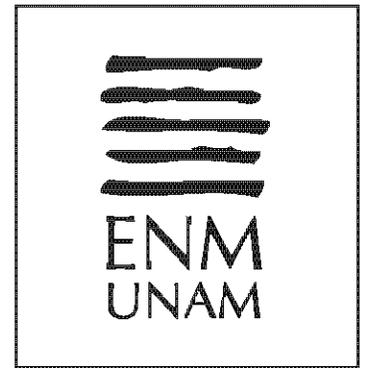




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



**El desarrollo técnico pianístico desde la época
barroca hasta la música del siglo XX**

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA

JOSEFINA ESTEFANÍA BLANCAS GARCÍA

ASESORA

ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO

MÉXICO, D.F. JULIO DE 2011



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.

para Josefina García, luz, amiga, mamá

para Orlando Barrios, compañero de sueños y viajes

para Josefina Escandón y José Juan García, maravillosos abues

para Nani, apoyo incondicional

Agradecimientos

A la maestra Krisztina Deli por compartir conmigo su pasión por la música
por trabajar a mi lado en la elaboración de este trabajo escrito
por darme la oportunidad de crecer a su lado

A los maestros María de Jesús Delgadillo, Enrique Rodríguez, Bertha García, Edgar Márquez López,
Edith García Lascuráin, Silvia Kanafany Rojo, Guillermo López Hinojosa y
Alejandro Luis Castillo por su apoyo en mi formación pianística y académica

A la maestra Adriana Sepúlveda Vallejo y al doctor Gustavo Delgado Parra
por ser partícipes del cierre de este ciclo
por brindarme afecto y confianza

A Suzie, Sandi y Alberto, por su apoyo
en el escenario y fuera de él

A mis alumnos
por confiar en mí y enseñarme a ser un mejor ser humano

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

CAPÍTULO 1

Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I BWV 858

Suite francesa en do menor BWV 813

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1.1 Contexto histórico de la obra.....	6
1.2 Biografía breve del autor.....	8
1.3 Preludio, fuga y suite como géneros barrocos.....	10
1.3.1 El preludio.....	10
1.3.2 La fuga.....	11
1.3.3 La suite barroca.....	12
1.4 Análisis de las obras.....	12
1.4.1 Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I BWV 858.....	12
1.4.2 Suite francesa en do menor BWV 813.....	14
1.5. Sugerencias interpretativas.....	18
1.5.1 Algunos datos de la técnica “pianística” de Bach.....	18
1.5.2 Sugerencias interpretativas para el Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I BWV858.....	18
1.5.3 Sugerencias interpretativas para la Suite francesa en do menor BWV 813.....	19

CAPÍTULO 2

Sonata en mi menor Op.90

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

2.1 Contexto histórico de la obra.....	20
2.2 Biografía breve del autor.....	22
2.3 La sonata como género clásico.....	26
2.3.1 La forma sonata.....	28
2.3.2 Las sonatas para piano de Beethoven.....	29
2.4 Análisis de la Sonata en mi menor Op.90.....	30
2.5 Sugerencias interpretativas.....	33

CAPÍTULO 3

Scherzo en do sostenido menor Op.39

Frédéric Chopin (1810-1849)

3.1 Contexto histórico de la obra.....	34
3.2 Biografía breve del autor.....	36
3.3 El scherzo.....	40
3.4 Análisis de la obra.....	41
3.5 Sugerencias interpretativas.....	43

CAPÍTULO 4

Tres Burlescas Op. 8/c

Béla Bartók (1881-1945)

4.1 Contexto histórico.....	44
4.2 Biografía breve del autor.....	45
4.3 Nuevos géneros en el siglo XX.....	48
4.4 Algunas características de la burlesca.....	49
4.5 Análisis de las obras.....	50
4.6 Sugerencias interpretativas.....	52

CAPÍTULO 5

Con ánimo para piano

Manuel Enríquez (1926-1994)

5.1 Biografía breve de Manuel Enríquez aplicada al contexto histórico de la obra.....	53
5.2 Nuevo manejo del piano después de 1945.....	57
5.3 Análisis de la pieza Con ánimo para piano.....	58
5.4 Sugerencias de interpretación.....	61

CONCLUSIONES.....	62
-------------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	63
-------------------	----

INTERNET.....	65
---------------	----

ANEXOS.....	66
-------------	----

INTRODUCCIÓN

El trabajo escrito que están ustedes por leer es resultado de diez años de continuo aprendizaje. En él, abordo las obras que forman parte de mi examen profesional. Las presentes notas muestran un análisis musical de las obras presentadas y una breve presentación de sus autores y los estilos artísticos que las enmarcaron. El hilo conductor de mi trabajo escrito sobre el desarrollo técnico pianístico conllevó la necesidad de abarcar los estilos más importantes de la música occidental. La elección de las obras fue subjetiva, pensando en la dinámica de un concierto bien estructurado. Todas las obras ahora presentadas forman parte importante del repertorio pianístico.

El programa de mi examen profesional empieza con dos obras de Johann Sebastian Bach, con el *Preludio y fuga en Fa sostenido mayor* del primer libro de *El Clave Bien Temperado* y con la *Suite francesa en do menor*. Sin duda las 48 preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* y las 12 suites y 6 partitas del *Clavierübung* son series que no nada más reflejan el pensamiento polifónico de Bach y las danzas más representativas de su época, sino también marcan el desarrollo técnico del teclado, poniéndolo al nivel de los instrumentos más populares de la época, como el laúd por ejemplo. El clavecín con estas series llegó a ser instrumento solista y dio paso a que el piano fuera el instrumento más importante del estilo clásico unos 50 años más tarde.

Cuando Ludwig van Beethoven en 1814 compuso la *Sonata en mi menor Op.90*, ya nadie cuestionaba el liderazgo del piano. El instrumento participaba en conciertos solos o de música de cámara y tocando con orquesta el nuevo género, los conciertos de piano. Las sonatas de Beethoven son material obligatorio para cualquier pianista, por su gran virtuosismo así como por su belleza, que refleja la estética del periodo y del compositor. El primer movimiento nos muestra a Beethoven como persona de enorme energía, mientras el segundo movimiento es uno de los momentos con más ilusión y paz.

El estilo romántico en desarrollo técnico pianístico superó todas las expectativas de las generaciones anteriores. Los dos genios, Liszt y Chopin revisten sus obras de fuerza y pasión llegando a los límites de la imaginación. Entre las obras grandes de Chopin, los cuatro scherzos y las baladas son las más populares. Entre tantas opciones escogí el *Scherzo en do sostenido menor*, donde el compositor indudablemente alcanza la cumbre de las posibilidades sonoras. Chopin crea un ejemplo perfecto para mostrar cómo se construye una estructura musical que se desarrolla sin cesar en diez minutos y donde todo prepara el gran clímax.

Las dos últimas obras son del siglo XX. La primera es de principios de siglo. Las *Tres Burlescas Op.8/c* de Béla Bartók despliegan virtuosismo matizado con colores que pintan energía e ilusión del joven compositor. La segunda pieza, *Con ánimo para piano* de Manuel Enríquez fue compuesta en la segunda mitad del siglo. Enríquez experimenta un nuevo tratamiento del piano con mucha fantasía y con efectos poco comunes, mientras involucra al público en participar en la creación de la trama.

Quisiera que mis notas al programa cumplan con su propósito y levanten interés por las obras, por sus compositores y por su época, y todo eso sirva para el mejor entendimiento del lenguaje musical de cada uno.

CAPÍTULO 1

Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I BWV 858

Suite francesa en do menor BWV 813

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1.1 Contexto histórico de la obra

Johann Sebastian Bach vivió tiempos difíciles al amanecer el siglo XVIII en que las guerras, epidemias y crisis tanto económicas como religiosas estaban a la orden del día.

Después de que el siglo XVI fue testigo del movimiento de la Reforma Protestante, encabezado por Martín Lutero, cuatro quintas partes de Alemania adoptaron la fe protestante. La reacción de la Iglesia Católica ante el movimiento protestante es conocida como Contrarreforma. Con este movimiento la Iglesia Católica logró recuperar numerosos territorios y se agudizaron las pugnas religiosas, lo que desembocó en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que se extendió por toda Europa y arrasó grandes regiones de Alemania. El fin de esta guerra se produjo por la Paz de Westfalia. El famoso acuerdo concedía a los estados del imperio todos los derechos esenciales de soberanía en cuestiones religiosas, supuso la pérdida de poder real del emperador y una mayor autonomía de los trescientos cincuenta estados resultantes.

Alemania perdió territorios que pasaron a manos de Francia y Suecia. El sistema socioeconómico en los estados alemanes durante el siglo XVII fue el feudalismo tardío. A partir del siglo XVIII los estados territoriales alemanes siguiendo el ejemplo francés adoptarán el absolutismo, caracterizado por un soberano con poderes ilimitados. Durante la vida de Bach, Alemania formó parte del Sacro Imperio Romano Germánico y se encontraba dividida en numerosos principados o estados independientes.

Durante los siglos XVII y XVIII la religión determinó aspectos sociales, políticos, económicos y sin duda artísticos, pues los mensajes artísticos de carácter religioso funcionaron como un vehículo de propaganda y control ideológico. La Iglesia se acercó a la comunidad por medio de la música y las artes plásticas que emocionaran y enardecieran la devoción de los fieles por medio de estímulos psicológicos. La Iglesia Católica durante el movimiento de la Contrarreforma, contrariamente a la sobria arquitectura del Protestantismo, edificó templos con profusión de escultura y ornamentación. Este estilo artístico suntuoso y recargado llegó a ser conocido como barroco.

El periodo artístico barroco se inició en Italia en el siglo XVII y se difundió rápidamente en Europa primeramente en países como Francia, España, Austria y Alemania. El estilo barroco aplicado en las construcciones de las iglesias, en los palacios y en los edificios públicos de la época, hasta el día de hoy marca el perfil de las ciudades más importantes de Europa.

La música adaptó las características mencionadas de la arquitectura y la línea melódica llegó a ser igualmente adornada como un altar barroco de la época. El uso constante de las ornamentaciones no siempre estaba señalado en la partitura, los intérpretes frecuentemente los improvisaban. El principal estilo compositivo era el "contrapunto" es decir, el uso de dos o más melodías independientes que se combinaban para producir la armonía. El elemento unificador en caso de grupos instrumentales fue el bajo continuo como un recurso instrumental que consistía en apoyar con acordes una línea melódica. Otra característica distintiva de la época fue el énfasis en el contraste de volumen, textura y ritmo.

Aparte de la música instrumental, tenemos que mencionar la expresión vocal, como la ópera italiana que se ha convertido en el ícono del periodo barroco. Otras formas vocales también aparecieron en el periodo barroco. Una de ellas fue la cantata, obra corta para voces solistas con acompañamiento de coro e instrumentos. Un ejemplo famoso es la *Cantata de Café*, escrita por J. S. Bach en 1732 para celebrar la afición por esta bebida que era nueva en Europa. Mientras la cantata pudo tener tema secular o religioso, el género religioso representativo de la época, el oratorio, utilizaba un texto rigurosamente bíblico. Fue compuesto para la agrupación más extensa de la época donde incluían solistas, coro y orquesta de gran formato.

La orquesta surgió como un grupo de instrumentos organizados por secciones. La sección de cuerdas llegó a ser la base de la orquesta incluyendo los violines, violas, violonchelos y contrabajos, aunque el sonido del violín dominaría el timbre de la música del conjunto barroco tardío. En torno a él se añadirán flautas, oboes, fagots, ocasionalmente trompetas y trombones, además de la presencia del *clave* para la realización del bajo continuo. Instrumentos de percusión como los timbales fueron utilizados con moderación en la orquesta.

El concierto fue una forma instrumental muy difundida y popular. El *concerto grosso* presentaba a un grupo de dos o tres instrumentos solistas (*concertino*) tocando en oposición a la orquesta en su conjunto (*tutti*). Así crearon contrastes de textura y volumen. Hacia el final del periodo barroco el grupo de solistas a lo largo de las décadas se redujo a un instrumento solista que compite con la orquesta. El concierto para violín solista y orquesta más conocido por el público de hoy es *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi, en él se hace una descripción de los fenómenos naturales por medio de la música.

Durante este periodo los instrumentos musicales utilizados en el Renacimiento continuaron en uso y fueron mejorados mecánica y tecnológicamente. Los instrumentos de teclado como el órgano, clavicordio y el clavecín llegaron a ser muy populares en el barroco. El órgano adquirió gran importancia al relacionarse con la música de iglesia, y esto ocasionó un gran crecimiento del repertorio.

El clavicordio y el clavecín, por su versatilidad, se convirtieron en los teclados más utilizados de la época. Eran perfectos para los fines de servir en la música doméstica, en palacios y en salones. El clavicordio y el clavecín se distinguían por la diferencia en su mecanismo, por medio del cual se hacen vibrar las cuerdas. La estructura básica del clavecín o clavicémbalo es uno o dos manuales o teclados. El sonido se produce cuando al presionar la tecla, un plectro¹ eleva la cuerda correspondiente punzándola. En el clavecín el volumen no varía según con la fuerza que se toquen las teclas, sino con la ayuda de los pedales que cambian el número de cuerdas vibradas. Además se pueden agregar registros o acoplarlos. Otro recurso es ornamentar una línea o líneas melódicas para lograr efectos dinámicos.

Mientras el clavicordio tiene un solo teclado y es más pequeño que el clavecín resulta ser más fácil de transportar. En su mayoría no tiene pedales y en los tiempos de Bach apenas alcanzaba cinco octavas. Se producía sonido cuando sus cuerdas eran percutidas por una tangente², que era accionada por medio de las teclas que provocaban se moviera e hiciera vibrar la cuerda. El intérprete podía hacer un pequeño *vibrato*³ realizando un efecto con el dedo.

¹Púa de pluma de ganso, de cuervo o de cóndor que se encuentra en una pequeña estructura de madera llamada martinete o saltador

²Púa metálica

³Variación periódica de la frecuencia de un sonido

El clavicordio tiene "respuesta al tacto", que quiere decir que según la fuerza del ataque⁴ se puede variar la intensidad, aunque ésta siempre será muy débil. A partir del mecanismo del clavicordio que permite tocar con diferentes dinámicas entre el *piano* (suave) y el *forte* (fuerte), los italianos crearán el pianoforte (el actual piano), que desplazará a sus dos antecesores, el clavicordio y el clavecín.

Bach fue descrito por un contemporáneo como "un virtuoso... el rey del clave", quien dominaba con maestría los instrumentos de teclado. Para las obras que requieren un tono agudo como cantatas, música sacra y secular, música de cámara y realizar el bajo continuo, Bach prefería el sonido del clavecín. Mientras para las obras únicamente de teclado, prefería el sonido más suave del clavicordio.

1.2 Biografía breve del autor

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach. En ese entonces Eisenach era un mini estado con unos 6000 habitantes perteneciente al principado electoral de Turingia, región situada entre Wartburg y Weimar. Bach perteneció a una familia de músicos. Su padre Johann Ambrosius Bach trabajaba en Eisenach y Arnstadt componiendo música secular y participando en la música eclesial. Johann Sebastian Bach en sus primeros años estudió música posiblemente con su padre y asistió a la escuela primaria del lugar. En mayo de 1694 murió su madre Elisabeth Lämmerhirt, y poco después en febrero de 1695 falleció el padre también.

Perdiendo a sus padres, a los 10 años de edad se fue a vivir a Ohrdruf con su hermano mayor Johann Christoph. En 1695 ingresó al Liceo de Ohrdruf, escuela de visión avanzada sobre la educación en su época, donde permaneció tomando clases de matemáticas, historia, lectura, escritura, religión y ciencias naturales hasta marzo de 1700. Johann Christoph siendo buen organista le transmitió a Johann Sebastian la técnica del órgano. Además de recibir lecciones de teclado aprendió a reparar órganos y transcribía partituras para su estudio personal.

Después de permanecer cinco años junto a su hermano, se dedicó al servicio de la religión, en 1700 obtuvo trabajo como corista, posiblemente cantando como soprano, en el internado del Liceo de Lüneburg. Tuvo una oportunidad excepcional al conocer a Georg Böhm⁵ quien era organista de Johanniskirche⁶. La influencia más importante de esa época llega de parte de Jan Adam Reincken⁷, organista de Catharinenkirche de Hamburgo. Su estilo brillante de interpretación utilizó y aprovechó todas las posibilidades del órgano y fue una revelación para el sobrio y puritano joven, quien se educó según el estilo sencillo sur alemán. Johann Sebastian Bach visitó Celle también, en donde la música y los músicos mayormente franceses estaban a la vanguardia. En abril de 1703 trabajó como violinista en Weimar, en la corte de Johann Ernst III y a partir de agosto como organista titular de Neukirche en Arnstadt.

La restaurada Nueva Iglesia de Arnstadt tenía instalado un órgano de características únicas. En esta restauración el mismo Bach participó como experto. Sus actividades oficiales le dejaban mucho tiempo libre para perfeccionar su técnica y componer. Le dedicó mucho tiempo al estudio de organistas como

⁴Acción de tocar el instrumento

⁵(1661-1733)

⁶La Iglesia de San Juan

⁷(1623-1722)

Bruhns, Reincken y Buxtehude de quien era gran admirador. En octubre de 1705 obtuvo un permiso para ausentarse y recorrió trescientas millas de distancia hasta Lübeck para escuchar a Buxtehude. Bach regresó en enero de 1706 con un nuevo virtuosismo que perturbaba a su congregación, pues acompañaba los himnos con una libertad poco convencional. Además realizaba audaces improvisaciones, lo que ocasionó el descontento del Consistorio.

Tras tener relaciones poco cordiales con este organismo buscó oportunidades de autoexpresión y en junio de 1707 obtuvo el puesto de organista en la Iglesia de San Blas en Mühlhausen, en donde la comunidad tenía gran cultura y recursos. Por lo tanto Mühlhausen no pudo corresponder a sus expectativas, pues se encontraba entre la batalla de los puristas pietistas y los luteranos ortodoxos, y la propiedad de elaborar la música de iglesia estaba en debate.

Gracias al testamento del tío materno, Tobias Lämmerhirt, Bach heredó 50 florines⁸, lo que hizo posible que el 17 de octubre contrajera matrimonio con su prima María Bárbara Bach. Mientras esperaban el nacimiento del primer hijo, Bach recibió una oferta de trabajo excelente de Weimar, que aceptó con agrado debido a los problemas en Mühlhausen.

En 1708 se trasladó a Weimar en donde trabajó por los siguientes nueve años como organista de la corte. Bach en estos años se consolidó como un organista de técnica sin igual, un compositor de gran inventiva y un arquitecto del contrapunto. Su salario sigue ascendiendo a lo largo de su estancia en Weimar alcanzando los 250 florines, lo que fuera una cantidad considerable. En 1714 fue nombrado segundo director de orquesta. Entre sus deberes tenía el de escribir cantatas para los servicios religiosos y compuso además algunas cantatas seculares. Aquí compuso la mayoría de sus obras para órgano.

En el año de 1717 aceptó la invitación del Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen para entrar a su servicio con el puesto de Maestro de Capilla, el de mayor rango entre las cortes, con un sueldo de 400 florines. Bach permanecería aquí por cinco años dirigiendo un pequeño grupo de instrumentistas, cuyo deber era el de entretener a su soberano. Bach aplicó su conocimiento de la música secular francesa e italiana y realizó, en abundancia y gusto, suites, oberturas y otras piezas de carácter exclusivamente secular e instrumental.

Un año después de que María Bárbara Bach falleciera en julio de 1720, contrajo matrimonio con Ana Magdalena Wilken, con quien tuvo trece hijos. Durante su residencia en Köthen trabajó en varias obras didácticas como el *Clavierbüchlein*⁹ y *Wohltemperiertes Clavier*¹⁰ libro I, así como el *Orgelbüchlein*¹¹.

Bach tenía mucho interés por la buena educación de sus hijos, además consideraba que sus obligaciones musicales no satisfacieron sus ambiciones en Köthen. Así se sintió motivado a concursar por el puesto de Cantor y Director Musical de Leipzig, ciudad mercantil, líder en Sajonia, un electorado vecino de Turingia. En mayo de 1723 se instaló formalmente en esa ciudad, donde permanecería por veintisiete años, hasta

⁸El salario de Bach fue 100 guldens (florines)

⁹Cuaderno para teclado

¹⁰Clave Bien Temperado

¹¹Cuaderno para órgano

su muerte. A cargo de Bach estuvo la dirección musical de cuatro iglesias de Leipzig, además toda la vida musical de la ciudad, lo que significó una gran variedad de actividades para el compositor.

El ayuntamiento ofreció a Bach y a su familia una reducción de impuestos y un buen apartamento en una de las alas de la Escuela de Santo Tomás, en donde enseñó canto a los alumnos. Semanalmente proporcionaba música a las dos iglesias de Leipzig, a la de Santo Tomás y San Nicolás. Escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig. La composición de la música para iglesia ocupaba gran parte de su tiempo, pero encontró tiempo para su expresión personal también. De su música para teclado destacan las partes recién compuestas del *Clavierübung*, la segunda parte del *Wohltemperiertes Clavier*, la *Musicalisches Opfer*¹² y su obra maestra *Die Kunst der Fuge*¹³. Frecuentemente se vio envuelto en conflictos por sus propuestas musicales, pero en su vida familiar gozó de felicidad, sus hijos fueron muy talentosos. En 1749 empezó a afectarle la miopía que derivó en cataratas y afectó su salud. Tras dos operaciones malogradas perdió completamente la vista. Johann Sebastian Bach falleció a causa de un ataque de apoplejía el 28 de julio de 1750. Sus cenizas descansan ahora en el altar de la Iglesia de San Juan.

1.3 Preludio, fuga y suite como géneros barrocos

1.3.1 El preludio

La polifonía y el estilo homofónico evolucionaron simultáneamente. La variación temática, el *ostinato* y la progresión llegaron a ser las formas más populares empleadas en la música instrumental, aunque ya se contaba con la presencia de la sonata y la idea de la serie de danzas de moda. En las formas de estricta polifonía imitativa como el canon y la fuga, los compositores demostraron sus conocimientos y experiencia, llevando a cabo complejas improvisaciones partiendo de un tema propuesto. El mejor ejemplo es la gran cantidad de preludios y fugas que compuso Bach a lo largo de su vida y que significan la cima de la música barroca polifónica.

El preludio es una obra generalmente de corta extensión con perfil introductorio que se encuentra antes de una pieza o grupo de piezas. Forma parte de las llamadas obras en estilo improvisatorio como la *toccata*¹⁴. Los preludios más antiguos datan del siglo XV, evidencias sugieren que surgió en Italia, donde se le conocía con el término *intonazione*¹⁵, y consistía en una melodía que establecía la atmósfera propicia para la ejecución de la pieza subsecuente. El preludio en un principio era ejecutado por el laúd, al irse extendiendo y desarrollando por Europa, el laúd fue reemplazado por el órgano y el clavecín, y el preludio adquirió la función de ser un ejercicio instrumental en el cual los músicos y organistas realizaban improvisaciones para calentar sus dedos. Así mismo sirvió para probar la afinación, toque o tono de los instrumentos a utilizar y para establecer el tono o modo de la música que iba a ser cantada durante la celebración litúrgica. Durante los siglos XV y XVI se compusieron preludios improvisados independientes que no estaban ligados a ninguna obra. Durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII se hizo popular el preludio seguido por una fuga o una suite de danzas.

¹²Ofrenda Musical

¹³El Arte de la Fuga

¹⁴Para tocar

¹⁵Entonación

El preludio ligado a una fuga es una forma musical principalmente alemana que alcanzó su punto máximo de desarrollo con los trabajos para órgano de Bach y su obra *El Clave Bien Temperado*. Los preludios presentan motivos temáticos, su textura musical es contrapuntística y utilizan diferentes recursos técnicos como los arpeggios, las escalas, el *ostinato*, los ornamentos, las progresiones y la nota pedal.

En la época de Bach era común recurrir al preludio como introducción a una fuga, el preludio presenta la tonalidad de la fuga que precede, modulando a tonalidades vecinas, es decir al relativo mayor o menor según sea el caso y a aquellas tonalidades con sus relativos mayor o menor con una alteración de diferencia ascendente o descendente. También puede modular al homónimo, que es la misma tonalidad pero distinta modalidad. Generalmente los preludios regresan al tema y tonalidad principal antes de finalizar.

1.3.2 La fuga

La fuga se consolidó a mediados del siglo XVII y fue desarrollada por los organistas-compositores del norte de Alemania, especialmente por Dietrich Buxtehude¹⁶. Posteriormente llegó a su máxima expresión con Johann Sebastian Bach. Es un género musical estructurada por dos, tres o más líneas melódicas o voces en la que se presenta un tema o temas principales en una voz y al terminar esa presentación ese tema va a ser imitado por cada una de las voces participantes. Puede ser escrita para un instrumento solista capaz de manejar varias voces simultáneamente o para grupo instrumental. La fuga derivó de formas vocales como la *canzona*¹⁷ y el motete, y de formas instrumentales como el canon, la fantasía y el *ricercare*¹⁸, cuyo rasgo común es la imitación entre las líneas melódicas.

