



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

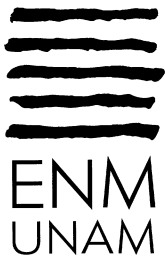
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA

DANIEL HORACIO ÁLAMO ALVARADO

ASESORA

DRA. ESTHER ESCOBAR BLANCO



MÉXICO, D.F., 11 DE AGOSTO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A mis profesores por su generosidad.

A mi familia por su constante y nutritiva crítica.

A la UNAM por brindarme, en todo momento,
las oportunidades para mi desarrollo profesional.

ÍNDICE

		Página
Agradecimientos		II
Introducción		5
I.	Suite inglesa No. 3 en Sol menor, BWV 808	Bach, Johann Sebastian (1685 - 1750)
	- Contexto histórico	8
	- Aspectos biográficos	9
	- Análisis de la obra	11
II.	Sonata No. 30 en Mi mayor, op. 109	Beethoven, Ludwig van (1770 - 1827)
	- Contexto histórico	25
	- Aspectos Biográficos	26
	- Análisis de la obra	28
III.	Rapsodia en Sol menor, op. 79, No. 2	Brahms, Johannes (1833 - 1897)
	- Contexto histórico	34
	- Aspectos Biográficos	35
	- Análisis de la obra	36
IV.	Sonata No. 2	Ibarra, Federico (1946)
	- Contexto histórico	41
	- Aspectos Biográficos	42
	- Análisis de la obra	43

V.	Concierto No. 2 para Piano y Orquesta, en Fa mayor, op. 102	Shostakovich, Dmitri (1906 - 1975)	
	- Contexto histórico		47
	- Aspectos Biográficos		48
	- Análisis de la obra		49
VI.	Sugerencias interpretativas generales		55
VII.	Conclusiones		58
	Marco de referencias		59
	Anexos		
	I. Síntesis para el programa de mano		A1
	II. Conversación entre el Doctor Federico Ibarra Groth y Daniel Álamo Alvarado.		A5

INTRODUCCIÓN

Este escrito pretende mostrar una forma muy personal de aproximación a las obras.

Hay que suponer que un marco histórico es de gran utilidad, puesto que nos arroja datos que ayudan a conocer las motivaciones que originan una obra. También es necesario, como primer paso a la interpretación, situarnos en el contexto estético que dominaba en el momento de creación.

Claro que convertirse en un almanaque no es la meta. Seguramente no es para que durante la interpretación estemos recordando que en el mismo año de composición hubo una guerra entre tal y cual países. Es una herramienta que cubre en parte la necesidad de reconocerse en y con una música en particular. Aunque agrega interés, es poco probable que alguno de estos datos afecten directamente a la forma en que interpretamos la música.

¿De qué otra manera nos podemos acercar a ella?

Ya tenemos lo que la viste, el contexto en el que se sitúa. Ahora hay que procurar entenderla. Como parte de la explicación de cada obra contenida en este estudio, hay una sección de análisis.

Es cierto que el análisis técnico de la música nos ayuda a entenderla y a organizarla en el pensamiento. Con esto ya tanteamos un camino a seguir, y en la mayoría de las veces, encontramos elementos que nos sorprenden y que nos mantienen interesados para continuar la búsqueda del significado musical. Encontramos con la teoría, las relaciones entre cada una de las notas escritas.

De acuerdo: es sorprendente la capacidad que muestran los compositores. ¡Cuánta destreza! Lamentablemente, reducir la música a cálculos matemáticos despojaría de importancia al oficio al que tanto tiempo dedicamos. Sería descorazonador.

¿Qué hay del mundo afectivo al cual nos enfrenta la música? ¿Cómo lo explicamos?

Los sentimientos y sensaciones que nos ofrece este arte, sólo pueden ser explicados en la música misma, puesto que son estímulos sonoros que no existen en otro ámbito. No obstante, podemos hacer un símil en todo momento.

