib* va del c. 81 al 86, procedida por aquella en *sol* y ésta a su vez por aquella en *mi* en el c. 95. Dos compases después, recordando el inicio mismo de la pieza aparece una serie de acordes con

quintas justas, disminuidas y cuartas justas. Un motivo de gran incandescencia en la mano derecha de registro alto y brillante, también con acordes contruidos por cuartas justas, hace de este pasaje el más brillante y estridente hasta ese momento. El *crescendo* gradual que se ha venido formando, tanto en la intensidad del sonido como en la densidad del mismo está cercano a llegar a su punto más álgido.

En el c. 107 comienza un desarrollo de los motivos anteriores siguiendo la secuencia armónica básica que se presentó en los primeros compases de la obra: *mi, sol, si bemol*. El momento más brillante y enérgico sucede en el c. 125 con el acorde de *mi mayor* con la cuarta aumentada. Es este tono al que finalmente todo el impulso y la fuerza anteriores arriban en un momento de gran luminiscencia. En el c. 127 la sonoridad se vierte en un *sib* con séptima, crece y vuelve a estallar en el mismo acorde de *mi* en el 129.

Los últimos cinco compases de la obra se componen de un arpeggio de *mi mayor* con el segundo, cuarto y sexto grados para concluir en el último paso del superhombre hacia la trascendencia en la octava de *mi* y el *do#* más distantes de toda la obra.

Ej. 6

The image shows a musical score for Example 6, measures 133 to 137. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). Measure 133 is marked with a box containing the number 133. The right hand plays a series of chords, primarily triads and dyads, with a crescendo indicated by a dashed line above the staff. The left hand plays a series of chords, including a triplet in measure 134. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord in measure 137.

CONCLUSIONES

En el presente programa encontramos obras que poseen cierta semejanza como es el caso de la suite de Bach y las danzas de Bartók (que también podrían ser una suite), o la sonata de Beethoven y la de Moncayo, que a pesar de manejar lenguajes diferentes nos muestran las diversas facetas que pueden tener las mismas formas musicales expresadas de distintas maneras y en distintos tiempos y circunstancias. Asimismo, presentar un programa tan variado en estilo y estética propone un reto muy interesante para el análisis y la ejecución. Me pareció que incluir una obra de música de cámara podría evidenciar también la versatilidad de mi instrumento y la manera en que se comunica con otros.

En el caso muy particular de *Vers la Flamme*, que no comparte una semejanza formal con las obras anteriores, es una pieza concluyente en el intrincado laberinto que representa la obra de Scriabin, cuyo mensaje trasciende la espacio-temporalidad de su propio origen, aquél en donde los límites del lenguaje musical parecían expandirse hacia un espacio totalmente nuevo; donde la idea de la superación del hombre, primero como individuo y posteriormente como comunidad, podría al fin liberarlo de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Johann Sebastian Bach

- Little, Meredith y Jenne, Natalie, *Dance and the Music of J.S. Bach*, Indiana University Press.
- Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mcmillan Publishers Limited, 1980.
- Randel, Don Michael (Ed.), *The Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, fourth edition, 2003.
- Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Randel, Don Michael (Ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Kennedy, Michael (Ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, revised edition, 2006.
- Entrevista con las maestras Luisa Durón y Ninowska Fernández-Britto.
- Bach, Johann Sebastian, *Französische Suiten*, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1983.

Ludwig van Beethoven

- Schindler, Anton Felix, *Beethoven as I knew him*, traducida por S. Jolly, The University of North Carolina Press, 1966, pp. 206.

- Lockwood, Lewis, *Beethoven. The music and the life*, W.W. Norton Co., New York, 2005.
- Hyatt, Alec, *General Music Conditions*, The new Oxford History of music, vol. VIII *The Age of Beethoven (1790-1830)*. Abraham, Gerald (Ed.), Oxford University Press, New York, 1982.
- Randel, Don Michael (Ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Massin, Jean y Brigitte, *Ludwig van Beethoven*, Ediciones Turner S.A., Madrid.
- Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven*, Turner Libros S.A., Conaculta, 1999.
- Wallner, Antonia Bertha (Ed.), *Klaversonaten Band II, Beethoven*, fingered by Conrad Hansen, G. Henle Verlag, Germany, 1980.

Béla Bartók

- Dégh, Linda, *Bartók as a folklorist: his place in the history of research, Bartók and Kodály revisited*, György Ránki (Ed.), Akademiaú Kiadó, Budapest, 1987.
- Halsey, Stevens, *The life and music of Béla Bartók*, Oxford University Press, 2002.
- Randel, Don Michael (Ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Rice, Timothy, *Béla Bartók and Bulgarian Rhythm, Bartók Perspectives*. Antokoletz, Elliot (Ed.), Victoria Fischer (Ed.) and Benjamin Suchoff (Ed.), Oxford University Press Inc., New York, 2000.
- Suchoff, Benjamin, *Béla Bartók Life and work*, The Scarecrow Press Inc., London, 2001.
- *All Experts*, Enciclopedia en internet.
http://en.allexperts.com/e/b/bu/bulgarian_dances.htm.

- Lendvai, Ernő, *Béla Bartók, Un análisis de su música*, Idea Books S.A., Barcelona, 2003.
- Bartók, Béla, *Mikrokosmos vol. 6 New Definitive Edition*, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1987.

José Pablo Moncayo

- Moncada García, Francisco, *Grandes compositores mexicanos*, Ed. Framong, Ciudad de México.
- Torres Chibrás, Armando, *In Memoriam José Pablo Moncayo (1912-1958)*, Consulado general de México en Frankfurt, 05 de noviembre de 2008.
- Facsímiles de *Sonatina para violín y piano* y *Sonata para violín y piano*.
- Miranda, Ricardo, *Muros (Formas) Verdes: Una aportación formal en la obra de José Pablo Moncayo*, Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical, vol. XIII, INBA, México, D.F., octubre-diciembre de 1994.
- Cruz, Marsella, *El nacionalismo musical mexicano*.
http://www.masalto.com/template_buscador.phtml?consecutivo=3997
- Programas de mano.
- Moncayo, José Pablo, *Sonata para violín y piano*, Ediciones Mexicanas de Música, A.C., 1990.

Alexandr Nicoláyevich Scriabin

- Swan, Alfred J., *Scriabin*, Da Capo Press, New York, 1969.
- Macdonald, Hugh, *SKRYABIN*, Oxford University Press, 1978.
- Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*, ed. Akal S.A., Madrid, 1994.
- Samson, Jim, *Music in transition, A study of tonal expansion and tonality*, London, 1993.
- Stuckenschmidt, Hans, Heinz, *La música del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, 1965.

- Pérez, Navarro, Daniel, *Escucho los colores, veo la música: Sinestias*, Filomúsica no. 48, revista mensual de publicación en Internet, 2004. <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>.
- *Scriabin Masterpieces for Solo Piano*, Dover Publications, Inc., New York, 2001.