La fuga se encuentra estructurada generalmente en tres secciones que son la exposición, el desarrollo y la sección conclusiva o la re-exposición. La fuga inicia con la presentación del tema principal o sujeto por alguna de las voces participantes. Una vez expuesto el tema, es imitado por una segunda voz y escalonadamente en las voces faltantes. Al mismo tiempo se inicia la introducción de un nuevo material compositivo que será llamado contrapunto libre o contrasujeto. La exposición llega a su término cuando las voces que integran la fuga han presentado el sujeto y llegan a la primera cadencia que generalmente ocurre en la tonalidad original.

El desarrollo es una sección modulante, integrada por episodios y presentaciones del sujeto que se intercalan. Durante los episodios las voces participantes pueden presentar fragmentos e inversiones del sujeto, del contrasujeto, o nuevos motivos rítmicos y melódicos con el acompañamiento de un contrapunto libre.

En la sección conclusiva o re-exposición, las voces participantes retoman la idea de la exposición y presentan el sujeto, además una coda en la que reafirma la tonalidad original.

¹⁶(1637-1707)

¹⁷Canción

¹⁸Buscar, probar

1.3.3 La suite barroca

El vocablo suite es de origen francés y significa "sucesión". El género instrumental integra una serie de movimientos que serán ejecutados de manera conjunta. Pasó algo similar con las danzas renacentistas que fueron introducidas en Francia y se incorporaron al ballet de la corte. Durante el periodo barroco consistía en una serie de danzas en la misma tonalidad, donde intercalaban movimientos contrastantes de *tempo* y carácter. Estas danzas tradicionales están basadas en formas y prácticas de los bailes renacentistas de origen popular y en los comienzos del barroco se ven estilizadas al pasar a formar parte del repertorio cortesano.

La suite fue un género instrumental característico del periodo barroco y no estaba pensada para acompañar a bailarines. Su ejecución se realizó por grupos de cámara o instrumentos solistas en un principio en las cortes absolutistas de Europa. Las primeras suites datan del siglo XV y provienen de Francia e Italia. Las primeras colecciones de piezas que llevaban el nombre de suite datan del siglo XVI. Las primeras agrupaciones de danzas eran en pares, a partir de una alternancia de *tempos* (rápido/lento) y compás (binario/ternario). A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, el desarrollo de la suite se debió en gran medida al intercambio internacional de arte, de maestros de ballet y de laudistas entre las cortes de Francia e Inglaterra, así como al auge del teatro y la danza.

En Francia durante el siglo XVII el término suite denotaba un grupo heterogéneo de música instrumental proveniente de obras como ballets y óperas. Hacia finales del siglo XVII la suite había asumido en Alemania un orden estándar que incluía cuatro danzas: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*. Compositores alemanes como Buxtehude, Kuhnau y Böhm presentan en sus suites este modelo, al que asigno las letras: A-C-S-G. Para empezar una suite podían agregar un movimiento de introducción llamado preludio, y utilizar danzas opcionales, siempre y cuando se colocaran entre la *sarabande* y *gigue*. Algunos ejemplos son: *menuet*, *air*, *musette*, *bourée*, *gavotte*, *rigaudon*, *canarie*, *passepied*, *loure*, *forlane*, *siciliana*, *polonaise*, *chaconne*, *angloise*, *passacaglia*, *pavana*, *hornpipe*, *harlequinad*, *fandango*, *fanfare*, *badinerie*, *branle* y *marche*.

1.4 Análisis de las obras

1.4.1 Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I BWV 858

En la serie de *El Clave Bien Temperado* encontramos diferentes diseños estructurales para ejemplificar la fuga. Cada libro de la serie contiene veinticuatro preludios y fugas escritos en todas las tonalidades mayores y menores siguiendo un orden cromático. El primer libro fue reunido en el año 1722 durante la estancia de Bach en Köthen, y presenta obras en estilo libre aunque rigurosamente estructuradas. Las fugas oscilan entre dos y cinco voces, entre carácter de los lentos *ricercare* y piezas en estilo brillante italiano aplicando amplia gama de los recursos técnicos. Bach aplica en estas obras el resultado del desarrollo de 20 años de trabajo arduo.

A partir de 1730 Bach adoptará la tendencia de arreglar y readaptar piezas, por lo tanto el segundo libro de *El Clave Bien Temperado* ya no se muestra tan orgánico como el primer libro. Contiene obras escritas con anterioridad y que fueron arregladas y transportadas a la tonalidad necesaria según lo requiriera el proyecto del libro. Algunos de los preludios incluso presentan signos del estilo "galante" que no es común entre las composiciones de Bach. La serie se completó para el año 1742 en Leipzig.

Bach conoció los distintos sistemas de afinación de su época y optó por emplear el sistema de temperamento igual. La utilidad de la temperación fue comprobada en la serie *El Clave Bien Temperado*. El sistema de afinación del temperamento igual propuesto por Werckmeister¹⁹ proponía dividir la octava en doce partes exactamente iguales. Este sistema dio como resultado que ningún intervalo, excepto la octava esté perfectamente afinado, sin embargo la desafinación es casi imperceptible y ofrece la gran ventaja de que todas las tonalidades suenan igualmente afinadas o podríamos decir desafinadas.

El *Preludio en Fa sostenido mayor* es de carácter lírico, su *tempo* es *andante-allegretto* y está en compás de 12/16. Su textura es polifónica, la voz del bajo en ocasiones imita a la voz superior dando la imagen de un canon. La voz superior conduce una línea melódica con dieciseisavos y el bajo avanza con octavos puntillados que dan dirección y pulso continuo a la línea melódica.

El motivo principal del preludio está estructurado en grupos de tres dieciseisavos que resulta ser el hilo conductor de la obra. Estos arpeggios aseguran la fluidez del material musical a lo largo de la obra dando nuevos impulsos constantemente. Entre las dos voces que construyen la obra hay un diálogo permanente, se completan o imitan el tema entre ellas. Con el mismo motivo inicial se modula o en otros casos se reafirma la tonalidad. La presentación del motivo principal en el bajo se modifica ligeramente y así se distingue de la voz superior.

La primera cadencia nos lleva a la tonalidad dominante de Fa sostenido mayor, marcando el brillo de Do sostenido mayor. Es notoria la presencia constante del pulso de los dieciseisavos que se alternan, se complementan y dialogan entre las dos voces. Para resaltar el contraste Bach aplica trinos estáticos contra los arpeggios volátiles.

Después de la primera cadencia en Do sostenido mayor se emprende un viaje tocando re sostenido menor, la sostenido menor, llegando a sol sostenido menor. La voz superior llega a la séptima de la dominante en el registro superior, a partir de la cual inicia el descenso del preludio. Regresamos a la tonalidad fundamental en la última presentación del motivo principal por el bajo.

El inicio de la coda se anuncia con un pedal de dominante en el bajo, la voz superior presenta una progresión ascendente que va acumulando tensión, hasta llegar por segunda ocasión a la séptima de la dominante en el registro superior, conduciéndonos hacia el final del preludio.

Después del carácter tranquilo y observador del preludio, la fuga precisa ser *espressivo cantabile*. El tema avanza en *tempo andante* pulsando en un compás de 4/4. Su textura musical está integrada por las voces soprano, contralto y bajo. La fuga está estructurada en tres secciones empezando con la exposición que dura hasta el compás 6. La exposición presenta el tema principal o sujeto conducido por la soprano, y consiste en un diseño melódico que incorpora en su estructura intervalos de cuarta, elemento que se presentará constantemente en el discurso de la obra. El tema se desarrolla con pasos tranquilos de octavos y guarda su carácter equilibrado. La contralto imita canónicamente el tema principal en la tonalidad dominante, Do sostenido mayor mientras la soprano presenta un contrasujeto que cobrará importancia a lo largo de la obra con sus repetidas apariciones. Con la entrada tónica del bajo se completa el material sonoro y al terminar su presentación del tema nos conduce a la primera cadencia que reafirma la tonalidad original.

¹⁹Andreas Werckmeister (1645-1706)

A partir del compás 7 el desarrollo inicia un viaje modulándose por diferentes tonalidades, tocando do sostenido menor y re sostenido menor. Aparece un motivo rítmico en la soprano que al ser retomado por las otras dos voces se presentará en progresiones, inversiones, diálogos y variaciones melódicas a lo largo de la fuga. El tema se fragmenta y desarrolla en motivos invertidos, mientras será presentado también en su totalidad entre episodios por cada una de las voces, siguiendo el orden inicial.

En la sección conclusiva, a partir del compás 28, la contralto toma la iniciativa e introduce el tema principal en Si mayor, ocasionando una tensión que se resuelve con la entrada de la soprano en Fa sostenido mayor. El motivo rítmico de dieciseisavos domina la cadencia que nos conduce al final de la obra reafirmando la tonalidad fundamental, Fa sostenido mayor.

1.4.2 Suite francesa en do menor BWV 813

Bach compuso diferentes series para teclado como las *Partitas*, *Suites inglesas y francesas*. Cada género incluye seis piezas. Las *Suites inglesas* datan del año 1715 durante la estancia de Bach en Weimar, mientras que las *Partitas* y las *Suites francesas* fueron compuestas en Köthen, pues su puesto como maestro de capilla requería componer música secular. En las *Suites francesas*, Bach logró una síntesis de la música de estilo francés e italiano, estilos que el compositor conoció cuando visitó Celle, ducado de la corte francesa. Los estilos francés e italiano fueron adoptados por cortes y ciudades alemanas tras la guerra de los treinta años, pues se buscaba un nivel cultural y social comparado al de esas cortes. Las denominaciones francesas según Johann Nikolaus Forkel²⁰ corresponden a que estaban escritas en estilo francés. Las *Suites francesas (BWV 812-817)* datan del año 1722 y fueron encontradas en el *Cuaderno de Anna Magdalena Bach*. En ellas Bach siguió el modelo A-C-S-G colocando de dos a cuatro danzas opcionales entre la *sarabande* y la *gigue*. En el caso de la *Suite francesa en do menor* Bach incluye únicamente dos danzas opcionales: *air* y *menuet*.

La primera danza que abre la serie es la *allemande*. Como su nombre señala es una danza alemana en compás binario que surgió a comienzos del siglo XVI. La danza evolucionaba con formaciones donde las parejas permanecían unidas de las manos a lo largo de la presentación. Los pasos principales consistían en deslizamientos y cambios de pareja, giros de espalda con espalda y vueltas realizadas con gracia y elegancia. Fue introducida en la corte francesa en el siglo XVII. La *allemande* se caracteriza por la ausencia de síncopas y por iniciar con una o más anacrusas que se encaminan hacia fuertes cadencias. Hace uso constante del recurso de imitación, sus secciones son repetidas. Louis Horst²¹ menciona en su obra "Formas preclásicas de la danza" que la belleza de la *allemande* reside en su movimiento lento y fluente.

La *allemande* de la *Suite francesa en do menor* funciona como obertura majestuosa a la suite avanzando en *tempo andante*, en compás de 4/4. Posee textura polifónica y se divide en dos secciones que se repiten. El motivo principal presentado en la soprano le da unidad a la obra, las voces restantes presentan un pulso de octavos que dan base sólida a lo largo de la pieza. En la primera sección encontramos progresiones y voces entrelazadas que concluyen en una pequeña coda modulante en la dominante de la tonalidad original, Sol mayor.

²⁰Primer biógrafo de Johann Sebastian Bach (1749-1818)

²¹Coreógrafo, compositor y pianista estadounidense (1884-1964)

La segunda sección, a lo largo de su desarrollo modula a fa menor, y presenta diálogos de fragmentos motivicos entre la soprano y la contralto. De vuelta a la tonalidad fundamental, el bajo presenta el motivo principal invertido, provocando tensión entre las tres voces. La resolución llega con una tercera de picardía al final de la danza.

La segunda danza obligatoria en las suites es la *courante*. La *courante* surgió a finales del siglo XVI en Francia. En un principio era bailada con giros y saltos rápidos, y entre los pasos se intercalaban pasos pequeños. Durante el siglo XVII fue una de las danzas más importantes en los bailes de la corte en el reinado de Luis XIV²². En el periodo barroco coexistieron dos variedades de *courante*: la *courante* francesa y la *corrente* italiana. En la versión francesa fue una danza solemne y grave, utilizando figuras de hemiola y síncopas con una textura contrapuntística. El estilo italiano presenta un *tempo* más rápido y generalmente tiene una textura homofónica. Ambos estilos se presentan en forma binaria y comienzan de manera anacrúsica. Los compositores en su mayoría utilizaron indistintamente las dos variedades de *courante*. Bach especificó *corrente* en las partitas para clave No. 1, 3, 5 y 6; mientras las No. 2 y 4 tienen *courantes* en nombre como en estilo. En el resto de las suites de Bach los títulos no confirman la versión a la que pertenecen, pero por la elección de compás lo podemos saber, si está en 3/4 o 3/8 es *corrente* y si está en 3/2 será *courante*.

En la *Suite en do menor* la *courante* se presenta con carácter pesante. La danza se desarrolla en *tempo allegro* con compás de 3/4. Posee textura polifónica y está dividida en dos secciones que se repiten. Debido al fluir rítmico de octavos ininterrumpidos y cuartos cómodos, esta danza nos da la sensación de imitar un *perpetuum mobile*²³. El movimiento continuo a su vez marca el carácter enérgico y desbocado. En la primera sección la voz inferior presenta un movimiento melódico que reafirma la tonalidad do menor, retoma el motivo anacrúsico al iniciar una nueva frase, y entabla un diálogo con la voz superior que está estructurada en tres frases análogas. Un movimiento contrario entre las voces anuncia el fin de la primera sección presentando una pequeña coda.

La segunda sección inicia en la dominante de do menor, varía melódicamente el motivo principal y pronto ambas voces iniciarán un juego de diálogo. Una tercera voz se incorpora en una secuencia descendente que culmina en una cadencia en fa menor. Hacia el final de esta danza las voces superior e inferior se mueven opuestamente, reafirmando la tonalidad fundamental, do menor. Este movimiento progresivo genera una tensión que se resuelve al inicio de la coda. El bajo conduce al final de la danza frenando el impulso perpetuo de ésta.

El tercer movimiento es la *sarabande*, danza de compás ternario que se distingue por su ritmo alternado de negra y blanca. Es originaria de la Nueva España, donde gozó de gran popularidad. En sus orígenes era una danza rápida y de carácter erótico acompañada por castañuelas y guitarra. A su llegada a España en 1583 fue prohibida, no obstante logró sobrevivir tanto aquí como en Italia conservando su *tempo* rápido hasta el final del barroco. En la corte de Francia fue introducida a comienzos del siglo XVII y se transformó en una danza esencialmente lenta, poseedora de gran porte y expresividad. Los compositores alemanes adoptaron las propiedades de la *sarabande* francesa. La danza se caracteriza por su *tempo* lento, perfil majestuoso y por la nota puntillada, acentuada en el segundo tiempo. El material musical inicia en tiempo fuerte, su estructura se desarrolla en forma binaria con frases regulares de cuatro u ocho compases.

²²(1643-1715)

²³Movimiento eterno, pieza instrumental dominada por un ritmo veloz que mueve constantemente

La *sarabande* de la *Suite en do menor* posee carácter majestuoso y se desarrolla en un *tempo andante* en compás de 3/4. Cuenta con textura polifónica y está fragmentada en dos secciones repetidas. El motivo principal es un ornamentado dibujo melódico conducido por la soprano en repetidas ocasiones a lo largo de la pieza. Durante el desarrollo de la *sarabande* la soprano canta una melodía expresiva, que es acompañada por un discreto diálogo entre las voces restantes. Para resaltar el contraste, Bach coloca notas largas contra escalas ornamentadas. La primera sección se colorea con las armonías de Sol mayor y fa menor, sin embargo, una modulación posterior a Mi bemol mayor nos conduce a una cadencia reafirmando esa tonalidad.

La segunda sección retoma el material compositivo de la sección anterior explorando diversas tonalidades como son Mi bemol mayor, sol menor, y fa menor, tonalidades cercanas a la original do menor que es reafirmada al inicio de la coda. El diálogo entre las voces participantes encauza el final de la danza acompañada por el brillo de la tercera de picardía.

Entre la *sarabande* y la *gigue* se presentan las danzas opcionales, en este caso el *air* y el *menuet*. El término francés *air* se utilizó durante el periodo barroco para referirse a un aria instrumental de suite, y derivó del *air de cour*²⁴. En un inicio, esta forma estaba destinada para una voz solista acompañada por laúd, pero hacia finales del siglo XVI ya participaban cuatro o cinco voces, el acompañamiento instrumental podía ser opcional. Durante el reinado de Luis XIII²⁵, ésta era la forma predominante de composición vocal secular en Francia, especialmente en la corte real, y posteriormente se extendió en Alemania e Inglaterra.

La danza *air* refleja un carácter amable, ligero y *cantabile*, progresa en *tempo andante*, pulsando un compás de 4/4. Su textura es polifónica y se divide en dos secciones repetidas. El motivo principal del *air* es conducido por la voz superior y está organizado en cómodos grupos de dieciseisavos que constituyen el esqueleto de la obra. Las dos voces participantes desarrollan el motivo principal en inversiones, diálogos, y variaciones rítmicas y melódicas. La primera sección progresa en un diálogo entre las voces participantes y modula a Mi bemol mayor, concluyendo con una cadencia que reafirma esa tonalidad.

La segunda sección, abriendo en Mi bemol mayor despunta hacia tonalidades como Si bemol mayor y Sol mayor. La sección conclusiva está enmarcada por la conducción del bajo que vuelve a presentar el motivo principal, mientras la voz superior canta la línea melódica de la primera sección. Esta entrada temática reafirma la tonalidad fundamental, el do menor y nos dirige al final de la danza.

Mientras el *air* está presente en dos de las seis *Suites Francesas*, en las de do menor No. 2 y Mi bemol mayor No. 4, el *menuet* es la danza opcional que aparece con mayor frecuencia, ya sea solo o acompañado por un *trío* u otro *menuet*. Entre las *Suites Francesas* únicamente en la suite en Sol mayor No.5 falta el *menuet* como danza opcional.

El *menuet* se originó en la región francesa de Poitou y calza un compás de 3/4. Formó parte de las danzas introducidas en la corte de Luis XIV. En un principio el *menuet* se bailaba a una velocidad bastante rápida, pero durante el transcurso del siglo XVII llegó a ser una danza elegantemente moderada. Alcanzó su desarrollo entre 1670 y 1750, y llegó a ser especialmente popular en la suite barroca. En la transición entre el estilo clásico y barroco fue retomado por la sinfonía y la sonata clásica, donde defendió

²⁴Aria de corte, composición vocal secular francesa que apareció a mediados del siglo XVI

²⁵(1610-1643)

su posición hasta las sinfonías y sonatas de Beethoven. En relación a su estructura el *menuet* consta de dos secciones con su respectiva repetición. Suele combinarse con el *trío*, que es la parte intermedia entre el *menuet* y su repetición. El *trío* está integrado por dos secciones también, y es de corta extensión.

La *Suite en do menor* propone un *menuet* con mucho porte y carácter enérgico. Se desenvuelve en *tempo andante*, con compás de 3/4. En su discurso utiliza textura musical polifónica. El motivo principal de esta danza es un diseño de octavos que al ser conducido por las voces participantes se presenta en progresiones, imitaciones y variaciones melódicas a lo largo del *menuet*. Un recurso para resaltar este motivo es aplicar paralelamente estables notas negras y trinos estáticos. La primera sección concluye con una cadencia en Mi bemol mayor.

La segunda sección despliega diferentes tonalidades como son fa menor, Mi bemol mayor y re menor. Introduce progresiones en un juego de pregunta y respuesta que nos conducen a la coda. El impulso de las voces comienza a frenar debido a las notas largas conducidas por el bajo. Un movimiento contrario que resuelve a la tónica de la tonalidad fundamental, do menor, pone punto final al *menuet*.

La suite finaliza con una *gigue*, danza obligatoria. Es de origen inglés, durante el siglo XVI alcanzó gran popularidad en Inglaterra y Escocia. En 1650 fue introducida a la corte francesa de Luis XIV en donde formó parte importante del repertorio para laúd y clave. La *gigue* podía ejecutarse tanto individualmente como en pareja y se caracterizaba por incluir pasos rápidos y saltos muy complejos. En Italia la *gigue* tendría una textura principalmente homofónica, figuras triádicas de escalas secuenciales en valores regulares de 12/8 y un *tempo presto*. La *gigue* francesa por otra parte utiliza textura imitativa, incluye ritmos punteados en compás binario compuesto o simple, síncopas, hemiolas, ritmos cruzados y un *tempo presto*. La mayoría de los compositores alemanes utilizaron la textura imitativa francesa, pues se acoplaba mejor a la idea polifónica barroca.

La *gigue* de la *Suite en do menor* es de carácter enérgico, avanza en *tempo andante*, pulsando un compás de 3/8. Desde el inicio y durante su desarrollo despliega un movimiento continuo de contrapunto imitativo. El motivo principal de la *gigue* está estructurado por un modelo rítmico anacrúsico que resuelve a un octavo puntillado y resulta ser el hilo conductor de la obra. A lo largo de su desarrollo aparecerá variado melódicamente en las voces participantes varias veces. La primera sección está estructurada en frases análogas divididas por la reiteración del motivo principal en el bajo. El final de esta sección presenta un enlace entre dos cadencias, la primera en Mi bemol mayor que se conecta a Sol mayor.

La segunda sección inicia con una inversión del motivo principal reafirmando Sol mayor, y posteriormente se matiza con diferentes tonalidades como son fa menor, Sol mayor y Do mayor. Una serie de progresiones ascendentes generan tensión que se resuelve en la nota más aguda de esta danza. A partir de este punto inicia un descenso que nos guía a una cadencia en Sol mayor. El regreso a la tonalidad fundamental, do menor viene acompañado por la presentación de un nuevo motivo rítmico de octavos en ambas voces, donde por primera vez mueven paralelamente. La presentación de una cadencia rota da lugar a la coda con una cadencia que se afila en su progresión finalizando en un brillo de tónica.

1.5 Sugerencias interpretativas

1.5.1 Algunos datos de la técnica "pianística" de Bach

"Bach tocaba con los dedos doblados directamente sobre las teclas de tal manera como hoy nos enseñan la posición para tocar el piano. Naturalmente había una diferencia importante en la altura del movimiento por las características del instrumento que usaban en la época. Johann Nikolaus Forkel comenta que Bach aplicaba un movimiento de dedos tan pequeño que apenas se percibía, movía solamente las primeras articulaciones de los dedos, y aún en los pasajes más difíciles la mano conservaba su forma redondeada. Los dedos apenas se levantaban sobre las teclas y cuando un dedo tocaba, los demás permanecían quietos en su posición. Lograba que todos sus dedos de ambas manos fueran igualmente fuertes y útiles, de modo que podía tocar no solo acordes y pasajes rápidos sino también trinos individuales y dobles con la misma facilidad y delicadeza"²⁶.

Bach estableció los principios básicos de la digitación moderna. Antes de su época el pulgar y el meñique de la mano derecha casi no se usaban. Las escalas para la mano derecha generalmente se tocaban sólo con el tercero y cuarto dedo para ascender y el segundo y tercero para descender. También confiaba en la técnica de dedo sobre dedo, en los ejemplos de digitación dejados por Bach se aprecia que constantemente pasa del tercer dedo de la mano derecha al cuarto. Para las escalas de la mano izquierda se ascendía con el pulgar e índice, fue el primero en permitir que el dedo pulgar pasara debajo de los otros dedos. Parece que él fue el primero en usar el pulgar abundantemente, más tarde conocido en Alemania como "digitación de Bach".

1.5.2 Sugerencias interpretativas para el Preludio y fuga en Fa sostenido mayor Tomo I. BWV 858

Para la ejecución de este preludio sugiero tomar en cuenta los siguientes aspectos del análisis. Es fundamental descubrir puntos clave como las cadencias, modulaciones, presentaciones el motivo principal, progresiones, imitaciones y diálogos. El proceso del análisis comienza tocando las voces separadamente, preferentemente en el *tempo* y con el carácter con el que se tiene pensado ejecutar. El *tempo* debe ajustarse a las figuras rítmicas que se presentan, en este caso a los dieciseisavos, por lo que se puede experimentar en una gama de *tempos* para encontrar el ideal, evitando aquel que impida a los dieciseisavos moverse fluidamente, se puede dar este preludio una imagen de danza para mantener un pulso estable. En cuanto a la elección de los matices hay que considerar en qué momentos hay tensión y resolución armónica sin dejar a un lado la trayectoria de las voces. En cuanto a la articulación de los dieciseisavos por ser el valor más pequeño de esta obra y porque deben fluir ágilmente, les correspondería el toque *legato*, en tanto a los octavos con puntillo el toque *portato*. Los trinos que deben ser ejecutados simultáneamente con el motivo principal usualmente roban nuestra atención, ocasionando desbalance rítmico en el motivo principal, por lo que es conveniente estudiar el trino hasta que fluya de una manera muy natural y con proporción dinámica adecuada.