Un mecanismo que, creo, resulta muy buen auxiliar, es el de crear alegorías.

No pretendo por ningún motivo, que se entienda como música de programa o distraer la atención del fenómeno musical que, de hecho, es puramente sonoro, pero explicar con empatía una experiencia tan compleja como esta, requiere diferentes artilugios.

Si he logrado mi finalidad, el lector podrá darse cuenta de la intención de exponer los temas de acuerdo a la afectación emocional que, en cada caso, he experimentado.

Sería ridículo platicar con gravedad un evento afortunado, o un hecho peligroso con risa. La empatía no sólo se da entre seres animados, sino que esta identificación afectiva se da en todo momento con el arte.

Bach, por ejemplo, me ha sorprendido con la perfecta construcción que en todo momento logra. Los discursos, con tan grande elocuencia, se mantienen llenos de emotividad. En ningún momento la complejidad se vuelve rebuscamiento; ésta obedece a la máxima profundidad de pensamiento en completa sobriedad.

En el caso de la Sonata op. 109, encontramos a un Beethoven maduro, capaz de jugar con la temporalidad, el espacio y los sentimientos sin llevarnos a la esquizofrenia, sino adentrándonos en un conocimiento mayor del mundo emocional.

Brahms presenta otro tipo de desbordamientos: todo un apasionamiento; toda una fuerza imparable; una búsqueda incansable.

Llegando a la Sonata 2 de Ibarra, nos encontramos con un lenguaje musical completamente distinto. Esta forma de organizar los sonidos también afecta a la manera de asimilarla. Dicha obra se centra en manipular nuestras sensaciones, no nuestros sentimientos. A diferencia de la afectación moral a la que las obras anteriores nos habían conducido, esta sonata, en un solo movimiento, nos enfrenta a reacciones más primitivas, las cuales igualmente necesitamos conocer y reconocer, puesto que residen en nosotros, aunque con mucha más frecuencia las olvidamos.

Para analizar el concierto de Shostakovich, he querido recurrir a una imaginación más simple y ligera, puesto que, en mi opinión, la misma obra no se presta para una mayor introspección. Es realmente algo para disfrutar y divertir.

Ahora bien, tanta alegoría debe estar ligada a algo; de otra forma serían puras ocurrencias. Lo que justificará las representaciones, es el análisis técnico.

Queda un problema por mencionar:

Explicar la música por medios no musicales no es otra cosa que una traducción; hacer referencia a algo sin decirlo; asignar un significado sin aportar su vivencia.

Este escrito busca únicamente comunicar mi identificación personal con la música, a sabiendas de que con la creciente experiencia y conocimiento, más elementos se revelarán.

I. Suite inglesa No. 3 en Sol menor, BWV 808. Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Contexto histórico

[La filosofía] no se separa más de la ciencia natural, de la historia, de la ciencia del derecho, de la política, sino que constituye para todas ellas, en cierto modo, el aliento vital, la atmósfera en la cual sólo pueden subsistir y actuar. A partir de estos principios, la estética seguía un curso uniforme hacia un ideal de precisión (propio de las ciencias naturales) y, con mayor razón, en la música se vislumbraba la identidad del ideal artístico y científico.¹

Ya desde 1688, con el fin de la segunda revolución inglesa lograda sin sangre², tenemos grandes ejemplos de elementos que reflejan la conciencia política que se procura en Europa: Libertad de expresión, libertad de prensa, tolerancia religiosa, replanteamiento de los valores.

Dos eventos que definen el ambiente socio-político de la Europa en tiempos de Bach son: el Tratado de Utrecht (1713) que da fin a la guerra de sucesión española y el Tratado de Aquisgrán (1748) con que finaliza la sucesión austriaca.

La crisis europea resultante de los conflictos internacionales, tiene como uno de los derivados, una acelerada propagación de ideas por los periódicos³. El pensamiento creativo y la filosofía basada en la realidad son muy valorados, buscando con ello reorganizar los principios morales, sociales, políticos, religiosos, científicos y estéticos.