En la fuga podemos apreciar a simple vista la densidad del material, las tres capas que la integran mantienen su presencia constante, dando como resultado una fuga de gran sonoridad. Esta calidad sonora debe permanecer de principio a fin con expresividad y calidad. El análisis es fundamental para tener claras las secciones en las que se divide, las secciones que presentan el tema principal, cadencias y modulaciones. Antes de tocar cada voz individualmente es conveniente invertir tiempo en tocarla

²⁶Harold C. Schonberg en el libro *Los grandes pianistas*

completa con lápiz en mano e ir poniendo las digitaciones, esto agilizará el proceso de aprendizaje, pues así desde un principio acostumbramos a nuestros dedos a las posiciones que van a tener en un futuro. Es importante recordar que esta obra no fue concebida para el piano. Cuando Bach quería incrementar el volumen en el *clave* simplemente aumentó la cantidad de las notas o agudizó la intervención de las voces. Se pueden establecer parámetros de dinámica partiendo de esta idea, de la conducción armónica y de las voces. El *tempo* ideal es el que permite a los octavos presentarse con porte y a los dieciseisavos fluir cómodamente, manteniendo la idea de una melodía lisa y *cantabile*.

1.5.3 Sugerencias interpretativas para la Suite francesa en do menor BWV 813

¿Qué tan flexibles podemos ser los pianistas para cambiar de un carácter a otro? Cuando tengamos ésta capacidad estaremos encaminados a una buena interpretación. El cambio de carácter debe ser tan fácil como abrir un cajón, imaginen muchos cajones cada uno es un carácter diferente, intenten abrir uno y adoptarlo, ciérrenlo, abran otro y cambien al momento, sean flexibles y creativos.

Debido a su origen secular la suite nos permite experimentar con cambios abruptos de dinámica, carácter y *tempo*. Antes de comenzar cada una de las danzas, debemos sentir el pulso y no permitirnos perder el control del *tempo* y del carácter. En las danzas que presentan textura polifónica sugiero estudiar las voces separadamente, y realizar combinaciones entre ellas. Al juntar las voces participantes podremos establecer qué voz o voces en qué momento deben sobresalir más. Es muy importante cuidar que el peso de las notas sea proporcionado. La suite presenta motivos con dieciseisavos y treintaidosavos, los cuales proporcionalmente deben ser más ligeros que un octavo. ¿Qué tan ligeros deben tocar los valores pequeños?, eso dependerá del carácter que le asignemos a cada danza. Debemos cuidar los dieciseisavos, ya que harán brillar la danza. Si los articulamos incorrectamente provocarán que pierda su impulso y causarán la impresión de no llegar a tiempo. La suite presenta el reto de mantener el carácter de cada una de las danzas desafiándonos de ser virtuoso lo que no es mover rápido los dedos, sino mantener en un carácter y cambiar con facilidad a otro.

CAPÍTULO 2

Sonata en mi menor Op.90

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

2.1 Contexto histórico de la obra

En el año 1789, cuando Ludwig van Beethoven contaba con diecinueve años, estalló la Revolución Francesa, el cambio político más importante que se produjo en Europa a fines del siglo XVIII. No fue sólo importante para Francia, sino sirvió de ejemplo para otros países, en donde se desataron conflictos sociales similares en contra de un régimen anacrónico y opresor, como era la monarquía. Esta revolución significó el triunfo de un pueblo pobre, oprimido y cansado de las injusticias, de los privilegios de la nobleza feudal y del estado absolutista. Los gastos militares y un lustro de malas cosechas crearon una gravísima situación social donde la mayoría de la población se vio en la miseria extrema, mientras el lujo y el despilfarro del rey junto a la nobleza continuaban sin ninguna sensibilidad social. Luis XVI se negó a realizar cualquier tipo de reforma y defendió los privilegios de la aristocracia frente al hambre de sus súbditos, que se estaban hartando de la injusticia. Debido a la presión constante del pueblo francés, la nobleza tuvo que renunciar a sus privilegios. Se proclamaron los Derechos del Hombre y se creó una Constitución. En 1794 la Asamblea Legislativa junto con la Convención inició el reparto de tierras y el exterminio de la nobleza, marcado especialmente por la muerte de Robespierre²⁷ en la guillotina. En 1799 el joven general Napoleón Bonaparte se apoderó del gobierno de Francia, primero como cónsul y después como emperador. Fortaleciendo las reformas cumplidas por la revolución, logró la aprobación del Código Napoleónico y reorganizó el país. Napoleón inició guerras de conquista e impulsó la propagación de los ideales de la revolución debilitando de esta manera el feudalismo en Europa.

Los trescientos sesenta y nueve estados que existían en Alemania antes de la invasión napoleónica tenían cada uno su propio soberano: un rey, duque o príncipe, y muchos de ellos tenían alianza con el emperador romano. En 1806 Napoleón derrocó el imperio alemán y pocos años después el Congreso de Viena estableció una confederación alemana bajo la presidencia de Austria. Los numerosos estados alemanes se redujeron a treinta y nueve y formaron una confederación bajo el dominio de Austria, en donde el emperador Franz recurrió a la represión y los movimientos liberales fueron contenidos. Austria se convirtió en la potencia de habla germana preponderante.

Por otra parte, Prusia, nación germana que la seguía en poderío, desafió las ambiciones austriacas. Los prusianos, bajo el rey Federico el Grande (1740-86) se habían convertido en un gran rival de Austria al buscar el dominio del resto de Alemania. En 1734, Prusia estableció un tratado comercial llamado el *Zollverein*²⁸, creando así una dinámica zona de libre comercio entre todos los estados alemanes. Esa disposición minó las ambiciones austriacas de dominar los territorios germanos y fue el primer paso hacia el camino de la unificación alemana.

Las artes en la segunda mitad del siglo XVIII se vieron afectadas por los cambios sociales, los gobernantes, y por las nuevas ideas de la Ilustración. Ese movimiento ideológico gestaba una reforma social y educativa, una tolerancia religiosa, una amplia propagación del pensamiento y de la escritura intelectual y que llegó a ser conocido en el arte como clasicismo. En Francia después de la revolución se

²⁷Maximilien de Robespierre, político francés (1758-1794)

²⁸Reglamento de aduana

instauró la república, tratando de imitar a la de los antiguos griegos, en la cual el pueblo tenía mayor oportunidad de participación. El arte por consiguiente buscó la sencillez y la grandeza, se enfocó en la antigua Grecia y Roma tomando estas culturas como símbolo de la protesta revolucionaria. La escultura y la arquitectura siguieron los ejemplos clásicos, no obstante la pintura y la música tuvieron más libertad creadora debido a la falta de modelos a seguir. De manera que pudieron incorporar no solo las características de las culturas clásicas, sino también los ideales y los altos fines morales de la Revolución Francesa.

La música del clasicismo se caracterizaba por el equilibrio entre armonía y melodía y un estilo *cantabile*²⁹. En cuanto a la armonía no se produjeron cambios significativos, porque las principales reglas armónicas ya se habían establecido en el barroco. Sin embargo existen grandes cambios de textura, se utiliza un estilo más puro y equilibrado, generalmente melodía acompañada. En ocasiones surge la aplicación de la homofonía y se impone el bajo de Alberti³⁰. Estas técnicas de composición se oponen al estilo contrapuntístico del barroco. Cada vez se utilizan más variedad de dinámicas y articulaciones gracias al desarrollo de los instrumentos, y se introducen las señales de dinámica a las partituras en forma de instrucciones en italiano. Para los siguientes cien años se definen claramente las estructuras nuevas y dominantes, que son la sonata, la sinfonía y el concierto para un instrumento solista.

En este periodo acaparaba su popularidad el piano, que sustituyó al clavecín y permitía realizar cambios de dinámica. El piano ocupó el lugar central igualmente en la música de cámara y de conciertos solistas mientras la orquesta sinfónica volvió a ser un género independiente.

La música clásica está impregnada del humanismo ilustrado que quería mostrarse elegante y agradable a todos, atrayendo a un público del más alto nivel, a clérigos cultos, nobles, aristócratas y burgueses ricos. Por ello la música necesitó espacios dignos y dotados de buena acústica, como las salas de concierto construidas específicamente para la acústica adecuada para la música orquestal. Aparte de las salas de concierto seguían existiendo salones aptos para la música, como las salas cortesanas y los salones de actos de los palacios a donde solo la nobleza tuvo acceso.

Con el fortalecimiento económico de la burguesía, esta clase social empezó a asistir a los conciertos y surgió la necesidad de los espacios abiertos para el público en general. Así eran los salones de hoteles de Londres, en los que se situaba una tarima para la orquesta, como en la sala más antigua, en el *Hollwell Room* de Oxford que data de 1748. Siguiendo los ejemplos ingleses, en 1780 se edificó en Leipzig la Sala *Gewandhaus* y gradualmente Europa se fue llenando de salas de concierto. Existieron también salas más o menos privadas en donde se celebraban reuniones, tertulias y conciertos por invitación. Se pueden distinguir diversas clases de salones como los aristocráticos, privados y los de las instituciones editoriales o culturales como academias, liceos o casinos. En general la música de piano era la más escuchada en las salas de concierto y esa tendencia quedó reflejada en el repertorio pianístico del clasicismo.

En cuanto a la música escénica, la ópera en principio fue representada en las salas palaciegas que no estaban abiertas al pueblo, aunque posteriormente los nobles comenzaron a vender los palcos y permitían al pueblo asistir de pie en lo que es ahora el patio de butacas. Muy pronto se inició la

²⁹Cantabile

³⁰Forma de acompañamiento en donde se van desplegando acordes

construcción de cientos de casas de ópera en Europa que comenzaron a estar al servicio de un público burgués más amplio y representaban un negocio floreciente para los empresarios.

El clasicismo comprendió un espacio de aproximadamente setenta y cinco años (1750-1825), y fue el primer estilo que unificó a Europa, siendo Viena la capital musical durante ese periodo. Entre los compositores más destacados del periodo podemos mencionar a Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827). Pero decenas de excelentes compositores trabajaban en la época, recientemente han sido descubiertos, tocados y grabados. Aquí tendríamos que anotar a Muzio Clementi³¹, Friedrich Kuhlau³², Étienne Méhul³³, Antonio Salieri³⁴, Johann Stamitz³⁵, Johann Nepomuk Hummel³⁶ y muchos más.

2.2 Biografía breve del autor

Ludwig van Beethoven nació en diciembre de 1770 en Bonn, centro político de Alemania. Su abuelo desempeñó el puesto de director y maestro de capilla en la corte del príncipe elector de Colonia y era un hombre honorable de su época con gran talento musical. Su hijo, Johann van Beethoven heredó una voz brillante, y en 1752 empieza a trabajar en la corte como soprano infantil, más tarde se vuelve tenor. Como tocaba el violín y el piano la corte lo empleó como músico. En 1767 Johann se casó con Maria Magdalena Keverich (1746-1787) viuda de Johann Leym, mayordomo del Emperador Elector de Trier. Johann heredó de su padre el puesto de director de la corte electoral asegurando el ingreso familiar, sin importar que en esa época los músicos fueran empleados como los sirvientes. Ludwig van Beethoven nació en la casa Bonagasse número 515 de Bonn. El pequeño se bautizó con el nombre Ludwig, el 17 de diciembre de 1770. Ludwig fue el segundo niño entre siete y uno de los tres³⁷ de los que sobrevivieron las enfermedades infantiles de la época.

Desde pequeño recibió lecciones de teclado de su padre y estudió esporádicamente con distintos profesores como con Franz Rovantini, maestro de violín y viola, con Van Eeden quien fue organista, y con Tobias Pfeifer quien se encargaba de las clases de piano. En 1781 llega a la corte Christian Gottlob Neefe (1748-98), excelente músico y hombre culto, quien reconoció los signos de un niño prodigio en el pequeño Ludwig, y le enseñó armonía, contrapunto y las obras de Bach, Händel y Haydn. También lo acercó a la poesía alemana, y a poetas como Shakespeare, Schiller y Goethe. En ese entonces la educación de Beethoven era muy deficiente, no conoce la ortografía correctamente ni sabe multiplicar. En 1783 Neefe le consiguió un puesto como clavecinista en la orquesta de la corte y mandó imprimir la

³¹(1752-1832)

³²(1786-1832)

³³(1763-1817)

³⁴(1750-1825)

³⁵(1717-1757) Fundador de la primera orquesta de alto nivel de calidad en Europa, en Mannheim

³⁶(1778-1837)

³⁷Sus dos hermanos sobrevivientes fueron Kaspar Anton Karl (1774) y Nikolaus Johann (1776)

primera obra de Beethoven, escrita cuando tenía doce años, las *Variaciones sobre una marcha de Dressler*³⁸, WoO63.

El nuevo elector de Colonia, Maximiliano Francisco, proporcionó a Beethoven el generoso pago de 170 florines, y le patrocinó junto con el conde Waldstein un viaje a Viena en 1787 para conocer a Mozart, en donde permaneció solamente dos semanas pues tuvo que regresar a Bonn debido al fallecimiento de su madre. En 1789 tomó bajo su cargo a sus dos hermanos menores debido al alcoholismo de su padre, y durante los cuatro años siguientes trabajó en la corte, en la iglesia tocando el órgano, y en el teatro tocando la viola. Para entonces ya había compuesto varias obras destacadas y era apreciado y reconocido por los más altos círculos de la nobleza y de las familias distinguidas de Bonn, como el conde Waldstein y la familia Breuning. La vida musical se animó en Bonn con la llegada de excelentes músicos como los violinistas Franz Ries y Andreas Romberg, el violonchelista Bernhard Romberg, el cornista Nikolaus Simrock y el flautista Antonín Reicha. En diciembre de 1792 murió Johann van Beethoven, y ya sin ataduras a su natal Bonn, Ludwig se trasladó inmediatamente a Viena, capital musical europea de ese tiempo. Para realizar su viaje recibió nuevamente apoyo financiero del príncipe elector de Bonn.

Viena, la capital de la música europea y ciudad imperial sería su residencia hasta su muerte. Su primer maestro en su nueva residencia fue Franz Joseph Haydn, con quien mantuvo distancia como alumno y no respondió al anhelo de Haydn de ser como padre e hijo. Beethoven esperaba un trato más estricto de parte de Haydn, así, por las diferencias profesionales, el joven buscó al maestro de composición Johann Georg Albrechtsberger, conocido por su método fundamentado y exitoso; Beethoven encontró en Albrechtsberger el maestro que buscaba. También tomó clases del compositor de moda de Viena, Johann Baptist Schenk³⁹, y por último estudió composición de canciones y arias italianas con Antonio Salieri, quien en ese entonces poseía el título del Maestro de Capilla del Imperio.

La sociedad vienesa gustaba de la buena música y la aristocracia tenía muchos músicos a su servicio. Por ser discípulo de Haydn, aunque nada más oficialmente, y aprovechando los contactos del maestro, Beethoven muy pronto se dio a conocer en Viena como pianista y compositor talentoso. Contó con el apoyo y la protección de la corte, la nobleza, la aristocracia y la iglesia. Entre sus mecenas se encontraban el príncipe Karl von Lichnowsky y el barón Gottfried van Swieten. Beethoven alcanzó sus primeros éxitos como virtuoso del piano con sus participaciones en los conciertos en las casas de los nobles. Durante los años siguientes, hasta 1800, realizó numerosos recitales públicos y privados, para estas ocasiones compuso la mayoría de sus sonatas para piano.

En el punto más brillante de su vida, justo cuando consiguió el apoyo moral y económico para una vida cómoda como compositor independiente, su salud empeoró. En 1801 escribió a su amigo de Bonn, Franz Wegeler, confesándole la enfermedad que lo aquejaba desde años atrás, la sordera. Beethoven mantuvo la esperanza de que los doctores encontraran una cura, pero al darse cuenta de que el mal era progresivo e incurable cayó en una profunda depresión. En sus cartas se refleja la tristeza hasta la resignación, a pesar del creciente éxito del que gozaba, se sentía frustrado y sin autoestima. La joven Giulietta Guicciardi, con sus apenas 17 años, le brindaba un poco de felicidad en esos días, pero pronto se vio desilusionado cuando ésta contrajo matrimonio con el Conde Wenzel Robert Gallenberg⁴⁰ en 1803,

³⁸Werkeohne Opuszahl (WoO), piezas sin número de Opus

³⁹(1753-1836)

⁴⁰(1783-1839)

un compositor joven y guapo pero poco talentoso que tuvo una carrera fructífera escribiendo ballets para la corte.

En 1802 realizó un viaje a Heiligenstadt buscando mejorar su oído con el aire del campo. Allí compuso entre otras obras sonatas para piano y violín, y escribió la carta conocida con el nombre de Testamento de Heiligenstadt. La carta es uno de los documentos manuscritos más importantes de la vida de Beethoven, en ésta, les describe a sus dos hermanos su desesperación ante la sordera y su rechazo al suicidio, el cual había contemplado tiempo atrás.

Cuando en 1804 su amiga, la Condesa Josephine von Brunswik quedó viuda con cuatro hijos, Beethoven le brindó su apoyo, mientras se enamoró de ella. A pesar de ser correspondido, las restricciones sociales de la época impidieron su unión. En 1805 las tropas napoleónicas entraron a Viena y tanto la nobleza como las familias acaudaladas, salieron de la ciudad. En las obras de Beethoven compuestas entre 1802 y 1812 se reflejan sus sentimientos revolucionarios basados en ideales de heroísmo.

La sordera no le impidió seguir componiendo, su actividad artística fue fructífera en los próximos años. El inventor Johann Mäzel fabricó para él diversos instrumentos para ayudarlo a percibir sonidos. Otro invento de Mäzel, el metrónomo, dio la posibilidad de medir exactamente el pulso de una obra musical. Beethoven explotó la idea y en algunas de sus partituras colocó los tiempos en que sus obras habrían de ser ejecutadas.

Beethoven se convirtió en el primer artista independiente de la historia. Entre 1808 y 1813 recibía por parte del príncipe Lobkowitz, el archiduque Rudolph y el príncipe Kinsky una pensión anual de cuatro mil florines con la única condición de vivir en Viena. Posteriormente tuvo algunas dificultades económicas, pues tras la invasión francesa la moneda austriaca se había devaluado y los herederos del Príncipe Kinsky suspendieron la pensión por un tiempo⁴¹.

El año 1812 resultó ser otro capítulo interesante en la vida de Beethoven, y que se refleja en algunas obras preciosas. El compositor viajó a Karlsbad para poder encontrar a su "amada inmortal". Según las investigaciones, su carta datada en Karlsbad está dirigida a Antoine Brentano⁴², dama de la aristocracia vienesa, esposa de Franz Brentano.

En 1813 Beethoven nuevamente entró en una profunda depresión, no lograba aceptar el hecho de haber renunciado al matrimonio, y así como en la crisis anterior, se entregó por completo a su arte. Su hermano Kaspar Karl enfermó de tuberculosis y Beethoven lo apoyó económicamente, situación difícil, pues él ya contaba con problemas económicos. Probablemente esto dio pie a que se involucrara como nunca en las actividades sociales y musicales a pesar de su sordera. Ese año, escribió una obra para celebrar la victoria militar de Wellington, obra que le dio gran popularidad. Como agradecimiento de parte de los vieneses, se le ofreció en 1814 reestrenar la ópera *Fidelio*, compuesta años atrás y anteriormente conocida como *Léonore*. Beethoven hizo modificaciones tanto en la trama como en la música y esta vez tuvo mucho éxito. En el verano de 1814 compuso varias obras con motivo de celebrar las actividades del congreso de Viena, en el cual se reunirían los mandatarios de Europa. Se estrenó el coral *Ihrweisen Gründer WoO 95* para la bienvenida a los soberanos, y posteriormente trabajó en la obertura *Namesfeier Op. 115*, en estas semanas Beethoven terminó las *Séptima y Octava Sinfonías*. En ese año Beethoven se encontraba en la cima de su carrera, contaba con fama y popularidad, sus obras eran reconocidas en

⁴¹Años más tarde los herederos le pagaron a Beethoven la cantidad retroactiva y actualizada

⁴²(1780-1869)

toda Europa y recibía personalmente elogios de dignatarios reales. No obstante se inicia el punto de descenso de su carrera como pianista, las dos presentaciones del Trío Archiduque fueron sus últimas apariciones públicas como solista. Nuevamente contó con la anualidad antes obtenida, ahora su situación económica era desahogada y tuvo suficiente dinero para invertir en los bancos.

En este año tan prolífero, 1814, Beethoven compuso la *Sonata No. 27 Op.90 en mi menor*. Según la partitura Beethoven terminó el manuscrito el 16 de agosto. La sonata fue publicada en el año siguiente, Beethoven sustituyó las indicaciones italianas de *tempo* y carácter que antes eran comunes en la música de todas las naciones, por indicaciones en idioma alemán, marcó la moda, incluso el piano, pronto se iba a llamar *Hammerclavier*⁴³.

En 1815 la muerte de su hermano Kaspar Karl lo colocó en una difícil situación, pues Beethoven había firmado en 1813 un documento en donde se estipulaba que si Kaspar llegara a morir, Beethoven sería el tutor de su sobrino. No obstante Kaspar había cambiado su declaración y ahora Beethoven compartía la tutela de su sobrino con la madre de éste. Invertió mucho dinero y tiempo para quedarse por completo con su sobrino, pues veía en él el hijo que nunca tuvo. Entre 1815 y 1820 se dedicó por completo a él, dejando la composición en segundo lugar.

En 1818 ya estaba sordo, por lo cual toda conversación debía seguirla por medio de papel y pluma, así nos quedaron decenas de cuadernos donde se pueden seguir sus pláticas con la gente y así su vida social hasta su muerte. Entre 1817 y 1824 comenzó a componer nuevamente, y en 1823 emprendió la *Novena Sinfonía*. Tomó un descanso en 1824, caminaba plácidamente por las calles, haciendo nuevas amistades y observando los escaparates.

Debido a que su música ya no estaba tan de moda en Viena, comenzó a hacer negociaciones para estrenar sus últimas obras en Berlín. Al enterarse de esto sus amigos y conocidos vieneses elaboraron un documento en el que reiteraban su confianza y le pedían que sus obras las estrenase en Viena, a lo cual Beethoven accedió. En 1824 fue estrenada con mucho éxito la *Novena Sinfonía*. Hacia el final de su vida se dedicó a componer solamente cuartetos de cuerda.

Tras ganar definitivamente la custodia de su sobrino en 1820 Beethoven lo mandó a un internado en Blöchlinger. Cada verano, Karl, su sobrino, iba a visitarlo, hasta que en 1825 al inscribirse en la universidad se mudó a la casa de Beethoven. La relación entre ambos nunca fue del todo cordial, pues Beethoven se mostraba muy posesivo y celoso. No permitía que Karl frecuentara a su madre ni que tuviera amistades. En el verano de 1826 agobiado por la situación que enfrentaba, Karl compró dos pistolas y se dirigió a Baden. Se trasladó a Helenenthal, uno de los lugares favoritos de Beethoven e intentó suicidarse. Ninguna de las balas lo hirió gravemente, y al ser hallado lo llevaron con su madre a Viena.

El intento de suicidio de Karl afectó enormemente a Beethoven. Anton Schindler⁴⁴, músico austríaco que en 1814 se convirtió en secretario de Beethoven, menciona en sus descripciones que tras este incidente Beethoven aparentaba una edad de setenta años, cuando sólo contaba con cincuenta y seis. Karl había expresado su deseo por entrar al ejército y Beethoven accedió a la petición. Con la ayuda de su tío, Karl logró que lo aceptaran como cadete. A pesar de este trágico evento y del empeoramiento de su salud,

⁴³Piano de martillo

⁴⁴(1795-1864)

Beethoven siguió componiendo. Hacia finales de 1826 le detectaron problemas en el hígado, lo cual pudo haber sido una cirrosis post-hepática. Lo único que podían hacer para calmarle el dolor de la inflamación del vientre era liberar el fluido del hígado, este procedimiento le fue realizado en varias ocasiones a finales de 1826 y 1827. Muchas personas le visitaron y brindaron apoyo económico. Recibió algunas cartas de Karl, y su viejo amigo Stephan von Breuning redactó un testamento muy sencillo en el que dejaba todos sus bienes a Karl. Beethoven falleció el 27 de marzo de 1827. A su funeral, en el Cementerio de Währing, asistieron más de diez mil personas. En 1888 sus restos fueron trasladados junto con los de Schubert al *Zentralfriedhof* en Viena.

2.3 La sonata como género clásico

La sonata es una composición instrumental integrada por varios movimientos contrastantes. Dependiendo de la época puede incluir dos, tres o cuatro movimientos. Cada uno de los movimientos tiene un *tempo* y carácter específico. La referencia literaria más antigua data del siglo XIII, en donde la palabra *sonnade*⁴⁵ se usaba para denotar a una obra instrumental. Durante el siglo XVI el término sonata designaba lo que se tocaba, opuestamente a lo que se cantaba, para lo cual se aplicaba el término cantata. La característica de la sonata que se ha mantenido al paso del tiempo es el ser una obra instrumental independiente, que presenta varios movimientos y que será ejecutada por un solista o un grupo de cámara.

A principios del siglo XVII comenzó el desarrollo de la sonata al norte de Italia y posteriormente se difundió en países como Austria, Alemania, Inglaterra y Francia. Durante el periodo barroco las estancias de la sonata fueron principalmente la iglesia y la corte.

El término sonata era aplicado a dos clases de piezas. La primera hacía referencia a una obra instrumental y la segunda hacía distinción entre la *sonata da chiesa*⁴⁶ y la *sonata da camera*⁴⁷. Ambas sonatas alternaban movimientos lentos y rápidos. Las *sonatas da camera* se componían para la diversión o las presentaciones privadas de la corte, así como para los conciertos públicos y diversión de las clases medias alemanas e inglesas. Estas sonatas gozaron de gran popularidad en París, Venecia, Londres y Ámsterdam, esto lo comprueba la cantidad considerable de este tipo de composiciones publicadas para el uso doméstico. En el barroco la sonata redujo los instrumentos participantes y pasó gradualmente a la dotación de tres instrumentos y nacieron las sonatas para tres instrumentos. Al lado del solista, dos instrumentos daban el acompañamiento de continuo.

Iniciado el siglo XVIII ya se componían sonatas para un instrumento solista. Arcangelo Corelli⁴⁸ aportó a la sonata su fragmentación en partes claramente distinguibles, que ya se podían llamar movimientos. Presentó un riguroso tratamiento del ritmo y estructura métrica. Es usual el cambio de compás, de binario a ternario y la aplicación de una textura homofónica.

Factores como la búsqueda de contraste, la utilización de una métrica variada y mantener la atención del oyente influyeron en determinar el orden de los movimientos. No se pretendía dar una unidad al ciclo como un todo, pero se llegó a un diseño estructural donde los movimientos rápidos y lentos varían constantemente.

⁴⁵Sonada

⁴⁶Sonata de iglesia

⁴⁷Sonata de cámara

⁴⁸(1653-1713)

En el barroco tardío se pusieron de moda las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti⁴⁹ y Domenico Alberti⁵⁰. De Alberti se nombró un tipo de acompañamiento con un acorde quebrado o arpegiado, en donde las notas del acorde siguen el orden grave-agudo-medio-agudo. Este tipo de acompañamiento ágil y virtuoso se convertirá en un patrón utilizado por todos los compositores del clasicismo. El bajo de Alberti, recurso del nuevo *style galant*⁵¹ será protagonista en las obras de Karl Philipp Emanuel Bach⁵², hijo más talentoso de Johann Sebastian Bach en el principio del clasicismo.

La sonata clásica se seguía utilizando en la iglesia y la corte. No obstante su mayor empleo fue para la práctica de los ejecutantes así como para que un compositor presentara sus habilidades en un género altamente reconocido. En cuanto a la organización de los movimientos se prefirió un orden tonal más que temático. El bajo de Alberti continuó siendo un recurso muy utilizado, aunque manejado más hábilmente o soportado en melodías *cantables*⁵³ más lentas. Los temas líricos en ocasiones fueron retomados de cantos populares. La textura musical se enriqueció por medio de una mayor variedad de acompañamientos. Los compositores, en su búsqueda para dar resultados más emocionantes, frecuentemente incluyeron en las sonatas procedimientos contrapuntísticos, usaron síncopas o *sforzandos*⁵⁴ en los puntos débiles del compás e hicieron aparecer ritmos cruzados. La armonía fue realizada por el uso de cromatismos, cambios de modo y se introdujeron disonancias, estas características se intensificaron en la etapa final del periodo clásico. El repertorio armónico se amplió al igual que el uso de tonalidades lejanas a través de modulaciones, confiriéndole nuevos colores y formas cada vez más extensas y complejas.

En el desarrollo de las sonatas clásicas tenemos que mencionar a Franz Joseph Haydn. Sus sonatas tempranas, alrededor de 1761, adoptaron varias características de la suite barroca. Haydn aplicó una de las danzas más populares del barroco, el *menuet*, dando a los movimientos más variedad de matiz. A veces seguía la práctica de terminar un movimiento en la dominante y la resolución llega con el primer acorde del siguiente movimiento, alcanzando así una integración marcada entre los movimientos. A lo largo de los años 60 Haydn poco a poco dejará a un lado la idea de las sonatas de cuatro movimientos y se concentrará en una forma más compacta, en la de tres movimientos. La costumbre de los cuatro movimientos, rápido-lento-*menuet-finale* seguirá sobreviviendo en las sinfonías de la época.

La secuencia de movimientos rápido-lento-rápido predominó desde el principio del periodo clásico. El primer movimiento de una sonata obligatoriamente se presentaba en forma sonata, aunque hay varios ejemplos de la época en donde el compositor prefirió sustituirla con la forma popular de la variación. El primer movimiento significaba un desafío para los compositores pues era en el que se mostraba la fantasía y habilidad a los contemporáneos. Quizá por eso el primer movimiento sufrirá tantos cambios e innovaciones a lo largo del siglo XIX en la mano de los románticos.

⁴⁹(1685-1757)

⁵⁰(1710-1740)

⁵¹Estilo galante

⁵²(1714-1788)

⁵³Carácter melódico, suave y expresivo. Cantable

⁵⁴Esforzando

El segundo movimiento tiene el papel de relajar al público, de crear un contraste en *tempo* y carácter, dar descanso y enseñar la vena melódica del compositor. Los caracteres oscilan entre *adagio* y *andante* e imitan el género popular del clasicismo: el concierto para instrumento solista. En la mayoría de estos movimientos lentos se puede identificar las intervenciones de *tutti* orquestal y las partes del instrumento solista o cantante. El segundo movimiento podía presentarse en estructuras recorridas del clasicismo como en la forma sonata citada, en forma binaria (AB), ternaria (ABA), en rondó en muchas ocasiones (ABACADA) o en variaciones (AA´A´´).

El tercer movimiento de la sonata tenía el papel de terminar la serie en una manera espectacular, como *gran finale*. Los caracteres más utilizados eran el *allegro*, *vivace* y *presto*. En el caso de un segundo movimiento muy cargado y dramático el tercero pretendió ser más ligero y después del *aria* despejada se podía esperar una tormenta musical para terminar la serie.

2.3.1 La forma sonata

La forma sonata generalmente se aplica en el primer movimiento de una sonata de varios movimientos. Está estructurada en tres secciones principales, que son la exposición, el desarrollo y la re-exposición.

La exposición se divide en dos secciones. La primera sección presenta el tema principal en la tónica, mientras la segunda muestra un tema contrastante obligatoriamente colocado en otra tonalidad, generalmente en la dominante. Los temas se conectan con puentes de material temático nuevo. Después del segundo tema es costumbre añadir un tema más, de preferencia contrastante, evocando el carácter original de la obra para poder terminar la exposición con fuerza e ímpetu. Antes del desarrollo frecuentemente se subraya la tonalidad con una coda.

La sección de desarrollo puede elaborar cualquier idea composicional de la exposición o incluso tiene la libertad de introducir nuevos elementos a desarrollar. El material temático se incrementa en complejidad y textura, a la vez que modula a diferentes tonalidades. En esta sección los compositores nos enseñan su creatividad e imaginación. Las innovaciones de las sonatas clásicas en general se presentan en esta sección que es relativamente libre de reglas estrictas.

En el final del desarrollo se prepara el regreso a la re-exposición, a veces con modulaciones valientes para poder regresar con sensación de "novedad" a la tonalidad original. El resto de la obra ya pasará reafirmando la tonalidad inicial del movimiento. La estructura de la sonata frecuentemente está penetrada por ideas prestadas de los conciertos de piano, así puede pasar que antes de la coda encontramos una cadencia libre para mostrar las habilidades técnicas del intérprete.

Cabe mencionar que a lo largo de los años del clasicismo, la sonata sufrió cambios importantes, y gracias a esta flexibilidad podrá sobrevivir y seguir desarrollándose a lo largo de los siguientes siglos.

Diseño estructural de la forma sonata

EXPOSICIÓN A				DESARROLLO B	RE-EXPOSICIÓN A'			
Tema principal a Tónica	Puente modulatorio	Tema secundario b Dominante	Material temático nuevo o puente virtuoso con coda Cierra en Dominante	Elaboración de los temas a y/o b , desarrollo de cualquiera de los materiales de la exposición o invención de nuevos materiales En cualquier tonalidad	Tema principal a Tónica	Puente sin modulación	Tema secundario b' Tónica	Material temático nuevo o puente virtuoso con coda Cierra en Tónica

2.3.2 Las sonatas para piano de Beethoven

El desarrollo del teclado

Hablando de las sonatas de Beethoven es inevitable mencionar el desarrollo del teclado. A Beethoven le interesaban mucho las innovaciones técnicas que podían aumentar la capacidad sonora del piano o podían añadir una nueva gama de sonoridad a los existentes. Las sonatas de Beethoven muestran una constante evolución a la par del desarrollo de los instrumentos de teclado.

En 1709, el fabricante de claves Bartolomeo Cristofori⁵⁵, construyó en Florencia el primer piano. Consistía en un dispositivo en el que unos martillos activaban las cuerdas. Como se podía tocar suave y fuerte, lo llamó *gravicembalo col piano e forte*. Gracias al nuevo efecto, el piano fue sustituyendo gradualmente al clavecín, al tiempo en que se consolidaba el periodo clásico.

En 1760 se extendió la composición de las sonatas que llevaban en un principio la indicación "*cembalo o pianoforte*". Más tarde se cambió el orden de las palabras "*pianoforte o cembalo*", mostrando la reciente popularidad del nuevo instrumento, hasta que hacia 1785 la palabra *cembalo*⁵⁶ dejó de ser utilizada.

El camino hacia el éxito para Beethoven llegaba a través de ser el mejor pianista de la época. La imagen de pianista-compositor en el clasicismo era algo común, un buen compositor dominaba por lo menos un instrumento a la perfección. Después de la muerte de Mozart el trono del pianista-virtuoso se quedó vacío y Beethoven tras unos años de estancia de Viena logró ocuparlo.

Las sonatas de Beethoven son de una gran dificultad pianística, son piezas virtuosísimas que fueron compuestas para sí mismo. Aunque las dedicatorias anotadas en las partituras podrían sugerir alguna relación entre obra y la persona a quien se la dedicó, en la mayoría de los casos no es así. Sus sonatas están llenas de contrastes expresivos, de dolor, felicidad y sueños, son el material adecuado para desarrollar su propio lenguaje. Los sonidos nos describen ambientes, caracteres, colores y evocan timbres orquestales. En general las sonatas para piano son imaginadas con instrumentación orquestal que exige del intérprete conocer muy bien las obras sinfónicas de Beethoven.

⁵⁵(1655-1731)

⁵⁶Clavecín

Se puede distinguir entre sus 32 Sonatas para piano las diferentes facetas de su temperamento, las primeras muestran un carácter muy apasionado, mezclado con momentos sublimes. Más adelante muestran una gran magnificencia, un espíritu vigoroso y tonificante, y en la última etapa de su vida sus obras comienzan a volverse más libres, audaces, experimentales ricas en ideas y extremadamente complicadas para su tiempo.

Beethoven toma la forma tradicional de la sonata tan usada por Haydn y Mozart, sin embargo la manera en que desarrolla este género es nueva y original. Las sonatas de Beethoven se dividen en tres periodos de composición. El primer periodo está integrado por once sonatas compuestas entre 1795 y 1800, comprendidas en los Op.2, 7, 10, 13, 14 y 22 y las dos sonatinas Op.49.

El segundo periodo comprende trece sonatas compuestas entre 1801-1814 e incluyen los Op.26, 27, 28, 31, 53, 54, 57, 78, 81 y 90, y la sonatina Op.79.

El tercer periodo incluye las últimas cinco sonatas, compuestas entre 1816 y 1822, comprendidas en los Op.101, 106, 109, 110 y 111.

2.4 Análisis de la Sonata en mi menor No. 27 Op.90

La *Sonata Op.90* fue concluida el 16 de agosto de 1814 y publicada al año siguiente, fue dedicada al conde Moritz von Lichnowsky⁵⁷. El 21 de septiembre de 1814, Beethoven se hallaba pasando una temporada en Baden cuando recibió una carta del conde, a la que él respondió: "No deseo que Usted pueda suponer que una acción mía sea motivada por un nuevo interés; tengo el placer de anunciarle que dentro de poco aparecerá una sonata que le he dedicado. Quería darle una sorpresa, pero su carta es causa de que le descubra mi proyecto. No necesitaba ninguna nueva ocasión de testimoniar públicamente mis sentimientos por vuestra amistad y vuestra benevolencia".

Cuando el conde conoció esta sonata, creyó que ocultaba alguna intención; para confirmar sus sospechas interrogó a Schindler, quien le respondió que Beethoven al componer esa obra se había inspirado en su conflicto amoroso, y por discreción no fijó los títulos ideados para cada movimiento, que eran: *Lucha entre la cabeza y el corazón* y *Diálogo con la amada*.

La *Sonata Op.90* apareció con título en alemán, que reza: "*Sonate für das Piano-Forte, gewidmetdem Hochgeborenen Herr Grafen Moritz von Lichnowsky, von Ludwig van Beethoven, 90tes. Werk Eigentum des Verlegers, Wien, bei S. A. Steiner*". (Sonata para piano, dedicada al ilustrísimo conde Moritz von Lichnowsky por Ludwig van Beethoven, Obra 90. Propiedad del editor. Viena. S. A. Steiner).

Primer movimiento

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

El primer movimiento en la tonalidad de mi menor avanza en *tempo allegro* pulsando un compás de 3/4. Posee en mayor parte una textura monofónica, no obstante encontraremos fragmentos contrapuntísticos a lo largo de su discurso. Está estructurado en forma sonata como es la tradición. La exposición

⁵⁷(1771-1837) El conde estaba profundamente enamorado de Fräulein Stummer, cantante de la Ópera de Viena por quien enfrentó problemas con su familia debido a las restricciones sociales de la época. Finalmente se casó con ella y formaron un feliz matrimonio

comprende hasta el compás 81, el desarrollo finaliza en el compás 143 y la re-exposición concluye en el compás 245.

La exposición muestra en sus primeros compases cambios súbitos de volumen y carácter. El profundo contraste entre motivos se establece como recurso estilístico a lo largo de esta obra. El diálogo permanente se asegura de la fluidez del movimiento, que sin ésta podría desintegrarse por la constante fragmentación de los motivos. Con la ambigüedad del tema principal queda muy bien ilustrada la "Lucha entre la cabeza y el corazón".

El tema principal inicia reafirmando la tonalidad fundamental y se colorea con las armonías de Mi mayor, Sol mayor y si menor. Está estructurado por tres motivos de carácter contrastante. El primer motivo es enérgico, se presenta en acordes y con cambios súbitos de volumen y carácter. La respuesta se expone con el segundo motivo de carácter *cantabile*, caracterizado por acentos asimétricos causados por anticipaciones. El tercer motivo, presentado en octavas es de carácter melancólico y conclusivo, y nos conduce a una cadencia de la tonalidad fundamental. Las quintas ascendentes de los cornos resultan ser el puente modulador. Beethoven aplica la "cabeza del tema" para interrumpir la calma y la escala descendente de los dieciseisavos nos regresa el carácter original del movimiento.

El segundo tema en la tonalidad de si menor es de textura monofónica. A la melodía sincopada Beethoven aplica un bajo de Alberti expandido. La distancia alcanza la décima entre el quinto dedo y el pulgar, lo que no pudo ser accesible a todos los intérpretes de la época. Fragmentos del tema principal nos llevan al desarrollo. Beethoven rompe con las tradiciones y no redondea la terminación de la exposición ni con coda, ni con la barra de repetición.

La sección de desarrollo inicia sin previo aviso, continuando con las variaciones fantasiosas de los fragmentos conocidos de la exposición modulándose en diferentes tonalidades poco comunes. Retoma la melodía del primer motivo de la exposición y la presenta en las voces participantes en un diálogo permanente, con imitaciones y progresiones. La verdadera tensión se acumula con el cambio de papeles, la mano izquierda toma la melodía y la mano derecha genera un *perpetuum mobile* de dieciseisavos. En el clímax Beethoven aplica la técnica de aumentación, los valores más y más largos frenan el éxtasis para poder regresar fluidamente a la sobriedad de la re-exposición.

La re-exposición retoma el mismo material compositivo de la exposición. Siguiendo el esquema tradicional de la forma sonata los temas restantes reafirman la armonía de la tonalidad original, mi menor. La coda amplía la idea compositiva del primer tema, aplicando anticipaciones que se quejan suavemente y se pierden como ecos. La aparición del tercer motivo del tema principal anuncia el final de este movimiento, y como sucediera en la exposición, concluye con una cadencia en la tonalidad fundamental, inesperadamente en *pianissimo*.

Segundo movimiento

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

(No demasiado rápido y muy cantable)

Después del carácter tormentoso e indeciso del movimiento anterior, el segundo movimiento precisa ser esperanzador, acomodándose en el soleado Mi mayor. La instrucción "No demasiado rápido y muy cantable" sugiere un *tempo allegretto* que equilibradamente avanza en su compás binario, en 2/4. Beethoven estructuró el movimiento en forma rondó-sonata, forma popular de la época.

La forma rondó-sonata es una fusión entre rondó y sonata. Conserva la forma ternaria de la sonata, exposición-desarrollo-re-exposición y sus relaciones armónicas. Mientras el tema principal, el primer tema de la forma de sonata se convierte en estribillo que se presenta varias veces a lo largo de la obra.

La forma de cada rondó-sonata es especial, depende de las veces que se repite el tema principal. Beethoven no altera la estructura de la sonata, así el desarrollo empieza en el compás 105 y concluye en el compás 139. Entre la exposición y la re-exposición, además de las modificaciones tonales, surgen cambios en la textura del tema principal o estribillo. En la re-exposición las diferentes capas se mueven entre registros para variar las repeticiones.

Los dieciseisavos del bajo mantienen la fluidez a lo largo del movimiento. El tema principal o estribillo se desarrolla con pasos tranquilos de octavos y negras y guarda un carácter equilibrado. Es una expresiva melodía estructurada en seis frases similares que mantienen un diálogo en sí mismas.

La exposición inicia con el tema principal melódico (A) que presenta a la vez el estribillo del rondó y se desarrolla con varias repeticiones en Mi mayor. El primer interludio (B) además de que corresponde al segundo tema contrastante en una forma de sonata, presenta un material temático rítmico en do sostenido menor que es el relativo menor de la tonalidad original. Después del regreso del estribillo (A) empieza el desarrollo (C) y aunque no es una parte tan densa como suele ser en la forma sonata, de todos modos es el interludio más extenso entre todos.

La sección de desarrollo está enmarcada en la expansión de un giro conclusivo del tema principal, así como en la melodía *dolce cantabile* del interludio presentado en la exposición. Inicia en mi menor y se matiza del color sonoro de do, destacando Do mayor, do menor, do sostenido menor y Do sostenido mayor. La aparición de la dominante de Mi mayor anuncia la llegada de la re-exposición.

En la re-exposición se presenta íntegramente el tema principal (A), y a continuación el interludio retoma el material compositivo presentado anteriormente. Siguiendo con el esquema del interludio (B) de la exposición continuamos con la melodía *dolce cantabile*, ahora ya quedando en Mi mayor. Como en esta parte de la sonata ya no hay cambio de tonalidad y la novedad de estribillo se perdió con las repeticiones anteriores, Beethoven introduce una sección de cromatismos para perder del oído a Mi mayor, y a través de un juego de imitación nos conduce al tema principal (Compases 212-221).

La presentación repetida del tema principal (A) alterna su conducción en las voces participantes y cambia la posición de la melodía con el acompañamiento. La coda utiliza la misma técnica de aumentación de valores que funciona como freno natural para parar el movimiento constante de los dieciseisavos. Un pasaje canónico retomado posteriormente en forma contrapuntística nos dirige al último trazo del tema principal.

El tema principal se despide con su fragmento inicial y tras una reiteración de su giro conclusivo, inicia una secuencia que recalca el fin. Ágiles dieciseisavos destacando el brillo de Mi mayor ponen punto final a este movimiento.

2.5 Sugerencias interpretativas

En la partitura encontramos indicaciones muy puntuales para la interpretación sugerida. El seguimiento fiel de las instrucciones de Beethoven es indispensable para poder transmitir la sustancia de la obra. Los contrastes dinámicos causarán sorpresa y expectación en tanto los realicemos correctamente. Sugiero leer detenidamente la obra, la calidad de nuestra ejecución está ligada al entendimiento de los procesos musicales que señala la partitura. Otro aspecto que debemos cuidar es permanecer estrictamente en *tempo* de principio a fin, asegurándonos del pulso constante. Si es necesario se puede estudiar con metrónomo, de preferencia sin sonido y tener un contacto visual con el pulso marcado por el metrónomo.

El primer movimiento aplica la indicación "Con vivacidad y siempre con sentimiento y expresión", tomando en cuenta el carácter de los diferentes materiales temáticos debemos definir un *tempo* en el que todos los motivos podrán desarrollarse. Este movimiento presenta motivos rítmicos y líricos, en los motivos líricos el *tempo* pretende frenarse, así recordemos mantener el *tempo* constante.

El segundo movimiento es contrastante al anterior, por lo tanto debemos comenzar con una actitud diferente y conducir la melodía fluidamente. Cuidemos terminar las frases con estilo, con elegancia, que es muy propio del clasicismo. En este movimiento el tema principal aparece en varias ocasiones, así, para evitar caer en la monotonía tenemos que asegurarnos de la misma frescura con que los interpretamos.

Tomando en cuenta que el *tempo* se mide en cuartos, éstos no deben ser demasiado rápidos pero si muy *cantables*. Debemos esforzarnos para conseguir dieciseisavos que fluyan en forma continua, pues constituyen el esqueleto de este movimiento. Los cambios súbitos de volumen representan un problema técnico, para resolverlo debemos estudiar las conexiones de los bloques, checando si los cambios abruptos verdaderamente se interpretaron con la misma exactitud que Beethoven pide.

CAPÍTULO 3

Scherzo en do sostenido menor Op.39

Frédéric Chopin (1810-1849)

3.1 Contexto histórico de la obra

En el siglo XVIII tras un largo periodo de decadencia, según el tratado que se firmó en 1772, Polonia fue dividida entre tres naciones vecinas: Rusia, Prusia y Austria. El Parlamento con el apoyo del Rey Stanislas II⁵⁸ después de tres años de debate, consiguió hacer una nueva constitución. La Constitución del 3 de Mayo, promulgada en 1791, entre otras cosas otorgaba derechos a la clase media, emancipando a los siervos. La institución polaca había contribuido a la parálisis del país, mientras la presión de Rusia, Prusia y Austria, aunada a la oposición de los nobles polacos, impidió su realización. En mayo de 1792 se formó la Confederación de Targowica, por aristócratas polacos auspiciados por Rusia, que se oponían a la Constitución del 3 de mayo, especialmente a los artículos que limitaban los privilegios de la nobleza. Se les unió el Rey Stanislas II y ese mismo mes los ejércitos rusos invadieron la República sin una declaración de guerra.

Los polacos partidarios de la Constitución pidieron ayuda a Prusia, pero Federico Guillermo II temía el liberalismo expresado en la nueva Constitución polaca. Las leyes promovían ideas extraídas de la Revolución Francesa, por lo tanto el rey de Prusia consideró más ventajoso unirse a una Rusia autocrática que apoyar a una Polonia liberal. Los reformistas polacos quedaron privados de toda ayuda y debieron emigrar masivamente. Prusia reclamó a Rusia territorios en Polonia como pago por no apoyar a los reformistas polacos. De esta manera, Rusia y Prusia acordaron una nueva partición en enero de 1793. Rusia se apoderó de los territorios polacos al este del río Bug y otros territorios ucranianos y rutenos, mientras Prusia se apoderó de la Posnania que incluía la desembocadura del Vístula, llegando a apenas 80 km. de Varsovia. La Constitución del 3 de mayo fue derogada y los aristócratas de la Confederación de Targowica recobraron sus privilegios.