Una búsqueda incansable de la sistematización de ideas que alcanza a Bach, la podemos ver en un gran filósofo matemático: Leibniz (1646-1716), quien afirmaba que la percepción del artista es clara, pero no precisa; sin negar que pudiera llegar a ser correcta y compatible con

¹ Alberto, Basso, **Historia de la música**, vol. 6, trad. Verónica y Beatriz Morla, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999, p. 7.

² *Ibidem.*, p. 6.

³ *Ibidem.*, p. 3.

el conocimiento intelectual⁴. Ese desprecio hacia la fantasía en favor de la ciencia, tendría un gran impacto en las ideas de los compositores alemanes.

Ya Dietrich Buxtehude (1637-1707), Andreas Hammerschmidt (1612-1675), Johann Pachelbell (1657-1706) y Georg Böhm (1661-1733) entre otros, preparaban el camino para lo que Bach más tarde coronaría. Explotaron las formas corales, aportaron una nueva libertad de expresión a la música alemana, agregan virtuosismo a la música de órgano mediante procesos contrapuntísticos elaborados y decorativos, de entretejido tenso y complejo. Claramente respuesta a las ideas vigentes de ilustración⁵.

Esto no quiere decir que Bach o sus antecesores sólo hicieran música para satisfacer las necesidades intelectuales, pero si nos indica una postura moral que procura mediar entre la fe religiosa y la búsqueda del conocimiento.

El hincapié que hacían los protestantes en señalar la Biblia como la palabra de Dios imponía una doble obligación al compositor: por un lado, exponer las Palabras y, por otro, interpretarlas ... Esta actitud introspectiva y de indagación en la música religiosa afectó no solo a la música coral, sino también a las piezas de órgano encajadas en la liturgia luterana que, de una manera u otra estaban relacionadas con la música coral⁶.

La música de Bach defiende simultáneamente el credo luterano y el credo ilustrado, y su meta “una música lo más exacta posible y dedicada por entero a la gloria de Dios⁷”, fue lograda de forma tan completa y perfecta que, después de él, la composición musical debió tomar rumbos nuevos para explorar.

Aspectos biográficos

Lamentablemente no se conserva la *suite* escrita en puño y letra de Bach, sin embargo existen copias que nos pueden ayudar a rastrear su origen. Alfred Durr menciona algunas:⁸

⁴ *Ibidem.*, p. 8.

⁵ Alec, Robertson y Denis, Stevens, **Historia de la música**, vol. II, trad. Aníbal Froufe, Madrid, Ediciones Istmo, 1968, p. 356.

⁶ *Ibidem.*, p. 350.

⁷ *Ibidem.*, p. 360.

⁸ Johann Sebastian, Bach, **Die sechs Englischen Suiten**, Kassel, Bärenreiter, 1979, p. III.

1. Copia de la *suite* no. 1 en La mayor de Johann Gottfried Walther, organista de Weimar. Si bien sería indicio de que fue compuesta en los años en que Bach estuvo en Weimar (1708-1717), también es sabido que Walther hizo copias de trabajos hechos durante la estancia de Bach en Cöthen.
2. Copias de Johann Schneider, alumno de Bach en Cöthen y en Leipzig, que tuvo acceso a los manuscritos de Bach y en cuyas copias hay anotaciones del maestro.
3. Copia completa perteneciente a Johann Christian Bach hecha por un alumno de Johann Sebastian que permanece anónimo, sin embargo se encuentra su escritura desde la época en que Bach estaba en Cöthen.⁹

Si bien los requerimientos de la Reforma Luterana exigían obras de iglesia, el Príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen daba bastante libertad a Bach para continuar componiendo música de cámara. Tanto el interés del príncipe como la actividad del *Collegium Musicum* de la capilla de Cöthen, dieron entonces pie a la creación de obras instrumentales de gran importancia, como los Conciertos de Brandenburgo, el Libro Primero del Clave Bien Temperado y las Invenciones, entre muchas otras.¹⁰