En abril de 1794 inició la Revolución Polaca, un batallón de soldados polacos se sublevó ante la orden conjunta de Rusia y Prusia para que el ejército de Polonia se redujera a la mitad. Esto causó la rebelión generalizada de los polacos contra las fuerzas rusas y prusianas establecidas en territorio polaco desde 1793. El general Andrzej Tadeusz Bonawentura Kosciuszko⁵⁹ dirigió a las tropas polacas que contuvieron inicialmente a los prusianos en las afueras de Varsovia. Sin embargo el ejército polaco no estaba en condiciones de vencer un ataque simultáneo de las tropas rusas. El general ruso Aleksandr-Suvórov tomó Varsovia en 1794, poniendo fin a la revuelta y las tropas prusianas regresaron a territorio polaco. Después de estos incidentes la República de las Dos Naciones quedó extinguida y repartida en octubre de 1795 entre sus vecinos.

Rusia ocupó la llanura central polaca, incluyendo Varsovia con las regiones de Masovia, Polesia, Podlachia y también se adueñó de Lituania hasta el río Niemen. Prusia tomó la Gran Polonia (centro-oeste de Polonia) y confirmó su dominio sobre el litoral de Pomerania. Austria tomó posesión de las provincias polacas de Galitzia y la Polonia menor. Tras esta repartición, Polonia desaparecía como estado independiente Europeo hasta 1807, cuando Napoleón restableció el Estado Polaco.

⁵⁸El noble de descendencia polaca Stanislas August Poniatwski

⁵⁹Líder del movimiento anti-ocupación de Rusia, Prusia y Austria

En 1809 Napoleón comenzó una corta guerra con Austria, pero la Batalla de Raszyn terminó en derrota y las tropas austríacas entraron en Varsovia. No obstante las fuerzas polacas derrotaron al enemigo y conquistaron Cracovia, Leópolis y muchas áreas anexadas por Austria. En 1812 Napoleón proclamó un ataque a Rusia, conocido como la Segunda Guerra Polaca, donde sus ambiciones militares fueron frustradas.

En el Congreso de Viena en 1815 las mayores potencias decidirían la repartición de territorios. Rusia recuperó todos los territorios obtenidos en las tres reparticiones anteriores, junto con Bialystok. Prusia recuperó el territorio obtenido en la primera partición y recuperó el Gran Ducado de Poznan. La ciudad de Cracovia y parte del territorio circundante, anteriormente parte del Ducado de Varsovia se constituyó en una semiindependiente Ciudad Libre de Cracovia, bajo la protección de las tres potencias que dividieron el país. El territorio del Ducado de Varsovia que no fue repartido, con unos 128.000 km² se estableció como "Reino de Polonia" fue un Estado títere dentro del Imperio Ruso, su autonomía perduró hasta 1831 en que fue anexado por Rusia.

El siglo XIX fue testigo de la fragmentación de muchos países en Europa, las potencias más poderosas por medio de opresión dominaban a los estados indefensos. La Revolución Francesa influenció el movimiento nacionalista, las naciones sometidas a otros estados lucharán para obtener su independencia, y en los casos en que la nación esté dividida, luchará por lograr su unidad. La idea de pertenecer a una nación y el aumento del movimiento nacionalista se van a extender por Europa, al igual que se extendería el romanticismo.

El romanticismo se originó en Alemania a finales del siglo XVIII. Nació como respuesta ideológica a una serie de factores que se dieron en Europa a finales de este siglo. El romanticismo alemán significó una ayuda espiritual para su pueblo y buscó despertar la conciencia de su tradición cultural frente a la opresión de Napoleón. En el mismo momento también fue una respuesta al clasicismo que se había adueñado del arte en Europa. En el terreno filosófico las ideas racionalistas que imperaban a fines del siglo XVIII quedaron desacreditadas, en oposición a ellas surgiría este movimiento que se refugió en el mundo de lo fantástico, lo mágico, lo misterioso, en el anhelo.

Los artistas románticos mantuvieron una unidad entre el sentimiento personal y la acción social. Se preocuparon por temas que anteriormente habían sido considerados vulgares, como los temas relacionados con el campesinado. Introdujeron formas populares como las baladas y se revolucionó el lenguaje incorporando palabras de uso cotidiano. El romanticismo fue un arte nacionalista que buscó en sus tradiciones particulares el material para su expresión.

La música en este periodo fue considerada como una obra de arte estética y autónoma, la sociedad burguesa veía en la música un medio de elevar su status. Esta actitud favoreció el interés por acercarse a la música así como por estudiarla. El piano fue el instrumento musical más popular en esta época, la mayoría de los hogares burgueses disponían de un teclado. Aumentó la demanda por los maestros de piano, por artistas que interpretaban el repertorio en conciertos públicos y promovían las ventas de partituras de las casas editoriales. Pronto nació la carrera de pianista concertista, lo que no significaba necesariamente que los intérpretes a la vez fueran compositores también. En los años 30 del siglo XIX ya era muy marcada la división entre las profesiones de compositor e intérprete. A diferencia de siglos atrás, en los que los músicos eran considerados sirvientes de la nobleza, en este periodo fueron reconocidos como genios creadores. A lo largo de este periodo coexistieron el virtuosismo y el lirismo como dos tendencias dominantes en la interpretación pianística.

En este periodo en la música, la melodía ocupará un lugar privilegiado dentro de la obra. Los compositores introducen diferentes recursos técnicos que llenarán las obras de contratiempos y síncopas, *rallentandos* y cambios de dinámica, todo ello con la finalidad de expresar en mayor medida los sentimientos. Se dio el uso de frecuentes cambios de tonalidad y cromatismos llevando las posibilidades tonales a su límite.

3.2 Biografía breve del autor

Frédéric Chopin, gran pianista y compositor polaco fue uno de los representantes más característicos del estilo romántico. Un pianista inigualable que nos heredó un repertorio único para piano. Chopin nació el 1 de marzo de 1810, en la aldea Zelazowa Wola, en el voivodato⁶⁰ de Mazovia, a 60 kilómetros de Varsovia, en el centro de Polonia, en una pequeña finca propiedad del conde Skarbek, que formaba parte del Gran Ducado de Varsovia. Sus padres fueron Mikolaj Chopin quien era un emigrado francés establecido en Polonia en 1787 y Justyna Krzyzanowska, quien pertenecía a una familia de la nobleza polaca venida a menos. Frédéric tuvo tres hermanas: la mayor, Ludwika, y otras dos menores, Izabela y Emilia. En octubre de ese mismo año la familia se trasladó a Varsovia, debido a que su padre había obtenido el puesto de profesor de francés y literatura francesa en el Liceo de Varsovia.

En sus primeros años de vida, Frédéric estuvo muy identificado con la música, ya que la escuchaba a todas horas gracias a su madre que tocaba el piano y cantaba, acompañada por su padre con la flauta o el violín. A muy temprana edad comenzó sus estudios musicales. Su primera maestra de piano fue su hermana Ludwika, más tarde a la edad de seis años fue alumno del violinista y compositor de origen checo Wojciech Adalbert Zywny⁶¹. Gracias a él Chopin desarrolló gran interés por la música de Bach y Mozart y lo alentó a "inventar" sobre el teclado. En 1817 compuso su primera obra, la *Polonesa en sol menor para piano* publicada ese mismo año. A los ocho años tocaba el piano con maestría, improvisaba y componía con facilidad. El 24 de febrero de 1818 hizo su primera aparición en público en el palacio de la familia de Radziwill de Varsovia. Tras este concierto fue considerado como un niño prodigio y comenzó a dar recitales en las recepciones de los salones aristocráticos de la ciudad. Desafortunadamente desde pequeño se manifestó su frágil salud.

En 1822 tomó clases privadas con Józef Ksawery Elsner, compositor, violinista y compositor polaco fundador del Conservatorio de Varsovia. En julio de 1823 ingresó al Liceo de Varsovia, donde recibió clases de literatura clásica, canto y dibujo. Durante sus periodos vacacionales tuvo contacto con la música folklórica de su patria, de esta manera, danzas tradicionales como la mazurca y la polonesa fueron formas musicales que adoptó a su trabajo de composición. En 1826 se graduó con honores del Liceo de Varsovia. En ese mismo año empezó a recibir clases en el Conservatorio de Varsovia, continuando sus estudios con Elsner, director de esa institución. En marzo de 1828 tuvo la oportunidad de escuchar y conocer al compositor y pianista alemán Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), quien ofreció en Varsovia una serie de conciertos. Chopin interesado en la pedagogía musical, retomó sugerencias del método de Hummel acerca de la postura y el fraseo entre otras ideas. En mayo de 1829 el virtuoso

⁶⁰División de primer rango en el sistema político administrativo de Polonia. En la Edad Media el Reino estaba dividido en regiones militares dirigidas por un *wojewoda*, o comandante de guerreros. A principios del siglo XIV este sistema se transformó en un sistema de regiones o provincias civiles. Desde 1999 la Polonia moderna está dividida en 16 voivodatos

⁶¹(1756-1842)

italiano Niccolò Paganini (1782-1840) ofreció conciertos en Varsovia y Chopin tuvo la oportunidad de escucharlo, quedando impresionado ante su virtuosismo.

En ese mismo año terminó sus estudios en el Conservatorio y fue invitado a Viena por el violinista y compositor Rodolphe Kreutzer, el director y compositor Ignaz Xaver Ritter von Seyfried y los fabricantes de pianos Stein y Graff. Ofreció dos conciertos, el 11 y 18 de agosto en el Teatro Kärntner, presentó sus *Variaciones Op.2* entre otras composiciones suyas. Tuvo un gran éxito, la crítica del exigente público vienés fue inmejorable. Fue admirado por su técnica interpretativa de contrastes dinámicos. De regreso a Varsovia se enamoró de la joven cantante Konstancja Gladkowska y de este enamoramiento surgieron célebres obras como son el *Vals Op.70 No. 3* y el movimiento lento de su primer *Concierto para piano y orquesta en fa menor Op.21*. Así le informaba a su amigo Titus Woyciechowski en estos meses: "He compuesto unos pocos ejercicios; te los mostraré y tocaré pronto"; refiriéndose a la primera serie de sus *Estudios Op.10*. Chopin revive un género casi olvidado, los nocturnos, la música para la noche en su *Nocturno Op.62 No. 1* y compone unas canciones para voz y piano sobre poemas de Stefan Witwicki.

Aquel romance con la Señorita Gladkowska no fue consolidado, pues él decidió emprender un viaje de estudios. En un principio pensó en ir a Berlín, el príncipe Antonio Radziwill gobernador del Gran Ducado de Posnania lo había invitado. Sin embargo se decidió viajar otra vez a Viena y allí continuar sus estudios.

El 17 de marzo de 1830 ofreció un concierto en el Teatro Nacional de Varsovia. Datan de esta época el *Segundo Concierto para piano y orquesta en mi menor*, publicado como No. 1 Op.11, que estrenó en su casa el 22 de septiembre. Comenzó a escribir el *Andante Spianato y Gran Polonesa Op.22*, considerada como una de las más importantes de su repertorio. Ese año Varsovia fue testigo de levantamientos y disturbios que tuvieron consecuencias fatales. Estas manifestaciones dejaron una profunda huella en Chopin, años después compondría un homenaje a esos manifestantes en su célebre *Marcha Fúnebre*, incluida en la *Sonata para piano No. 2 en si bemol menor Op.35* (1838). Ese mismo año antes de su partida, se le organizó un concierto de despedida el 11 de octubre en el mismo teatro, donde interpretó su *Concierto para piano en mi menor* y su *Gran Fantasía sobre Aires Polacos Op.13*. Días después se reunió con sus amigos en una taberna de Wola y le regalaron una copa de plata con un puñado de tierra polaca dentro. Chopin se despidió de Polonia el 2 de noviembre, con la esperanza de regresar, pero jamás volvería.

Chopin llegó a la capital austriaca el 22 de noviembre. El 29 de noviembre se inició una rebelión armada en Polonia por un grupo de jóvenes idealistas de la armada de Varsovia en contra del dominio ruso. Este acontecimiento repercutió en su manera de componer, pues entró en una crisis emocional por la situación que pasaba su familia y su país. Estas experiencias originaron un estilo compositivo diferente al anterior.

En este tiempo compuso los *Nocturnos Op.9 No. 2* y *Op.15 No. 2*, comenzaba el *Scherzo en si menor* y la *Balada No. 1 en sol menor* y trabajaba en los *Estudios Op.10*. Conoció al compositor y pianista Anton Diabelli⁶², al compositor y chelista Joseph Merk⁶³ y al virtuoso violinista checo Josef Slavík. Su estancia en Viena se limitó a ocho meses, pues la insurrección polaca no era bien vista en el imperio austriaco, otro hecho que lo incomodaba era el gusto peculiar del público vienés, en una carta escribió: "El público sólo quiere oír los vals de Lanner y Strauss". En 1831 estando en Alemania, en Stuttgart, se enteró de

⁶²(1795-1852)

⁶³(1806-1833)

la caída de Varsovia ante las tropas rusas y del fin de la Revolución de los Cadetes. En los diarios de Stuttgart escribió: "¡Y yo aquí, condenado a la inacción! Me sucede a veces que no puedo por menos de suspirar y, penetrado de dolor, vierto en el piano mi desesperación!".

Finalizando su viaje Chopin se estableció en París en el otoño de ese año. Inicialmente se alojó en un apartamento en el quinto piso del Boulevard Poissonière 27. "El viento me ha lanzado hasta aquí, se respira dulzura y se suspira mucho más porque es más fácil. París es todo cuanto uno quiere, puedes divertirte, aburrirte, reír, llorar, hacer lo que quieres y no le interesa a nadie, pues aquí miles de personas hacen lo mismo, cada cual a su manera, en realidad no sé si existe otro lugar donde haya más pianistas que aquí". La capital francesa era el centro mundial de la cultura en esta época donde se desarrollaba una intensa actividad cultural e intelectual. Escritores como Víctor Hugo, Honoré de Balzac y Heinrich Heine, considerado el último poeta del romanticismo vivían allí. Estableció contacto con los compositores italianos Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, con el violinista Pierre Bailloty con los pianistas más destacados del momento como Henri Herz, Ferdinand Hiller y Friedrich Kalkbrenner llamado el "rey del piano", con quien tomó lecciones de piano durante un año. Compositores jóvenes como Félix Mendelssohn-Bartholdy y Héctor Berlioz también entablaron amistad con él.

Su primer concierto público se realizó en la Sala Pleyel el 26 de febrero de 1832. Fue todo un éxito, entre el público se encontraban Félix Mendelssohn y Franz Liszt, quien lo describe: "Era un joven pálido, elegante y triste, con un leve acento extranjero, ojos pardos, cabellos rubios y sedosos, casi tan largos como los de Berlioz y caían sobre su frente, su persona, su estilo y su obra, eran armoniosos; su mirada era más espiritual que soñadora, en mutuo acuerdo con el sonido tan particular que obtenía del piano; su delicadeza enfermiza se aliaba con la poética melancolía de sus obras, su sonrisa, dulce y fina, su tez de gran fineza y transparencia, nariz ligeramente curva de aspecto distinguido, maneras llenas de aristocracia, de gestos graciosos y multiplicados. El timbre de su voz siempre ensordecido y ahogado, estatura poco elevada y miembros delicados". Liszt sentía una gran admiración por él, frecuentemente interpretaba sus obras, algo que los hermanó en la perspectiva musical. La relación de Chopin con el público era difícil a pesar de su éxito, le confesó a Liszt: "No estoy capacitado para dar conciertos, la muchedumbre me intimida, me siento asfixiado por sus alientos precipitados, paralizado por sus miradas curiosas, mudo frente a rostros extraños, pero tú, estás destinado, pues cuando no ganas a tu público, tienes con que fulminarlo".

Mientras en abril de ese mismo año una epidemia de cólera diezmó a la población de París, a Chopin se le presentó una gran oportunidad. Valentín Radziwill, padre del príncipe Antonio invitó al joven pianista a una velada ofrecida por el noble James de Rothschild. En ella Chopin tocó el piano y obtuvo un gran éxito. La élite social estaba presente y reconocieron su talento. Familias adineradas lo tomaron bajo su protección pidiéndole lecciones. A partir de mayo comenzó a ganarse la vida dando clases de piano, llegando a convertirse en un pedagogo muy requerido y bien pagado hasta el fin de su vida. Se presentaba en las veladas que se realizaban en los salones de la sociedad aristócrata. Prefería un ambiente íntimo con una audiencia culta y sensible. Importantes artistas como el pintor francés Eugène Delacroix, el poeta polaco Adam Mickiewicz, y la escritora Marie Catherine Sophie de Flavigny conocida por su seudónimo Daniel Stern asistían a estos conciertos y entablaron amistad con él. En 1833 se volvió miembro de la Sociedad Literaria Polaca a la que apoyó económicamente. Chopin perdió la posibilidad de regresar a Polonia debido a que no renovó su pasaporte al no aceptar las regulaciones del Zar sobre Polonia, y por ello eligió convertirse en un refugiado político en París. Sus amigos más entrañables desde este periodo fueron la condesa Delfina Potocka, el violonchelista francés Auguste Franchomme y el compositor italiano Vincenzo Bellini, a quien conoció en 1834.

En los próximos años su fama se extendió por toda Europa y estuvo sumamente ocupado. Además de dar clases, ofrecía recitales nocturnos y su actividad como compositor se volvió intensa. Firmó contratos con las casas editoras más importantes de la época, como Schlesinger en Francia, Breitkopf & Härtel en Leipzig, Karl K. Kistner en Berlín y Christian R. Wessel en Londres. De este periodo datan las ediciones del *Andante Spianato* y *Gran Polonesa Brillante Op.22*, el *Scherzo No. 1*, las *Mazurcas Op.24* y las *Polonasas Op.26*. El 26 de abril de 1835 ofreció su último concierto público en el Conservatorio de París.

A finales de 1835 se reunió con sus padres en Karlsbad, Bohemia. En medio de una crisis física y emocional llegó a pensar en suicidarse y en París preparó una nueva versión de su testamento. En 1836 tuvo un breve romance en secreto con María Wodzinska⁶⁴. Los rumores de su delicado estado de salud hicieron que la familia de la joven impidiera esa relación. Comenzó a abandonar su actividad como concertista para enfocarse en la composición. Quienes desearan escucharlo tenía que ser en un ambiente privado o de estudio, aproximadamente daba cinco clases de piano por día. En octubre de 1836 Franz Liszt presenta a Chopin con la idealista feminista Aurore Dudevant⁶⁵, mejor conocida como George Sand. Como su condición social de baronesa le impedía circular libremente, esta controversial escritora optó por el uso de vestimentas masculinas porque esto le permitía más libertad de acción. En ese primer encuentro Chopin sintió antipatía por ella.

En el verano de 1837 Chopin viajó a Londres, mientras trabajaba en los *Estudios Op.25*, las *Mazurcas Op.30*, el *Scherzo Op.31* y los *Nocturnos Op.32*. En octubre completó sus *Estudios Op.25* dedicados a la Condesa Marie d'Agoult y un mes más tarde terminó el *Trío de la Marcha Fúnebre* para el aniversario del Levantamiento polaco de 1830. Ese año Chopin y Sand iniciaron una relación de amor y ayuda mutua que duraría ocho años. Al acercarse el invierno de 1838, la salud de Chopin tuvo una recaída, por ello su médico le aconsejó el clima de las Islas Baleares. Con Sand y los hijos de ella viajó a Barcelona y de allí abordaron la embarcación "El mallorquín", se dirigieron a la Isla Palma de Mallorca estableciéndose en el Monasterio de Valldemossa. Durante su estancia en la isla compuso el *Scherzo en do sostenido menor Op.39*, la mayor parte de sus *24 Preludios Op.28*, en homenaje a J. S. Bach y las *Polonasas Op.4*. El clima no favoreció en nada su recuperación, al contrario, la constante humedad debido a las incesables lluvias empeoró la condición de sus pulmones. En febrero de 1839 embarcaron a Barcelona, donde Chopin pasó una semana convaleciente y posteriormente arribaron a Marsella donde lo esperaba su médico personal. En ese entonces su enfermedad fue declarada como tuberculosis. Al año siguiente publicó la *Sonata Op.35*, el *Impromptu Op.36*, los *Nocturnos Op.37*, la *Balada Op.38*, el *Scherzo Op.39*, las *Polonasas Op.40*, las *Mazurcas Op.41* y el *Vals Op.42*.

Durante los próximos años su actividad composicional fue intensa. En 1842 estrenó su *Balada Op.52*, la *Polonesa Op.53*, el *Scherzo Op.54*, el *Impromptu Op.51* y las *Mazurcas Op.56*. En el verano de 1843 Chopin viajó con Sand a Nohant, finca de Sand en Berry, donde pasaban los veranos frecuentemente. Ahí concluyó los *Nocturnos Op.55* y las *Mazurcas Op.56*, comenzó la composición de *Sonata en si menor Op.58*.

En 1845 su salud comenzó a deteriorarse gravemente, haciéndole difícil su trabajo de composición. No obstante continúa componiendo, así en este año compuso las *Mazurcas Op.59*, la *Barcarola* y la *Fantasia Polonesa Op.61*. El verano de 1846 sería el último que pasaría en Nohant, durante su estancia compuso los *Nocturnos Op.62* y concluyó la *Sonata para violonchelo y piano Op.65*.

⁶⁴María era de la nobleza polaca

⁶⁵(1804-1876)

El 16 de febrero de 1848 ofreció su último concierto en París en el salón Pleyel. Interpretó algunos preludios, mazurcas, valeses, el *Berceuse*, la *Barcarola* y con Auguste Franchomme su propia *Sonata para violonchelo y piano Op.65*. Siete días más tarde estalló la Revolución de Febrero en París. En abril realizó un viaje a Londres, permaneciendo allí por siete meses. Tuvo alumnos aristócratas y ofreció recitales en salones y vestíbulos públicos. Conoció a la Reina Victoria y al escritor Charles Dickens. De Londres se trasladó a Escocia, allí compuso el *Vals en si menor No. 2 Op.69*.

El 23 de noviembre regresó a París, su salud empeoraba cada vez más. En 1849 su delicado estado de salud le impidió dar clases. Recibió visitas de alumnos y damas de sociedad y de amigos como el pintor Delacroix, quien lo visitaba casi diariamente. En el siguiente verano trabajó en su última obra, la *Mazurca en fa menor*, publicada tras su muerte como No. 4 de la serie Op.68. En agosto recibió la visita de su hermana Ludwika y la familia de ésta. En su lecho de muerte pidió que sus obras inconclusas fueran tiradas al fuego, argumentando que sentía demasiado respeto por su público y no quería que esas obras no dignas de él anduvieran circulando por su culpa y bajo su nombre.

Falleció a las dos de la madrugada del 17 de octubre de 1849. El obituario publicado en los periódicos dice textualmente: "Fue miembro de la familia de Varsovia por nacionalidad, polaco por corazón y ciudadano del mundo por su talento, que hoy se ha ido de la Tierra". Su funeral se celebró en la Iglesia de Santa Magdalena de París y asistieron más de cuatro mil personas. Cumpliendo su voluntad se interpretaron sus *Preludios en mi menor y en si menor*, seguidos del *Réquiem* de Mozart. Durante el entierro en el cementerio de Père Lachaise, cerca de Bellini se tocó la *Marcha fúnebre* de su *Sonata Op.35* que fue ejecutada en la instrumentación de Napoléon Henri Reber. El sacerdote pronunció las palabras: "*Polvo al polvo*", alzando la copa de plata que con tanto celo Chopin guardó y vertió sobre el ataúd la tierra polaca. Su cuerpo permanece en París, pero siguiendo su voluntad su corazón fue extraído y depositado en la Iglesia de la Santa Cruz en Varsovia.

"Ya soy libre y nada más me impide volver a mi tierra, a la cual debo mi más fecunda obra, porque la grandeza del hombre consiste en que es el único ser de toda la creación, capaz de hacer eterno un instante fugitivo".

3.3 El scherzo

El término italiano scherzo significa literalmente "broma". Del tardío siglo XVIII a la época actual con este término se designan obras musicales o un movimiento estándar introducido para reemplazar al *menuet* en obras de varios movimientos como sonatas, cuartetos de cuerdas o sinfonías. Los *scherzi*⁶⁶ conservaron del *menuet* el compás 3/4 y la forma ternaria, pero en un *tempo* más rápido y su rango de carácter va de lo ligero y juguetón a lo siniestro y macabro.

Ludwig van Beethoven introdujo el scherzo en sus sinfonías y sonatas, convirtiendo el ritmo cortesano del *menuet* en una danza más intensa. Chopin adoptó este término para referirse a una obra de un solo movimiento, cambiando su estilo y estructura tradicional. Amplió sus dimensiones y su gama expresiva, no obstante preservó el metro 3/4 y el diseño básico formal. Los *scherzi* de Chopin muestran en su estructura interna frases bien delimitadas, motivos melódicos, rítmicos, interludios, re-exposición de temas principales y coda. La transformación que hizo de este género fue tan radical que sus cuatro *scherzi* confundieron no solamente a sus contemporáneos, sino también a críticos del avanzado siglo XIX y del

⁶⁶Plural de burlas, es decir del "scherzo"

temprano siglo XX. Estas obras fueron compuestas y publicadas entre los años 1835 y 1843. Schumann comentó de los scherzos de Chopin: "¿Cómo se debe vestir la seriedad si la broma se pasea con oscuros velos?".

3.4 Análisis de la obra

Chopin siguió la recomendación de su médico personal de pasar el invierno en un ambiente más benéfico para su salud en las Islas Baleares. Durante su estancia en la Cartuja de Valldemossa Sand lo atendió amorosamente, en tanto él esperaba la llegada del piano francés Pleyel desde París.

En este periodo trabajaba en varias obras, como sus *24 Preludios* y en el *Scherzo en do sostenido menor Op.39* (publicado en 1840). Dedicó esta obra al alemán Adolphe Gutmann⁶⁷ quien fuera uno de sus primeros discípulos y su favorito. El piano Pleyel llegó a Palma, capital mallorquina el 20 de diciembre. Finalmente llegó a la Cartuja de Valldemossa a principios de enero. "Después de 15 días de diligencias y esperas pudimos retirar el piano de la aduana pagando 300 francos por derechos, ahora las bóvedas de la Cartuja se regocijan. El trabajo de Chopin va desde entonces a buen ritmo y los muros de la celda se sorprenden al oír sus trinos y gorjeos"⁶⁸.

Partieron de Mallorca en febrero, debido a un agravamiento en el estado de salud de Chopin, no pudieron regresar con el piano Pleyel, pues debido a la precipitada salida se convirtió en un inconveniente. Por ello Sand lo vendió en la misma isla al matrimonio formado por Basilio y Helene Canut. "Un mes más y hubiéramos muerto en España, Chopin de melancolía y yo de asco"⁶⁹.

Tras este viaje el romance entre Sand y Chopin terminó. Actualmente el piano Pleyel se conserva en la Celda número 4 en el Museo Chopin, que es la misma habitación donde lo tocó entre el 9 de enero y 11 de febrero de 1839.

En el *Scherzo en do sostenido menor* Chopin sigue las tradiciones estructurales de Beethoven. Los cuatro scherzos de Chopin tienen forma ternaria, donde la primera parte se repite con cambios tonales regresando en el fin de la obra como re-exposición. La segunda parte es siempre contrastante. Como normalmente el tema principal es dramático, la parte contrastante pretende cambiar el drama a un carácter idílico, melódico. Incluso los recursos técnicos son opuestos en estas partes lentas y representan una fuerte nostalgia por algo perdido o jamás dominado pero siempre deseado. La primera y tercera parte contiene un tipo de estribillo, como si fuera un rondó, el tema principal regresa varias veces abarcando diferentes interludios de varios caracteres. La parte más impresionante de estos scherzos es indudablemente la preparación de la coda y la misma coda. En las obras de gran dimensión de Chopin la coda tiene un papel muy importante, en nada se parece a las codas clásicas. El sentido de la obra, el resumen y el clímax emocional llegan a ser presentados en esta parte con recursos técnicos pianísticos sumamente virtuosos y elaborados.

⁶⁷(1819-1882), pianista y compositor alemán

⁶⁸George Sand

⁶⁹Ibidem

El *Scherzo en do sostenido menor* muestra un porte decidido, enérgico, colocando al scherzo el carácter *presto con fuoco*⁷⁰. La obra avanza en *tempo presto*, en un compás de 3/4. En principio de la pieza llama la atención que Chopin aplica muchos unísonos subrayando el carácter y reduciendo la distracción alrededor de la melodía. Sigue la estructura scherzo1-trío1-scherzo2-trío2-coda, donde el primer trío funciona como desarrollo después de la exposición y en sí mismo tiene una forma ternaria. En general cada una de las partes se estructura según la forma ternaria, así hace homenaje a los scherzos de Beethoven.

La obra inicia con una introducción de 24 compases en donde una melodía cromática, duplicada en unísono entre las dos manos nos hace dudar la tonalidad. Cabe mencionar que el do sostenido menor no fue tonalidad común incluso en el romanticismo. Después del tema principal fragmentado seguimos con la melodía dominante, pero ya cuadruplicada en octavas en las dos manos iniciando una progresión en el compás 25.

La primera sección (scherzo1) inicia un viaje a través de varias tonalidades a partir de do sostenido menor y nos envuelve en la atmósfera de fa sostenido menor, cuando regresa a do sostenido menor ya es el anuncio del regreso del tema principal. Así podemos concluir que el primer scherzo completa una forma ternaria: a-b-a.

La siguiente sección (trío1) funciona como la parte contrastante del scherzo. En sí presenta forma ternaria, donde la sección a es melódica con acordes acompañados por "cascadas" de octavos descendentes y la sección b es algo juguetona, alegre y muy ligera, el único carácter despreocupado de la obra. Con el regreso de la sección a termina el interludio más importante y al fin llegamos otra vez al scherzo con carácter dramático.

El scherzo2 copia su primera presentación del principio de la obra, así señalando también la llegada de la re-exposición. El *presto con fuoco* vuelve a dominar el material, las energías acumuladas en la parte anterior calmada y soleada se desgastan con furia. Por un breve momento entramos nuevamente al carácter calmado del trío2, presentando únicamente los acordes melódicos con las "cascadas" de octavos descendentes. La salida a la coda ya es inevitable, la tensión por los temas repetidos se acumula. Antes de que llegue la coda virtuosa como es de costumbre en los scherzos de Chopin, hay unos segundos de paz, la melodía repite el tema del trío, pero el acompañamiento rápido e inquieto ya nos advierte que la tempestad está a punto de iniciarse.

La coda aplica octavos virtuosos, bajos como apoyo armónico, rítmico y de volumen, los arpeggios no paran de ascender y descender, las curvas de la melodía pintan un remolino de sonido. Las últimas tres páginas de la obra son dignas a los grandes sentimientos románticos, pretenden cambiar el mundo aunque sea quemándolo.

⁷⁰Veloz y con fuego

3.5 Sugerencias interpretativas

La obra es muy demandante, extensa, virtuosa. Como dificultad técnica especial podríamos mencionar las dobles octavas que son elementos constantes. Debemos encontrarnos en un estado físico y emocional saludable al abordar obras de características similares. Acercarnos a obras que presentan escalas, arpeggios y acordes en *fff* con poca disposición y creando resistencia, sin duda propiciará que nos lesionemos. En mi experiencia es muy útil realizar alguna actividad física, practicar natación me ayudó a sentirme en un estado de alerta, con energía y me ayudó a corregir mi técnica de respiración, y con ello optimicé mi interpretación pianística. Es común no respirar con la obra, constantemente mantenemos un pulso agitado, o en ocasiones se nos olvida la inhalación por causa de la atención extrema al estar tocando el piano e interpretando las partes más difíciles técnicamente. Por ello sugiero la práctica de algún deporte.

La primera impresión que me causó esta obra es que tiene un porte impresionante, un carácter decidido y una imagen masculina. La partitura indica *tempo presto con fuoco*, que nos ayuda a estructurar la imagen que debe proyectar esta obra. Hay que mantener siempre el apego a todas y cada una de las indicaciones que presenta la partitura. Es necesario establecer un *tempo* de estudio que permita que la obra avance musicalmente.

Administremos nuestra energía aprovechando al máximo los puntos de reposo, que nos ayudarán a renovar nuestra energía a lo largo de la obra. El uso del pedal debe ser acorde a lo que la partitura indique, es fundamental presentar bajos nítidos. Factores ajenos a nosotros, como las cualidades de la sala y del piano pueden determinar su utilización, por lo tanto debemos aprender a escuchar el efecto que produce el pedal y constantemente ajustar nuestra reacción en su uso.

CAPÍTULO 4

Tres Burlescas Op.8/c

Béla Bartók (1881-1945)

4.1 Contexto histórico de la obra

En la batalla Mohács donde los húngaros lucharon contra los otomanes en 1526, el rey Luis II de Hungría fallece. En medio de la invasión turca el emperador germánico Fernando I de Habsburgo reclamó el trono vacante y fue coronado paralelamente con el conde húngaro Juan I Szapolyai. En 1541 el Reino Húngaro fue dividido en tres partes. La región oeste quedó bajo dominio austriaco, la central bajo dominio otomano y la oriental denominada por el Principado de Transilvania que en ese entonces fue una región independiente, aunque en subordinación ante los turcos.

Durante el siglo venidero príncipes húngaros de Transilvania intentarán en vano reunificar el imperio y librarse de la influencia germánica de los Habsburgo. En 1686 los otomanos fueron expulsados de territorio húngaro, así, el reino fue reunificado bajo el emperador Leopoldo I de Habsburgo. Un siglo después Napoleón desarticuló al Sacro Imperio Romano Germánico y Hungría estaría bajo el mando del Emperador Francisco I de Austria, y este estado político-económico seguirá a través de varios siglos.

El creciente nacionalismo húngaro del siglo XIX fue alimentando justamente por los deseos de la sociedad para liberarse de los Habsburgo. En 1848 inició la Revolución Húngara, encabezada por líderes como Lajos Kossuth, Sándor Petőfi y Mór Jókai. Después de dos años de guerra, el archiduque Albrecht von Habsburg asumió el poder del reino húngaro. El imperio Austro-húngaro nació en 1867 tras el acuerdo llevado a cabo entre el Emperador de Austria, Francisco José I y una delegación húngara dirigida por Ferenc Deák.

El movimiento nacionalista se extendió hasta la primera mitad del siglo XX afectando a las artes. Nació el interés de rescatar la esencia de cada pueblo a través de su folklor, logrando así una identidad nacional. La música nacionalista del siglo XIX presenta características de corte romántico, en tanto la del siglo XX mostró una renovación del lenguaje musical. El estudio del material folklórico se llevó a cabo utilizando método científico. La música folklórica era recopilada con exactitud, gracias al fonógrafo y justo en el último momento, antes de que la gente dejara de cantarla. Las muestras obtenidas eran analizadas objetivamente, mediante técnicas empleadas por la etnomusicología. De esta manera se podía descubrir el carácter real de las obras, su origen y las diferentes influencias de las culturas convivientes. Este enfoque analítico permitió conocer las cualidades únicas de la música folklórica. Los compositores nacionalistas utilizaron melodías, ritmos y armonías basados en temas, adoptaron las estructuras folklóricas en sus obras, cantos y relatos folklóricos extendiendo el dominio de la tonalidad y creando estilos nuevos.

4.2 Biografía breve del autor

Béla Bartók nació el 21 de marzo de 1881 en el pueblo de Nagyszentmiklós⁷¹. A los cinco años recibió las primeras lecciones de piano de parte de su madre. Su padre dirigía una escuela agraria, tocaba el piano y el violonchelo, también participaba en pequeños conjuntos instrumentales de aficionados. Bartók contaba con siete años de edad cuando su padre murió. Él, su hermana Elsa y su madre vivieron tiempos muy difíciles, pues el sueldo de su madre era bajo, y debido a que era maestra cambiaban de residencia frecuentemente según el trabajo que le ofrecían. La pequeña familia se completó con la Tía Irma quien ayudaba a la madre trabajadora con los quehaceres de la casa.

Después de muchas mudanzas y una educación musical caótica, en 1894 a la mamá le ofrecen un puesto esperado de maestra en Pozsony⁷². En esta época el Parlamento Húngaro se sesionaba en Bratislava y por la presencia de los políticos, la ciudad contaba con vida cultural sobresaliente y entre todas las provincias húngaras se distinguía por contar con oportunidades artísticas. Bartók estudió piano y armonía hasta los quince años bajo la guía de László Erkel, ya que desde la edad de nueve años componía breves piezas para piano en estilo popular de la época, mayormente valsos amorosos.

En Pozsony la vida musical copiaba las tendencias vienesas debido a la cercanía de las dos ciudades. Como Viena era fiel a Brahms y se tocó mucha música de cámara, tríos y cuartetos, Bartók creció en este ambiente más conservador. En estos años, en el fin del siglo XIX se consideraba a Liszt y a Wagner como compositores modernos. A los dieciocho años Bartók contaba con una cultura musical bastante amplia, su estilo de composición en este periodo tenía la influencia de compositores como Brahms. El ídolo de Bartók era el pianista Ernő Dohnányi quien escogió ir a Budapest para continuar su educación musical. Así no fue sorpresa que al terminar la escuela Bartók decidió continuar y concluir sus estudios musicales también en la Academia de Música Ferenc Liszt en Budapest, en lugar de ir al Conservatorio de Viena que ya tenía fama internacional.

Una vez instalado en Budapest y con grandes deseos de conocer nuevos recursos expresivos, que le aportaran algo más evolucionado en relación a lo que había compuesto anteriormente, estudió obras de Wagner como la Tetralogía y Tristán, y obras orquestales de Liszt. No obstante la música de estos compositores aún no satisfacía sus expectativas, por lo que durante dos años permaneció sin dar a conocer una obra como compositor, más bien se destacó como un brillante pianista. En la carrera de piano Bartók estudió con István Thomán, reconocido maestro, alumno de Liszt.

En 1902 se presentó por primera vez en Budapest el *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss, siendo esta ejecución la que despertaría su deseo por componer nuevamente. Otro factor que propició su retorno a la composición fue su interés en la corriente de pensamiento que revelaba los valores tradicionales de su cultura nacional, la cual se extendía al área artística. Estas ideas llamaron su atención, por ello se enfocó en lo que se consideraba música folklórica húngara.

En 1903 compuso el *Poema Sinfónico Kossuth*, el cual fue estrenado en Budapest y poco después en Manchester en 1904. Aunque la obra causó gran éxito, el número uno (Op.1) de su catálogo le fue asignada a otra obra que se data de la misma época, la *Rapsodia para piano y orquesta*. Bartók llegó a ser uno de los mejores pianistas de Hungría y con mucha ilusión participó en el Concurso Rubinstein de

⁷¹Pueblo que actualmente pertenece a Rumania

⁷²Actualmente se llama Bratislava y pertenece a la República Eslovaca

piano en París. En este periodo analizó obras de Liszt y consideró que aportaban más al desarrollo musical que los trabajos de Wagner o Strauss, aunque las canciones utilizadas en las *Rapsodias Húngaras* no fueron canciones folklóricas húngaras. Por esta razón decidió realizar investigaciones sobre la música campesina húngara que hasta ese entonces era prácticamente desconocida. En 1905 conoció al etnomusicólogo-compositor-investigador Zoltán Kodály⁷³ quien se convirtió en su colaborador.

Bartók inició su investigación al principio con Zoltán Kodály, más tarde separadamente y pronto se interesó en darle un tratamiento científico al material reunido. Para conocer el tesoro musical folklórico puramente húngaro tenía que extender su actividad a zonas lingüísticas eslovacas y rumanas. A lo largo del análisis, Bartók descubrió una variedad impresionante e inesperada en estructuras musicales, tonalidades, adornos y variantes de las mismas melodías. Resultó que la mayor parte del patrimonio melódico coleccionado se basaba sobre modos eclesiásticos, modos griegos antiguos e incluso sobre modos más primitivos, como los pentatónicos, además de que mostraban fórmulas rítmicas y frases más libres y variadas. Descubrió que las escalas antiguas eran poseedoras de gran vitalidad expresiva, y su uso hacía posibles nuevas combinaciones armónicas. La presencia de la pentatonía en las canciones coleccionadas señalaba un origen antiguo, surgió la teoría que este material pentatónico podría tener varios siglos, incluso mil años de antigüedad. Kodály por ejemplo, elaboró comparaciones entre canciones de las tribus mari⁷⁴ y canciones húngaras, y encontró varias melodías idénticas, esto no pudo ser accidental.

En 1906 Bartók y Kodály publicaron *Veinte canciones húngaras* donde cada quien elaboró diez acompañamientos para su posible interpretación por cantantes, y las cuales muestran un acercamiento al folklor, a su manejo y a su introducción en la música de concierto. En 1907 Bartók fue elegido para impartir la cátedra de piano en la Academia de Música de Budapest, István Thomán se jubiló y él tomó la cátedra de su maestro. El puesto le permitió la posibilidad de establecerse y continuar con sus estudios folklórico-musicales sin presión económica. Ese mismo año abordó la música de Debussy, gracias a Kodály quien le hizo llegar las partituras, en ésta, descubrió un melodismo pentatónico similar a la música popular húngara. En la música de Stravinsky también encontró características parecidas, lo cual hacía patente la tendencia a renovar la música de concierto con elementos folklóricos. Sus trabajos composicionales a partir del Op.4 se vieron enriquecidos utilizando materiales folklóricos.

En 1907 escribió el *Concierto para violín Op.8a*, dedicado a quien fuera su amor imposible, la violinista Stefi Geyer. Este concierto contiene un *leitmotiv*⁷⁵, llamado tema de Geyer, el cual consiste en una secuencia de terceras, D-F#-A-C#, y fue empleado en muchas obras posteriores, por ejemplo en obras para piano compuestas entre 1908 y 1911, como las *Dos Elegías Op.8b* (1908-09), los *Bosquejos Op.9b* (1908-10) y las *Tres Bursescas Op.8c* (1908-11). En 1908 compuso las *Catorce bagatelas Op.6*, en las cuales se puede observar la influencia de Debussy en la utilización de acordes paralelos y el intercambiable *ostinato* semitonal. En 1909 contrajo matrimonio con una alumna de piano, Márta Ziegler, con quien tuvo un hijo llamado Béla.

En 1911 escribió la ópera de un solo acto *El Castillo de Barba Azul* y con ésta obra concursó en el premio de la Comisión para las Bellas Artes Húngaras. La respuesta que obtuvo fue que su obra era imposible de interpretar. Su estreno tuvo que esperar hasta 1918, cuando resultó ser uno de los éxitos más grandes de la carrera de Bartók. La ópera se completó con el ballet *El príncipe esculpido de madera* que se estrenó

⁷³(1882-1967)

⁷⁴Tribu que vive en el Ural, donde pasaron los húngaros viniendo de Mongolia en búsqueda de tierra

⁷⁵Motivo musical utilizado en forma recurrente

anteriormente en 1917. Ambas obras fueron dirigidas por Egisto Tango. En 1912 optó por dejar a un lado la actividad musical pública para dedicarse a sus estudios folklórico-musicales. En 1913 viajó a Biskra y sus alrededores para estudiar la música campesina árabe. El estallido de la guerra en 1914, provocó que su plan de realizar una serie de viajes en diferentes países no se pudiera realizar, por lo tanto se enfocó en explorar regiones de Hungría hasta 1918. Mientras los años 10 viajaban, ofreció muchos conciertos de piano en Hungría y en el extranjero. Cabe mencionar que Bartók jamás en su vida dio clases de composición, únicamente de piano. Al lado de su trabajo con las canciones folklóricas y su actividad como concertista principalmente en los veranos, en las vacaciones escolares componía.

En 1923 se divorció de Márta y contrajo matrimonio con su alumna de piano Ditta Pásztor⁷⁶. Tuvieron un hijo, Péter⁷⁷ para quien Bartók compuso la serie de seis libros del *Mikrokosmos*⁷⁸. El año 1926 escribió numerosas composiciones para piano, el *Concierto para piano No. 1*, la serie *Al Aire libre*, la *Sonata* y las *Nueve piezas pequeñas para piano*. En 1931 concluyó su *Concierto para piano No. 2*. Bartók compuso sus primeros dos conciertos de piano para propio uso, para cumplir con sus compromisos de conciertos en toda Europa. Estos conciertos son sumamente difíciles y reflejan la capacidad técnica superior del mismo Bartók. En 1934 se jubiló de su labor pedagógica y formó parte de la Academia Húngara de Ciencias. Gracias a ello pudo viajar a Turquía en 1936. En ese mismo año compuso la *Música para cuerda, percusiones y celesta*. En 1937 compuso la *Sonata para dos pianos y percusiones*.

Una invitación por parte del director suizo y patrocinador de la música contemporánea, Paul Sacher lo llevó a permanecer en Suiza en 1939. Allí compuso el *Divertimento para orquesta de cuerda* y comenzó el *Cuarteto de cuerdas No. 6*. En la primavera de 1940 partió a los Estados Unidos de Norteamérica a dar una gira corta de conciertos y se informó de las posibilidades de una migración a los EEUU. El régimen nazi hizo imposible que él participara más en la vida musical de Hungría y buscará la oportunidad de dejar el país. A su regreso en mayo de 1940, en compañía de Ditta ofreció un concierto de despedida en la Academia de Música de Budapest, pues estaba decidido a mudarse a EEUU.

El 4 de octubre de 1940 escribió en su testamento: “¡Mis funerales deberán hacerse de la manera más simple que sea posible!: Si por ejemplo, después de mi muerte quisiera darse mi nombre a una calle o erigirse un monumento en una plaza pública, estos son mis deseos al respecto: Mientras las plazas de Budapest antiguamente llamadas Oktogon y Körönd lleven los nombres de estos hombres (Mussolini y Hitler), y mientras en Hungría haya una plaza o un camino con alguno de estos dos nombres, yo deseo que en mi país no haya ni calle ni plaza ni monumento público que lleve mi nombre y que ninguna lápida de conmemoración sea colocada en lugares públicos”.

En octubre de 1940 Ditta y Bartók llegaron a Nueva York. A pesar de estar pasando por una situación tan difícil no abandonó la composición. Su música en este periodo tomaría los caracteres de una profunda nostalgia. Bartók recibió el nombramiento de *Doctor Honoris Causa* de la Universidad de Columbia. Desafortunadamente su estancia en ese país no fue del todo satisfactoria. Debido a la guerra no había un apoyo financiero a las actividades artísticas y este factor impidió la difusión de sus obras. Gracias a los encargos de tan excelentes músicos estadounidenses como Yehudi Menuhin o Serge Koussewitzky no se murió de hambre y la Asociación de Compositores Americanos le ayudó librarse de la mayoría de los gastos de sus hospitalizaciones. De este periodo datan obras como la *Sonata para violín solo*, obra que le encargó el violinista Menuhin, y el *Concierto para orquesta*, encargo del director Koussewitzky.

⁷⁶(1903-1982)

⁷⁷(1924-)

⁷⁸ Serie pedagógica compuesta entre 1926 y 1939 e integrada por 153 piezas de dificultad progresiva

A partir de 1942 su salud se deterioró gradualmente, entre sus últimas composiciones se encuentra el *Concierto para piano No. 3* dedicado a su esposa Ditta, que compuso en secreto. El *Concierto* nació con el propósito de que su esposa pudiera tocarlo y ganar dinero para la familia mientras Bartók se encontraba enfermo. También dejó bosquejos de su *Concierto para viola*, encargo de William Primrose, que ya no consiguió terminar debido a una recaída. Falleció de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York. Fue enterrado en el Cementerio Ferncliff en Hartsdale. En 1988 sus restos fueron llevados a Budapest al *Farkasréti Temető*.

4.3 Nuevos géneros en el siglo XX

La primera década del siglo XX marca la finalización de la era clásico-romántica y el comienzo de una nueva era. Los fenómenos sociales que presencié este siglo fueron reflejados paralelamente en las artes. El siglo XX fue un caleidoscopio de estilos musicales diversos y contrastantes, los compositores estaban en la búsqueda de una identidad propia, así como de mostrar al mundo una respuesta ante lo que ocurría en él.

Los compositores lograron reflejar sus ideales estéticos, incorporando a su atmósfera sonora una amplia gama de recursos técnicos, timbres, efectos y colores. Introdujeron nuevas técnicas de composición, abandonando la tonalidad, adoptando la atonalidad, politonalidad y serialismo. Se introdujo la práctica de la polirritmia. Incorporaron a las obras sonidos guturales y del ambiente. Dieron un nuevo tratamiento a los instrumentos, utilizaron objetos de uso cotidiano y enriquecieron sus obras con ayuda de la tecnología.

Algunos de los principales estilos del siglo XX son: post-romanticismo, expresionismo, impresionismo, minimalismo, primitivismo, música aleatoria, electroacústica, concreta, microtonal, neoclasicismo y nacionalismo.

En cuanto a los géneros musicales, en el principio del siglo XX se presenta una ruptura entre las tradiciones del romanticismo y la música "moderna". La sinfonía, que fue el género que todos los compositores tuvieron que abordar llegó a ser anticuado. Las obras sinfónicas se titulaban Scherzo, Rapsodia, Música, pero no como sinfonía. En la música de cámara, en lugar de tríos y cuartetos se presentan agrupaciones más raras, muchas veces instrumentos poco compatibles según la tradición. Por ejemplo clarinete y violín con piano⁷⁹ o flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano⁸⁰.