Nombre de la obra

Hay pocas razones para creer que las *suites* inglesas llevan este título por la forma de composición, como comenta Homer Ulrich¹¹, al sugerir que el frecuente uso del principio de variación es suficiente para considerarlas hechas “a la inglesa”. Ni el tratamiento contrapuntístico, ni la organización armónica, o la ornamentación derivan de un estilo inglés. Debemos considerar, entonces, a la *Neue Bach Gesellschaft*¹², que acepta mejor la teoría de Johann Nikolaus Forkel sobre el encargo de un noble inglés. Esta puede ser sostenida si se

⁹ *Ibidem.*, p. VIII.

¹⁰ Alberto Basso, **Historia de la música**, vol. 6 ..., *op. cit.*, pp. 132 – 135.

¹¹ Homer Ulrich, **A history of music and musical style**, Sidney, HBJ College and School division, 1963.

¹² Sociedad fundada el 27 de enero de 1900 en Leipzig, Alemania, con la finalidad de publicar la obra completa de J.S. Bach.

toma en cuenta la probable fecha de creación y la estrecha relación que el príncipe calvinista de Cöthen tenía con Inglaterra.¹³

Análisis de la obra

1. Preludio

I	I - III	III	III - V / V	V	V - (VI) - V	I - II ⁶ ₅ -V-I
Rit.	Solo 1	Rit.	Solo 2	Rit.	Solo 3	Rit.
Estructura General:			<u>I - III - V - I</u>			

Ritornello (Ripieno)



Tema Principal

Con el tema principal, el compositor establece desde el principio la tonalidad de una forma contundente por medio de secuencias de tónica y dominante. El movimiento melódico de escalas ascendentes en la voz superior y el movimiento descendente del bajo, abren la sonoridad hasta llegar al compás (en adelante c.) 7 en dominante, estableciendo ahí el mayor punto de tensión. En ese momento, el movimiento melódico responde en sentido contrario: Las escalas en forma descendente y el motivo principal acompañando en la misma dirección hasta llegar al primer cambio de textura en el c. 16. A partir del c. 16, se presenta por medio del movimiento del bajo por cuartas, inflexiones al relativo mayor y después de regreso a la dominante. Nuevamente en el cambio a la dominante del c. 21, regresan las escalas descendentes contra el tema principal. Primero en la extensión de dos compases por grado, toca la tónica, subdominante y dominante (c. 22-28), luego *strettando* a un compás para cada

¹³ Alfred Durr, Kritische Bericht V. 7 der Neuen Bach-Augabe, Kassel, Bärenreiter, 1979, p. 147.

grado y finalmente una cadencia completa presentada en un solo compás (c. 32). Es toda una sección que establece la tonalidad Sol menor y anuncia la forma del preludio.

Tras esta última cadencia comienza la sección que claramente hace alusión al *concertino* en respuesta al *ripieno* de la primera parte.

Solo 1 (Concertino)



Tema Secundario

Compás 31. Al tema principal le da respuesta un tema secundario, que con pequeñas variaciones rítmicas, hace más viva su aparición en las diferentes voces. Nuevamente respuestas de tónica y dominante.

En el c. 41 tenemos un pequeño *divertimento* que lleva de vuelta al tema secundario en Sol menor, que al llegar a la dominante, presenta otra célula temática en un nuevo *divertimento* que, en un movimiento por quintas, lleva a la primera inflexión a Sib mayor presentado con el tema secundario. Este tema termina en la dominante de Sib donde nuevamente el pequeño desarrollo recientemente presentado parece regresar a la dominante de Sol menor, sin embargo es un engaño, puesto que el Re al que llega es tratado como mediante del Sib mayor, que se define por medio de una escala descendente de Sib a Sib y finalmente una cadencia completa, que indica definitivamente el nuevo punto armónico estructural de llegada.