⁷⁹Bartók: Contrastes

⁸⁰Schönberg: Gaspard de la Nuit

4.4 Algunas características de la burlesca

Lo burlesco⁸¹ al paso de los siglos ha constituido un género artístico que ha permitido interesantes contrastes estilísticos. Se caracteriza por utilizar elementos dinámicos, caricaturescos, humorísticos, grotescos, fantasiosos y de proporciones exageradas.

La literatura de tinte burlesco floreció en Francia durante el siglo XVII como un movimiento de oposición al preciosismo⁸². Adquirió gran importancia en el teatro inglés durante el siglo XIX con escritores como J. R. Planché⁸³ y Henry James Byron⁸⁴. Elementos como la parodia y temas tratados con acompañamiento de juegos de palabras triviales se transportaron exitosamente a la leyenda, ópera y melodrama. Este procedimiento fue importado por Norteamérica, transformándolo gradualmente hasta convertirlo en un espectáculo que incluye números cómicos o de variedades.

El género burlesco en la escena dancística apareció en el ballet de principios del siglo XVII, el cual abordaba temas de actualidad matizados con tintes vulgares. Los bailarines utilizaban trajes extravagantes y en las puestas en escena aparecían máquinas igualmente fantásticas.

Durante el siglo XX el séptimo arte fusionó tramas cómicas al género burlesco. Las posibilidades técnicas del cine hicieron posible realizar extravagantes imágenes en una atmósfera dinámica. Entre los cómicos más célebres de la cinematografía burlesca encontramos a Charles Chaplin⁸⁵, los hermanos Marx⁸⁶, y a Laurel y Hardy⁸⁷.

El género burlesco en la música instrumental data de principios del siglo XVIII. Los compositores ocasionalmente recurrían a este género con la intención de dotar a sus obras de un carácter de aire infantil, travieso y juguetón. La sorpresa fue el factor recurrente para generar comicidad. Entre los principales elementos que intervienen en la gestualidad de lo cómico encontramos la repetición, la presencia de elementos mecánicos y *ostinatos*, la introducción mimética de risas y carcajadas, notas repetidas y deconstrucción del lenguaje musical. El género burlesco adquirió relevancia a lo largo de los siglos XIX y XX, al paso de los años la broma y el humor darán paso a la ironía y a la sátira. El discurso musical incorporó numerosos elementos compositivos que enriquecieron la estética burlesca. Leonard Bernstein⁸⁸ en el programa divulgativo para televisión de los 60 *Humor in Music*, enumeró los siguientes

⁸¹Deriva del término italiano burla, que hace referencia a una broma o sarcasmo

⁸²Movimiento sociocultural francés de la primera mitad del siglo XVII. Concedía especial importancia a los buenos modales tanto en la literatura como en la vida social

⁸³(1796-1880)

⁸⁴(1835-1884)

⁸⁵(1889-1977) Actor cómico, compositor, productor, director cinematográfico y escritor inglés mejor conocido por sus populares interpretaciones durante la época del cine mudo

⁸⁶Familia de cómicos estadounidenses originarios de Nueva York

⁸⁷Famoso dúo cómico formado por el actor inglés Stan Laurel (1890-1965) y el actor estadounidense Oliver Hardy (1892-1957). Su carrera como pareja se inició en el cine mudo, en la tercera década del Siglo XX, y se alargó hasta la segunda mitad de ese mismo siglo

⁸⁸(1918-1990) Compositor, pianista y director de orquesta estadounidense. Fue el primer director de orquesta nacido en Estados Unidos de Norteamérica que alcanzó fama mundial

factores como elementos del humor en la música: la caricatura, la burla, música onomatopéyica, la sorpresa, la exageración, el uso de melodías conocidas con algún cambio de tonalidad, logrando así un efecto irónico y la destrucción de la lógica musical.

La música del género burlesco provoca un efecto de parodia sonora. Los compositores utilizan registros poco convencionales, fórmulas melódicas, dinámicas, estructuras y timbres para obtener una amplia gama de efectos fantásticos, humorísticos, mecánicos, etc. Este género permite a los músicos la oportunidad de explorar con timbres y melodías de extraordinaria genialidad, logrando sorprender y cautivar a los espectadores, quienes son transportados hacia nuevas atmósferas y experiencias.

Entre los compositores que han utilizado la denominación "burlesca" como título de sus obras bajo esta estética, encontramos a J. S. Bach, J. G. Walther⁸⁹, F. Couperin⁹⁰, G. Ph. Telemann⁹¹, J. L. Krebs⁹², E. Méhul, G. Mahler⁹³, R. Strauss⁹⁴, A. Zemlinsky⁹⁵, B. Britten⁹⁶, y B. Bartók.

4.5 Análisis de las obras

Béla Bartók compuso la serie *Tres Burlescas Op.8c* entre 1908 y 1911. La primera fue escrita en noviembre de 1908 y está dedicada a su primera esposa, Márta con el título "Riña". La segunda burlesca escrita en 1910 describe el estado "Un tanto borracho" mientras la tercera burlesca con la instrucción "*Molto vivo, capriccioso*"⁹⁷ fue escrita en mayo de 1911.

1. *Perpatvar* ("Riña")

La primera burlesca nos introduce a la atmósfera de una avivada discusión. Muestra un carácter enojado y quejoso. La obra está estructurada en tres secciones, A-B-A' donde la parte A se desenvuelve en *tempo presto* pulsando un compás de 3/4 con la presentación de una textura de unísono. Los arpeggios rabiosos pintan el carácter de la riña, un constante conflicto y diferencias irreconciliables.

La parte B que funciona como el fragmento contrastante, se imita un vals irónico con acordes arpegiados y sirve para descansar de tanta emoción. Se presenta en *tempo* menos vivo con una línea muy expresiva en octavas. El vals poco a poco se transforma en las curvas conocidas de la parte A retomando el carácter inicial.

La re-exposición presenta una serie de secuencias e imitaciones hacia el final de la obra y llega a ser más tensa que el principio. *Crescendos* fragmentados, arpeggios ascendentes nos llevan al clímax de la obra, y el inicio del final se anuncia con la presentación del motivo principal que se enlaza a una escala ascendente que culmina con una reiteración de do.

⁸⁹(1684-1748)

⁹⁰(1668-1733)

⁹¹(1681-1767)

⁹²(1713-1780)

⁹³(1860-1911)

⁹⁴(1864-1949)

⁹⁵(1872-1942)

⁹⁶(1913-1976)

⁹⁷Muy vivo, caprichoso

II. *Kicsit ázottan* ("Un tanto borracho")

La segunda burlesca muestra un carácter titubeante, avanza en *tempo allegretto* con un compás de 4/4. Su textura musical se construye de acordes arpegiados y se desarrolla en forma ternaria. A-B-A´.

En la primera sección se presenta un patrón arpegiado que soporta una melodía en el registro superior. El arpegio ocasiona una sensación de inestabilidad, además que Bartók permite una interpretación *rubato* subrayando el estado borracho. La melodía equilibra su progresión combinando notas cortas, tenidas, y acentos, que son como pasos inseguros de los borrachos. Esta línea melódica gira en torno al sonido mi, y la atmósfera que la envuelve mezcla acordes mayores, menores y disminuidos. Ésta malabárica melodía que ha iniciado luminosamente, gradualmente se oscurece, introduciéndonos a la siguiente sección.

En la sección B, las apoyaturas entretejidas sugieren dudas e incertidumbre, contrastando con un marcado y expresivo movimiento al unísono de seguridad y libertad. Esta lírica melodía tiene el papel de describir la compañía del borracho quien encuentra apoyo en su acto de parte de los otros borrachos cantando todos juntos. El bajo completa las armonías atándose a la voz superior, generando progresivamente una tensión que se resuelve al momento que éste se detiene dejándola fluir libremente. La línea melódica, un tanto dudosa, realiza un desplazamiento cromático encauzándonos a la sección final.

La última sección de esta obra retoma y varía rítmica y melódicamente la figura arpegiada de la primera sección. Para marearnos más, los últimos dos arpegios de cada compás cambian sus direcciones y en lugar del movimiento tradicional, vienen desde arriba hacia abajo. Tras una secuencia que paulatinamente afina la densidad sonora, esta obra concluye con un juego de imitación entre las voces participantes, desapareciéndose en el espacio. Los últimos gestos aterrizan al protagonista borracho y marcan el fin de la obra.

III. *Molto vivo, capriccioso*

La tercera burlesca manifiesta un carácter juguetón, caprichoso que avanza en *tempo presto*, en un compás de 3/8. La tercera burlesca igualmente sigue la forma ternaria, pero en este caso las tres partes son diferentes en su material A-B-C.

La parte A inicia caprichosamente, estableciendo un diálogo entre octavos que giran en torno al mi bemol en la voz superior y un ligero gesto cromático en dieciseisavos en la voz inferior, que resulta ser el fragmento conductor de la obra. En su desarrollo las voces participantes se fusionan en una serie de secuencias con melodías entretejidas. A lo largo de la burlesca encontraremos al fragmento conductor de la obra invertido, y variado rítmica y melódicamente en las voces participantes. Tras una pausa, un arpegio que reafirma a mi bemol como centro tonal, nos introduce a una atmósfera de voces entretejidas, que destacan el motivo principal elaborando un fondo que acompaña a una exótica melodía en el registro superior que se desenvuelve pausadamente hasta quedar sola. Tras realizar elegantes giros en terceras da la entrada a un tranquilo tema coral. El tema coral permite a las voces participantes reposar por unos instantes antes de emprender nuevamente su viaje. La aparición del motivo principal propone retomar el impulso inicial, conduciéndonos a la exposición de nuevo material compositivo.

Al entrar a la parte B el arpeggio inicial se convierte en una misteriosa curva de treintaidosavos bajo la conducción de una línea melódica en torno al sonido la, avanza acumulando energía que luego se desgastará con dos cambios en la dinámica. El primero nos conduce al *meno mosso* y posteriormente a un *leggiero* que gradualmente resuelve la tensión generada al afinar la densidad sonora. La presentación de un lúdico dibujo en terceras, acompañadas por apoyaturas introduce un juego de pregunta y respuesta. Ambas voces dialogan permanentemente retomando el motivo principal. Una brumosa secuencia de voces entrelazadas basada en este motivo da la entrada a un fragmento estructurado por agitados octavos. En esta sección el bajo ininterrumpidamente imita el movimiento del vals, en tanto la voz superior intercala el motivo principal con octavos paralelos a él. Se inicia una secuencia desarrollando esta idea compositiva hasta llegar al punto clímax donde nos queda claro que la energía acumulada debe encontrar un descenso. Este descenso se inicia con un *ostinato* en las voces participantes estructurado por octavos en movimiento contrario. Las voces participantes inician una secuencia basada en un juego de pregunta y respuesta, entre octavos de gran sonoridad y el motivo principal. En un principio el motivo es opacado por las marcadas octavas, pero un *accelerando* abruptamente pone fin a esta sección.

La parte C llega después de una pausa con un extenso pasaje. Tras una pausa hacen su entrada triunfantes octavas, estructuradas en octavos. Realizan una progresión que gradualmente aumenta en sonoridad, acompañada paralelamente por sonoros acordes en movimiento contrario. Al llegar a la cumbre, un cambio súbito a *piano* introduce la sección final de la obra. El eco de las octavas anteriores se mezcla con los fragmentos iniciales de la obra, que giran en torno a mi bemol, conduciéndonos a un gesto conclusivo de voces entrelazadas y chispeantes reflejos de mi bemol.

4.6 Sugerencias interpretativas

Las *Tres burlescas* de Bartók son obras complejas y de gran dificultad técnica. Para facilitar el trabajo sugiero llevar a cabo un exhaustivo análisis precisando la estructura de cada una de las obras, así como motivos principales, materiales temáticos, secuencias, etc. Apegarnos a las indicaciones de articulación y dinámica presentes en la partitura nos permitirá comprender el discurso de la obra.

Es muy importante tomar en cuenta desde un inicio el *tempo* en que debemos tocar cada una de las obras, adaptando la forma de estudio conveniente. Debemos experimentar diferentes movimientos de cuerpo, brazo, muñeca y dedos hasta encontrar los que nos permitan optimizar energía, adquirir velocidad y mostrar la amplia gama de caracteres.

Sugiero detenerse en los acordes tocándolos con el apoyo del brazo, disfrutar su sonoridad, sus ricas armonías y descubrir los efectos que producen. Las burlescas son obras que nos permiten experimentar una gran variedad de sensaciones. Disfrutemos y apreciemos cada uno de los gestos que las conforman. Reforcemos nuestra interpretación con imágenes visuales, el título de cada una de ellas nos da la pauta a seguir. En cuanto al uso del pedal sugiero aplicarlo con la idea de que es una brocha que mezcla los sonidos y a la vez puede estructurarlos también.

CAPÍTULO 5

Con ánimo para piano

Manuel Enríquez (1926-1994)

"Manuel Enríquez fue el máximo compositor mexicano, en su campo, de la segunda mitad del siglo XX"⁹⁸

5.1 Biografía breve de Manuel Enríquez aplicada al contexto histórico de la obra

Manuel Enríquez nació en Ocotlán, ciudad industrial del estado de Jalisco el 17 de junio de 1926, justo en medio de la presidencia de Plutarco Elías Calles. Era el tiempo para consolidar la paz en el territorio nacional y para ello, Calles se dio a la tarea de controlar al ejército, a las organizaciones obreras y campesinas mediante una aplicación estricta de la Constitución. Ello causó graves inconformidades entre las empresas petroleras y la Iglesia Católica entre otras. La radicalización de la Ley provocó que en zonas de los estados de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Aguascalientes, Nayarit, Colima, Michoacán y parte de Zacatecas, en la Ciudad de México, y en la península de Yucatán creciera un movimiento social que reivindicaba los derechos de libertad de culto en México, dando origen a la guerra cristera. Al cabo de tres años, el gobierno de Calles se vio obligado a pactar con la iglesia y para lograr la estabilidad tuvo que cabildar con los diferentes actores políticos para que en 1929 viera la luz el Partido Nacional Revolucionario, que posteriormente se convertiría en el Partido Revolucionario Institucional y con ello Calles lograba dar inicio a una etapa que continúa hasta nuestros días.

Enríquez resulta heredero de los logros culturales de José Vasconcelos, quien fue rector de la UNAM entre 1920 y 1921 y autor de la frase "Por mi raza hablará el espíritu". Como secretario de educación de Calles, Vasconcelos inició una política para convertir a los maestros rurales un ejército de paz y de cada profesor, según su propia metáfora de raíz católica, inspirada en el sacrificio de los misioneros del período colonial, un "apóstol de la educación". Al trabajo de los maestros rurales sumó el apoyo nunca antes visto en México, de la edición masiva de algunas de las más grandes obras del pensamiento europeo y occidental, que fueron distribuidas por todos los rincones del país, en lo que Vasconcelos no dudó en calificar como Misiones Culturales. Además, inició un ambicioso programa de intercambio educativo y cultural con otros países americanos, las llamadas "embajadas culturales", que llevaron a algunos de los más brillantes estudiantes mexicanos de la época a entrar en contacto a edad temprana con sus pares de Argentina, Brasil, Colombia, Perú y otros países de América Latina. Apoyó, además, a multitud de artistas e intelectuales. A algunos de ellos los convenció para que se establecieran en México y, con ellos ideó nuevas fórmulas de expresión artística masiva, que a pesar de sus tintes políticos y propagandísticos tienen un valor estético exento de duda. Tal fue el caso de muralistas como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

En este contexto, se inicia un movimiento nacionalista donde Enríquez creció. A sus 10 años por ejemplo, su paisano José Clemente Orozco iniciaba su monumental obra en el hospicio Cabañas (1936-1939) y en el palacio de Gobierno de Jalisco. Por su parte, la música mexicana de concierto que había terminado el siglo XIX con la creación del Conservatorio Nacional de Música y adoptando un estilo romántico entre 1900 y 1920, giraba su foco de atención hacia una tendencia nacionalista entre 1920 y 1950, influenciada por las corrientes nacionalistas europeas. Esta escuela se dividió hacia dos tendencias, el "nacionalismo

⁹⁸Sergio Cárdenas en

http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=23105&tabla=cultura accedido el 22 de mayo de 2011

romántico" encabezado por Manuel M. Ponce⁹⁹ y el "nacionalismo indigenista", liderado por Carlos Chávez¹⁰⁰. El nacionalismo romántico, se caracterizaba por retomar la canción mexicana como base de la música nacional. Por otro lado, el nacionalismo indigenista estuvo en auge de 1920 a 1940 y mostró interés por recrear música prehispánica a partir de la música indígena de la época.

En el contexto internacional, los estilos nacionales se fusionaron con corrientes impresionistas, realistas, expresionistas y neoclásicas. La década de 1960 será un parte aguas en la evolución musical del país. Algunos compositores optaron por continuar con las corrientes de esta primera mitad del siglo, otros en cambio optaron por romper con estas tendencias y emprender un nuevo camino en la búsqueda de nuevas estéticas. Carlos Chávez abandonó el nacionalismo indigenista y encabezó junto con Rodolfo Halffter un movimiento de ruptura con las corrientes nacionalistas¹⁰¹. Entre los compositores de esta generación de ruptura destacan: Manuel Enríquez (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Alicia Urreta (1931-1987), Héctor Quintanar (1936) y Manuel de Elías (1939).

Manuel Enríquez inició su aprendizaje de violín teniendo como maestro a su padre. Asistió a la escuela de música de Áurea Corona, en la ciudad de Guadalajara, en donde estudió violín con Ignacio Camarena. Posteriormente viajaba semanalmente a la ciudad de Morelia para recibir clases de armonía y contrapunto con el brillante organista y compositor Miguel Bernal Jiménez¹⁰², de quien aprendió contrapunto, polifonía y armonía.

En 1948 obtuvo el grado de maestro de violín en el Conservatorio "Las Rosas" de Morelia, a la vez que continuaba recibiendo clases de composición con Bernal Jiménez. En 1949 inicia su exploración sobre su segunda habilidad musical al componer su primera obra, *Suite para violín y piano*, en la que aborda la politonalidad, y después de 6 años ya había compuesto su *Concierto I para violín y orquesta*. Lo estrenó como solista en el teatro Degollado de Guadalajara bajo la dirección de Abel Eisenberg. Al año siguiente y durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, el Instituto México-Americano de Guadalajara le otorgó una beca para estudiar en la ciudad de Nueva York, en donde fue aceptado en la *Juilliard School of Music*. Ahí estudió violín con Ivan Galamian; música de cámara con Louis Persinger, y composición con Peter Mennin¹⁰³, quien poseía un lenguaje cromático pero esencialmente tonal que descansaba fuertemente en la polifonía, característica que compartía con Bernal Jiménez y con Paul Hindemith, uno de los autores favoritos de Enríquez.

En este periodo entró en contacto con la música de Luigi Nono¹⁰⁴, Pierre Boulez¹⁰⁵, Luciano Berio¹⁰⁶, y con las corrientes de vanguardia en Norteamérica, entre otras, la de Jacob Druckman¹⁰⁷, un importante

⁹⁹(1882-1948)

¹⁰⁰(1889-1978)

¹⁰¹(1889-1978)

¹⁰²Miguel Bernal Jiménez en <http://miguelbernaljimenez.org/paginas/contenidos.php?pag=bio>accesado 22 de mayo de 2011

¹⁰³Peter Mennin, en wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Menninaccesado el 21 de mayo de 2011

¹⁰⁴(1924-1990)

¹⁰⁵(1925-)

¹⁰⁶(1925-2003)

compositor de música electroacústica que había sido alumno también de Peter Mennin. Enríquez culminó sus estudios de maestría en música con énfasis en violín en 1954 y regresó a México, donde continuó escribiendo obras como su *Sinfonía* (1957) y su *Cuarteto* (1959), además de formar parte del ensamble Nueva Música de México en 1960, atendiendo así a su habilidad como intérprete.

Para 1961, participó en el Curso Internacional de Verano de Darmstadt. Este curso "fue establecido un año después de la II Guerra Mundial en 1946 gracias a los esfuerzos de Wolfgang Steinecke (quien en ese momento se desempeñaba como Agregado cultural del ministerio de cultura del municipio de Darmstadt). Steinecke sostuvo el rol de director artístico hasta su muerte en 1961"¹⁰⁸. Esta emisión adquirió relevancia porque participaron compositores como John Cage, Luciano Berio, Iannis Xenakis¹⁰⁹, Karlheinz Stockhausen¹¹⁰, Krzysztof Penderecki¹¹¹ y György Sándor Liget¹¹². Además, Olivier Messiaen dio un curso sobre el ritmo, y los pianistas que interpretaron las obras seleccionadas fueron Yvone Loriod (principal intérprete de la obra de Messiaen), David Tudor (principal intérprete de la obra de John Cage) y los hermanos Alfons y Alois Kontarsky (principales intérpretes de la obra de Karlheinz Stockhausen y Henri Pousseur)¹¹³. De esta experiencia, podemos rastrear las influencias pianísticas que Enríquez asimiló en su obra *Con ánimo para piano* de 1973.

En 1962 formó el Cuarteto México al lado de Luz Vernova, Gilberto García y Sally van den Berg. Junto a estos músicos realizó una gira internacional durante 1973 y 1975. Visitaron países como Estados Unidos, Francia, Polonia, la ex-URSS, Venezuela y Ecuador.

En 1964 ingresó como profesor de la Escuela Nacional de Música, del Conservatorio Nacional de Música, y de la Escuela Superior de Música, impartiendo las cátedras de violín, música de cámara y composición. En 1971 obtuvo la beca otorgada por la Fundación Guggenheim para trabajar en el Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia, Princeton, asesorado por Stefan Wolpe a quien probablemente conoció en los cursos internacionales de Darmstadt.

Entre su amplia producción se encuentran también varias obras mixtas y para cinta sola, como: *3 x Bach* para violín y cinta de 1970; *Mixteria* para actriz, cuatro músicos y sonidos electrónicos, también del mismo año; *La reunión de los saurios*, para cinta de 1971; *Viols* para un instrumento de cuerda (*Móvil II* de 1969) y cinta de 1972; *Láser I* para cinta, también compuesta en 1972; *Trauma* para actriz, cuatro músicos y sonidos electrónicos de 1974; *Contravox* para coro mixto, percusión y cinta, *Del viaje inmóvil* para voces, instrumentos musicales, sonidos electrónicos e imágenes, y *La casa del sol* para músicos, bailarines, actores y sonidos electrónicos, las tres compuestas en 1976; *Conjuro* para contrabajo y cinta (hay una segunda versión para violín y cinta) en 1976-1977; *Canto de los volcanes* para cinta en 1977; *Misa*

¹⁰⁷http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Druckman

¹⁰⁸<http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?lang=en>

¹⁰⁹(1922-2001)

¹¹⁰(1928-2007)

¹¹¹(1933-)

¹¹²(1923-2006)

¹¹³<http://www.internationales-musikinstitut.de/images/stories/PDF-Datein/TAB1961.pdf>

prehistórica para sonidos electrónicos en 1980; e *Interecos* para percusión y sonidos electrónicos en 1984¹¹⁴.

Fue director del Conservatorio Nacional de Música en 1972. Su actividad como compositor fue incansable, su catálogo comprende 150 obras aproximadamente, en ellas abordó la politonalidad, el dodecafonismo, la música aleatoria y la música electrónica. Exploró las nuevas posibilidades de los instrumentos, e innovó con sus formas abiertas, su música gráfica, y su aleatorismo controlado. A partir de sus obras *Transición* (1965) y *Cuarteto II* (1967) se constituyó el compositor más importante de esa época¹¹⁵. Durante el año 1973 compuso las obras *Con ánimo para piano*, *Imaginario*, obra para órgano y *Ritual*, obra para orquesta sinfónica.

Entre 1975 y 1977 inicia su faceta como promotor de la música y la cultura mexicana al ser comisionado por el gobierno mexicano para promover en Europa la música nacional. En ese periodo vivió en París y dio innumerables conciertos como solista en diferentes ciudades europeas. Enríquez fue un precursor de las nuevas técnicas de ejecución y en la especialización del repertorio contemporáneo, mismas que hábilmente capturó en sus propias partituras. Así dio inicio a una importante carrera como difusor de la música nueva. Fundó el grupo Nueva Música de México, la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea, participó en el grupo interdisciplinario "Osiris", y de la Sociedad Latinoamericana de Música nueva. Fue presidente de la Asociación Mexicana de Música Nueva y entre 1974 y 1982 fue miembro y director del CENIDIM¹¹⁶, cuatro años después de su ingreso. En 1979 fundó el Foro Internacional de Música Nueva, que actualmente lleva su nombre. En este espacio dio a conocer en México obras recientes de compositores nacionales e internacionales, interpretadas por músicos especializados en repertorio contemporáneo provenientes de diversas partes del mundo. Este 2011, el foro llegó a su emisión número XXXIII¹¹⁷.

Enríquez fue un activo promotor de los valores nacionales, y a su modo, guía de la juventud a cuyo desarrollo siempre estuvo atento, ya sea tocando partituras nuevas, programándolas en los conciertos de música contemporánea o haciendo encargos de obras. Dirigió su atención al desarrollo de la música nacional, a crear oportunidades para nuevos intérpretes y a despertar el interés por la creación contemporánea en agrupaciones, conjuntos, directores y solistas¹¹⁸.

Distinciones

A lo largo de su vida fue premiado en diversas ocasiones. Ganó la medalla José Clemente Orozco del Gobierno del Estado de Jalisco (1958), el Premio de la Unión de Cronistas de Teatro y Música (1963), el Premio de Composición del Primer Concurso de Cine Experimental (1965), el Premio Elías Sourasky (1971), la Diosa de Plata de PECIME por la mejor música cinematográfica (1971), la Lira de Oro del Sindicato de Trabajadores de la Música del DF (1973), la Orden al Mérito en grado de Medalla de Oro de Polonia (1980), la distinción de la OEA por la promoción de la música latinoamericana (1982), el Premio Nacional de Arte (1983) y fue nombrado creador emérito del Sistema Nacional de Creadores. Falleció el 26 de abril de 1994. Su muerte cerró toda una etapa de la música en México, la del vanguardismo¹¹⁹.

¹¹⁴Dal Farra, Ricardo. Manuel Enríquez. En <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1602> accesado el 21 de mayo de 2011

¹¹⁵ Aurelio Tello en Semblanza de Manuel Enríquez

¹¹⁶ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

¹¹⁷ <http://www.forodemusicanueva.bellasartes.gob.mx/pdf/fimnformatoinscripcion.pdf>

¹¹⁸ Tello, Aurelio. Semblanza de Manuel Enríquez.

¹¹⁹ *Ibidem*

5.2 Nuevo manejo del piano después de 1945

La llegada del siglo XX enriqueció el lenguaje musical. La voz humana y los instrumentos musicales fueron utilizados en una manera distinta que en los siglos anteriores. Los compositores exploraban nuevos caminos de expresión, originando la disolución de la tonalidad y el nacimiento de diversas corrientes musicales, que produjeron cambios estilísticos contrastantes. Las nuevas ideas exigieron el cambio radical de las técnicas de ejecución y composición. El piano como instrumento melódico en el servicio de la música tonal llegó a sus límites con Franz Liszt. La increíble técnica pianística que poseía el gran virtuoso romántico pareció ser insuperable y así fue. Tenían que nuevas ideas de pensamiento sobre el sonido pianístico, para que compositores como Claude A. Debussy y Béla Bartók cambiaran el rumbo del desarrollo del instrumento. La primera parte del siglo XX avanzaba por dos caminos principales. El camino de Debussy pintaba un sonido con pinceladas generosas, con el permanente uso del pedal, donde las líneas perdían su independencia y todas se envolvieron en una sola imagen. Mientras Bartók marcaba el camino hacia el futuro rítmico, percutivo, donde el piano sobresaldría por su fuerza y claridad. Estas principales tendencias pianísticas fueron retomadas y desarrolladas por una gran cantidad de compositores en las primeras décadas del siglo XX.

La obra pianística de Claude Debussy, se basa en los efectos tímbricos, el refinamiento de los ataques dinámicos, y el amplio uso del pedal. En sus composiciones el pedal adquiere un papel protagonista, al introducirlo, crea una atmósfera sonora matizada con una diversidad de armonías, colores y timbres. Debussy se interesó en las largas resonancias, estudiando la trayectoria del sonido en el espacio hasta la extinción del último sonido armónico. "Debussy tocaba con una gran flexibilidad, pero con una sonoridad plena e intensa, sin ninguna dureza en el ataque. Al igual que Chopin, consideraba el arte del pedal como una especie de respiración"¹²⁰. En sus Estudios abordó principios de armonía, textura, sonoridad y color tonal, estableciendo las bases sobre las cuales evolucionó la música del siglo XX.

La música para piano de Béla Bartók refleja el folklor húngaro y el equilibrio entre cromatismo y diatonismo. En sus obras, la tonalidad se diluye por el uso de escalas modales y pentáfonas. Su escritura refleja la supremacía de las dinámicas rítmicas y del color. Bartók exploró las posibilidades percutivas del piano, introduciéndolo como elemento percutivo, y dando pauta a nuevas formas de expresión. A ello contribuyó al desarrollo técnico que experimentó el piano de cola: chasis en hierro fundido de una sola pieza, martinets con fieltro duro, gran homogeneidad de registro obtenida por una mayor tensión de las cuerdas, mecanismos de repetición, etc.

La tendencia de la música de concierto después de la segunda guerra mundial fue profundizar en el timbre y el sonido. En el piano el uso del pedal derecho o de sostenimiento fue mucho más amplio, generando sonoridades difusas. De la misma manera el pedal "*una corda*" fue más usado para lograr cambios de color en el instrumento. La introducción del tercer pedal en el piano de cola hizo posible la aplicación de articulaciones contrastantes al mismo tiempo. Por ejemplo se hizo posible tocar un acorde y sostenerlo con la ayuda del tercer pedal y luego añadirle a lo largo de su sonoridad *staccatos*, logrando melodías separadas sin que éstas se mezclaran con el acorde inicial.

Los compositores empezaron a experimentar nuevas maneras de sacar sonido del piano que no fuera por tocar las teclas. Así llegaron a utilizar pegando la parte de la madera del instrumento como instrumento de percusión y así alcanzar la resonancia de las cuerdas. Se introdujeron otros recursos muy novedosos

¹²⁰Marguerite Long, pianista francesa (1874-1966)

como tocar las cuerdas directamente con los dedos como si el piano fuera un arpa, o bien con utensilios de uso cotidiano, como una cuchara, vasos, etc.

La invención del piano preparado (1938) gracias a su creador, John Cage¹²¹ incorporó al piano diversos objetos entre las cuerdas como tornillos, ligas, madera, goma, materiales fibrosos. El piano preparado abrió un mundo de posibilidades creando efectos sonoros muy diferentes e interesantes.

Había experimentos para ampliar más las posibilidades sonoras también tocando las teclas y manejar el pedal para alterar el sonido. Lo que ya incluso Bartók utilizó en los Mikrokosmos es la técnica de las teclas mudas. Sin sonar las cuerdas el pianista sostiene algunas teclas, pueden ser acordes consonantes o disonantes, y nada más por la conexión entre base y sus armónicos empezaban a sonar las teclas "mudas".

Otro efecto interesante el pedal "saltado" lo que significa un cambio de pedal muy rápido y brusco inmediatamente después del inicio del acorde. El resultado será captar armónicos en el pedal. Esa técnica es frecuentemente utilizada en las obras de Manuel Enríquez. Cabe mencionar que para este efecto el pianista necesita piano de cola donde los armónicos son capaces de presentarse con más fuerza.

5.3 Análisis de la pieza *Con ánimo para piano*

La obra *Con ánimo para piano* fue compuesta en 1973 y fue dedicada a Gerhart Muench¹²². En ella, el piano es utilizado como instrumento percusivo y a la vez melódico. Enríquez tenía el propósito de explorar sonoridades inéditas a través de diferentes maneras de acercarse al piano. La idea es crear efectos sonoros donde incluso la escritura gráfica sugiere el color y timbre de lo sonoro. El compás se presenta como la unidad que abarca una idea independiente y otorga plasticidad en su discurso. Debido a que la notación tradicional no es suficiente para expresar el sonido imaginario y novedoso, Enríquez incorporó símbolos, y por ello la escritura es casi completamente gráfica.

Con ánimo para piano es un caleidoscopio de caracteres, colores y timbres contrastantes que logran un equilibrio expresivo. Propone doce módulos sonoros de corta extensión que presentan un carácter definido de principio a fin dentro del mismo módulo. Como piezas de un rompecabezas pueden ser estructurados en el orden propuesto por el intérprete, dándole la libertad de crear su propia trama. A cada uno de los módulos le corresponde una letra del abecedario, por ello tenemos desde la letra **a** hasta la letra **l**.

Podemos proponer varias secuencias, jugando con los diversos recursos técnicos, dinámicas y colores que nos proponen cada uno de los módulos que integran esta serie. Entre las secuencias que me parecieron más interesantes están: **g b c f l j h i d k e a**, pues se intercalan módulos enérgicos y rápidos con módulos *cantabiles*, y la secuencia: **d c e l f b k j a i h g**, la cual es resultado de un ejercicio en el que se asigna a cada módulo un fragmento de un cuento partiendo de su carácter y posteriormente se arma la historia.

¹²¹(1912-1992)

¹²²(1907- 1988) Compositor alemán que se estableció en México a partir de 1953. Impartió clases en el Conservatorio de las Rosas y en la Escuela Nacional de Música

La secuencia considerada como propuesta final es la siguiente: **a c h - i j e l f k - d g b**. Esta secuencia sigue una forma de tres movimientos. El primer movimiento estructurado por los módulos **a c h** despliega virtuosidad y fuerza. El segundo movimiento integrado por los módulos **i j e l f k** es contrastante al anterior, muestra un carácter introspectivo y observador. El tercer movimiento, propone tres módulos de virtuosidad rítmica, **d g b**, como sucediera en una sonata retoma el impulso y la vitalidad rítmica del movimiento inicial.

Primer movimiento

a-c-h

a

Con ánimo inicia *con fuoco* en el módulo **a**, con una melodía desafiante mezclada con apoyaturas, soportada por trinos incisivos. Esta melodía inicia un viaje en los registros del piano, partiendo del registro grave al agudo, agotando su impulso hacia el final. La presencia del pedal hace posible la mezcla armónica de los registros y que los trinos se disuelvan en el ambiente sonoro. La aplicación de apoyaturas y ritmos con *accelerando* subrayan el carácter improvisativo casi introductorio del inicio.

c

El módulo **c** es un fragmento polifónico de carácter *secco* que se interpreta con *staccato*. Por esa misma razón no se aplica el pedal, así contrasta con el módulo anterior. Se encuentra estructurado por ágiles octavos con *clusters* que mantienen un diálogo constante entre las voces participantes. Un fragmento aleatorio quita la rigidez rítmica, incluso culmina en una apoyatura caprichosa. La culminación llega abruptamente con un solo *cluster* en los extremos del piano que es una anacrusa que da la entrada al siguiente módulo.

h

El módulo **h** entra *con virtuosità*. En mi versión este módulo cerrará la primera parte rápida de la forma ternaria. Se presenta con carácter percusivo con *f* y *ff* que le da poder sonoro al piano. Gradualmente aumenta la intensidad y con la ayuda del pedal queda vibrando el material sonoro extendidamente para ser luego rematado por una nota corta en los extremos del teclado.

Segundo movimiento

i-j-e-l-f-k

i

En el principio del segundo movimiento, en el módulo **i** Enríquez inicia con un *cluster* que se toca con los antebrazos. El efecto de este recurso técnico es un sonido desarticulado y opaco, justo coincide con el carácter *lentissimo pp*. Su discurso alterna dinámicas extremas como *pp* y *fff*. Por momentos presenta niebla que abruptamente se deshace. Estos cambios súbitos de volumen generan una tensión que se pospone con una suspensión que causa una anacrusa extendida y la segunda menor en *pp* con punto de órgano.

j

El volátil brillo dejado por el fragmento **i** se transforma en profundidad con la entrada del *cluster* del módulo **j**. Esta sección avanza con carácter *tranquillo* e introspectivo. Desenvuelve un coral integrado por tres capas sonoras de registros lejanos y dinámicas contrastantes, que concluyen con *clusters* en *pianissimo* retomando la idea inicial. Una vez que se ha extinguido la resonancia se presenta un cambio súbito de volumen entrando al módulo **e**.

e

La sección e nos muestra un carácter misterioso, está estructurada por un *cluster* de gran sonoridad en el registro medio grave salpicado por ligeras y cortas figuraciones mecánicas en el registro agudo. En este caso el uso del tercer pedal es indispensable debido a que el efecto exige un acorde sonoro salpicado por las chispas de *staccato*, de otra manera no sería posible alcanzar este efecto.

I

La sección I expone cuatro elementos composicionales distintos a lo largo de su discurso. Inicia retomando las figuras de la sección anterior, transportándolas al registro grave y transformándolas en un *ostinato*. La tensión que acumula el *ostinato* se resuelve con un enfático *cluster*, tras quedar suspendido por algunos segundos aparece una larga pausa. Esta pausa prepara a nuestro oído para percibir discretos octavos que anticipan el gesto que pone punto final a esta sección. Este último gesto es un ágil dibujo descendente soportado por una resonancia tenida.

f

Tras una larga pausa se desenvuelve en carácter *calmo* el fragmento f. Su estructura muestra sonoridades tenidas en cuatro registros. Una voz tenor inicia cantando en *mp*, posteriormente hace su entrada un bajo profundo en *mf*. El oscuro color que han formado estas capas se difumina con la armonía cromática que presenta la contralto en *forte* en el registro medio, podemos encontrar este gesto en los fragmentos g y b respectivamente. El suave brillo preparado con apoyatura lírica de una soprano en el registro superior pone fin a este fragmento y a la vez nos conduce al módulo k.

k

Este fragmento cierra el "segundo movimiento" de la obra y presenta un carácter misterioso. Avanza con carácter *cantabile-largamente*. A lo largo de su desarrollo se mantiene en *pianissimo* mostrando un movimiento melódico-expansivo. Enríquez crea un equilibrio entre los gestos ascendentes y descendentes que concluyen con un *cluster* de antebrazo, elemento que enmarca el segundo movimiento.

Tercer movimiento

d-g-b

d

El módulo d, *secco*, es un ágil gesto tipo apoyatura envuelto en una resonancia que gradualmente se desbarata, dando la entrada al módulo g.

g

Este fragmento *molto staccato-nervoso* es el más extenso de la obra. Avanza discretamente en octavos nerviosos, que se aceleran y se tranquilizan repetidamente, hasta el momento en que la tensión provocada por ese constante vaivén nos conduce al clímax del fragmento. El momento cumbre se anticipa con un *ostinato* en el registro agudo acompañado de desafiantes apoyaturas en el bajo. La escala ascendente que viaja del registro inferior al superior se detiene súbitamente en el momento cumbre de la obra. Después de una pausa, ágiles figuraciones en el registro medio paulatinamente bajan la tensión llegando a un estado de reposo, el cual se ve interrumpido súbitamente por la entrada del módulo b.

b

Este fragmento pone punto final a la obra con un acorde enérgico en *ffff*.

5.4 Sugerencias de interpretación

Para lograr una interpretación convincente de la obra *Con ánimo* de Manuel Enríquez, es fundamental llevar a cabo la minuciosa lectura de la partitura, teniendo a la mano la simbología propuesta por Enríquez. Estamos tan acostumbrados al indicador de compás, que al no tenerlo presente podemos perder la proporción entre los gestos y efectos presentes a lo largo del discurso de la obra. Nos puede ayudar la imagen de la notación, la grafía de la partitura es determinante para poder imaginar el material sonoro. Naturalmente necesitamos soltar nuestra fantasía y dejar que nuestra educación tradicional musical nos ayude intuir la solución correcta.

Para interpretar acertadamente cada uno de los doce módulos, debemos mantenernos en el carácter que propone cada uno de ellos. Tenemos que explorar las articulaciones, el *tempo*, los caracteres, las posibilidades dinámicas y el posible uso de los pedales, manteniéndonos dentro de los parámetros que nos indica la partitura. Debemos ver a cada módulo como una unidad independiente mientras son parte orgánica de un proceso musical.

Recordemos que las obras de la segunda mitad del siglo XX son muy expresivas, están construidas con gestos, efectos y tendencias, por ello las notas por sí mismas no nos dicen todo. Intentemos mezclar los ingredientes que nos ofrece esta experiencia musical con una nueva perspectiva. Es una obra divertida, que satisface nuestras inquietudes de acercarnos a nuestro instrumento en una nueva manera y si la música está en constante evolución nosotros deberíamos hacerlo también.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo me dio la oportunidad de investigar con detalle la vida de los compositores y las épocas más marcadas de la música occidental. El análisis de los recursos técnicos aplicables a las obras me llevó a supervisar mis conocimientos técnicos de la interpretación pianística y completé mi panorama pianístico sobre las posibilidades de mi instrumento.

Analizar y describir las obras que interpretaré en mi examen profesional me ayudó profundizar el concepto artístico de cada una de las piezas, además de puntualizar las posibilidades de la partitura. Situarme en el contexto histórico del repertorio me hizo reflexionar acerca de la manera en que los intérpretes de ese entonces se acercaban al piano, y en general a la música, qué recursos técnicos utilizaban, qué fin tenían sus composiciones y cómo podían sonar en base al mecanismo del piano en cada una de las diferentes épocas.

El conocer a profundidad cada obra me encaminó a otro nivel de interpretación, donde comprendí la relación entre la idea musical del compositor y su partitura, entendí por qué utiliza ciertos recursos técnicos y efectos, aclaré detalles de la partitura como por qué coloca un súbito *piano* en cierto lugar o por qué la obra está en determinada tonalidad. El análisis de las obras fue un ejercicio descriptivo que me permitió ver cada una de las composiciones en una forma global, como una unidad estructurada por determinados sonidos, movimientos, gestos y tendencias que reflejan la estética de cada uno de los compositores.

A lo largo del proceso de este trabajo tuve la oportunidad de explorarme como intérprete, y la necesidad de otorgar a cada obra vida propia, basándome en la idea concebida por el compositor y a la vez echando a volar la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, José Antonio, *Manuel Enríquez: Canciones para un compañero de viaje*.
INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, CNA,
Distrito Federal, México, 2001, 75-151 pp.

Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*.
Siglo xxi editores, s. a. de c. v., Distrito Federal, México, 1997, 44-65, 97-122 pp.

Boyd, Malcom. *Bach*.
Salvat, Barcelona, España, 1985.

Cheiner, Sophie. *Ludwig van Beethoven a través de sus 32 sonatas*.
B. Costa-Amic, Distrito Federal, México, 1948, 27-74 pp.

Cooper, Barry. *Beethoven and the creative process*.
Oxford University, N. Y., EUA, 1990, 59-74 pp.

Cooper, Barry. *The Beethoven Compendium: A guide to Beethoven's life and music*.
Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1991, 58-69 pp.

Epstein, Ernesto. *Bach pequeña antología biográfica*.
Ricordi Americana, Buenos aires, Argentina, 1950, 228 pp.

Gavoty, Bernard. *Chopin*.
Buenos Aires, Distrito Federal, México, 1987.

Griffiths, Paul. *The master musicians: Bartók*.
J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, Inglaterra, 1988.

Green, Douglas M. *Form in tonal music: An introduction to analysis*.
Holt, Rinehart and Winston. EUA, 1979, 1-5, 129-131, 168-170, 220-233, 257-260 pp.

Grout, Donald J. Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental Vol. II*.
Alianza música, Madrid, España, 1988, 441-476, 561-589 pp.

Heussenstamm, George. *Norton manual of music notation*.
New York: W.W. Norton & Company, 1987.

Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*.
Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 1966, 127 pp.

Howard, Schott. *Playing the harpsichord*.
Dover publications, N. Y., EUA, 2002, 38-56 pp.

Huneker, James. *Chopin: The man and his music*.
Dover publications, N. Y., EUA, 1947.

Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*.
Editorial Labor, Barcelona, España, 1992.

Little, Meredith. Jenne, Natalie. *Dance and music of J. S. Bach*.
Bloomington: Indiana University, Indiana, EUA, 1991, 3-31, 102-177 pp.

Moreno, Yolanda. *Historia de la música clásica mexicana*.
Patria, s. a. de c. v., Distrito Federal, México, 1997, 103-106 pp.

Randel, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de Música*.
Alianza Editorial, Madrid, España, 2001.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*.
Macmillan: Groove, Londres, Inglaterra, 2001.

Samson, Jim. *Chopin*.
Oxford University Press, Oxford, EUA, 1996.

Sanford, Charles. *The music of Bach: An introduction*.
Dover, N. Y., EUA, 1963, 1-61 pp.

Schonberg, Harold. C. *Los grandes pianistas*.
Javier Vergara Editor, Distrito Federal, México, 11-44 pp.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: Su vida, su obra, su época*.
Biografías Grandesa, Distrito Federal, México, 1950, 309-317 pp.

Stone, Kurt. *Music notation in the Twentieth Century*
New York: W.W. Norton & Company, 1980.

INTERNET

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

http://www.dw-world.de/dw/article/,,2309710_page_2,00.html.IReich:S.IR.

http://enciclopedia.us.es/index.php/Sacro_Imperio_Romano_Germ%C3%A1nico

<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1898.html>.

<http://www.manuelenriquez.com/frames/semblanzacentrado.html>

http://books.google.es/books?as_brr=3&id=trvDgEqY_P0C&dq=%22Escala+de+tonos%22+mozart&q=%22Escala+de+tonos%22+cadenza#v=snippet&q=burlesca&f=false

http://books.google.com/books?id=I4FHMBVPXEAC&pg=PA212&lpg=PA212&dq=burlesca+teatral+inglesa&source=bl&ots=9LqYhD48SQ&sig=SZCp72Ns3Q-WHq7UD6anqsbtj0&hl=es&ei=zbiITcGsKoL4sAPRpoX5DA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false

http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=23105&tabla=cultura

<http://miguelbernaljimenez.org/paginas/contenidos.php?pag=bio>

http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Mennin

http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Druckman

<http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?lang=en>

<http://www.internationales-musikinstitut.de/images/stories/PDF-Datein/TAB1961.pdf>

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1602>

<http://www.forodemusicanueva.bellasartes.gob.mx/pdf/fimnformatoinscripcion.pdf>

GLOSARIO

<i>Accelerando:</i>	Aceleración gradual de la velocidad.
Acento:	Signo que indica que el sonido debe destacarse.
<i>Adagio:</i>	Lento, reposado
<i>Agitato:</i>	Agitado, rápido.
<i>Allegretto:</i>	Un poco alegre, no muy vivo.
<i>Allegro:</i>	Vivo, alegre.
<i>Andante:</i>	Andando, "ritmo de marcha".
Apoyatura:	Nota colocada ante una nota principal.
Cadencia:	Fórmula melódica y/o armónica que marca el final de una frase musical, de una sección o de una composición.
<i>Cantabile:</i>	Carácter melódico, suave y expresivo; cantable.
<i>Cluster:</i>	En el piano, efecto que se obtiene golpeando cierto número de teclas adyacentes con la palma de la mano o con el antebrazo.
<i>Coda:</i>	Sección conclusiva de una composición.
Contrapunto:	Textura musical que consta predominantemente de dos o más líneas melódicas simultáneas con o sin material adicional.
<i>Crescendo:</i>	Aumentando en volumen.
Cromatismo:	Empleo de notas que no se hallan dentro de la escala diatónica normal de la composición o pasajes en los cuales aparecen dichas notas; especie de estilo armónico que se caracteriza por el uso frecuente de esta clase de notas.
<i>Dolce:</i>	Dulce.
Dominante	Quinta nota de la escala.
<i>Espressivo:</i>	Expresivo.
<i>f (forte):</i>	Fuerte.
<i>ff (fortissimo):</i>	Fuertísimo.

<i>Fuoco:</i>	Fuego, <i>con fuoco</i> "con brío y vigor".
Interludio:	Composición intermedia entre dos secciones.
<i>Legato:</i>	Ligado.
<i>Leggiero:</i>	Ligero.
<i>Moderato:</i>	Moderado.
Modulación:	Movimiento armónico desde una tonalidad hacia otra diferente en el transcurso de una composición.
<i>Ostinato:</i>	Figura melódica que se repite persistentemente.
Pedal:	Nota o notas, habitualmente en el bajo, sostenidas durante cierta sección.
<i>p (piano):</i>	Suave.
<i>pp (pianissimo):</i>	Muy suave.
Polifonía:	Textura musical que consta de dos o más líneas melódicas.
<i>Presto:</i>	Muy rápido.
<i>Risoluto:</i>	Enérgico.
<i>sf (sforzando):</i>	Esforzando, acentuando.
Síncopa:	Desplazamiento del acento normal por transferencia del mismo de un tiempo fuerte a uno débil.
<i>Subito:</i>	Repentinamente.
Timbre:	Color o cualidad característica de un sonido musical.
Tónica:	Primera nota de la escala; nota fundamental.
<i>Tranquillo:</i>	Tranquilo.
<i>Vivace:</i>	Vivaz, animado.