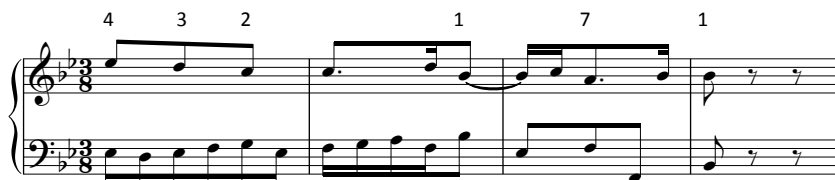
Ritornello

Compás 67. El tema principal es transportado íntegramente a Sib mayor sin ninguna variación sino hasta llegar al c. 90, en que, cambiando la disposición melódica de los acordes, logra que la secuencia melódica mi-re-do-si-la y resolución a tónica, de los c. 30-33, se mantenga en los c. 96-99, aunque con una clara diferencia estructural de 6-5-4-3-2-1 de Sol menor (Ej. 1)

contra 4-3-2-1-7-1 de Sib mayor (Ej. 2) y mas importante aún: con la diferencia emotiva de los mismos sonidos. El II demanda la resolución a I ; el VII la entrega.



Ej. 1 Compases 30-33 (voz superior y bajo)



Ej. 2 Compases 90-93 (voz superior y bajo)

Solo 2

Compás 99. La mayor sorpresa hasta el momento: El ritmo de la marcha armónica se detiene. Se prolonga cada acorde en dos compases en una progresión que, entre tema principal y tema secundario, no deja duda alguna de los acordes de caída. Sin retardos, sin engaños y con todas las resoluciones obligadas, esta sección es el único acuerdo que existe entre las voces. Un acuerdo natural que resulta de haber reiterado en Sib mayor todo lo dicho en Sol menor.

Así, una voz impulsa a la otra para regresar al camino a Sol menor. Una progresión que termina en inflexión a Re menor.

Ritornello

Compás 110. A partir de este punto las escalas ascendentes y el bajo descendente, abren la sonoridad hacia la dominante de Re menor de la misma forma que hicieron en el primer *ritornello*. Desde aquí y hasta la cadencia de c. 124 y 125, se establece el Re menor.

Solo 3

Compás 125. ¡El *divertimento* que esperábamos en el Sib mayor! Qué mejor forma de aclarar las jerarquías tonales: Re menor DEFINE la forma siendo el V, no el Sib mayor.

Este Re menor, imitando la temática usada en el primer solo 1, nos lleva por quintas hasta la cadencia completa en Mib mayor (160-161), haciendo una gran cadencia rota Re - Mib.

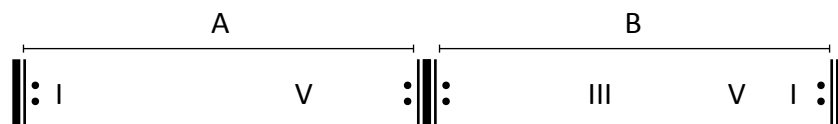
Esta cadencia rota poco obvia por la longitud temporal en que ocurrió, es acentuada por el inmediato cambio armónico. ¡Justo acaba de establecerse el Mib cuando ya está dando la mayor inestabilidad armónica al presentar un Fa menor! No nos espantemos; solo fue una inflexión de bordado que regresa al Mib. Otra vez inestabilidad. Ahora nos lleva sin ningún aviso a Sol menor y desciende en arpeggios hasta un pedal de dominante (c. 176-179).

Ritornello

Compás 180. El pedal de dominante resuelve finalmente al tema en Sol menor con cierta inestabilidad, ya que aunque se reconoce inmediatamente, llega en posición 6_3 . A partir de la acentuación de la dominante de Sol menor en c. 188, el resto es una repetición del primer *ritornello* que define la forma integral de este preludio.

2. Allemande

Estructura General:



Tema

Quisiera primeramente explicar las características del tema:

El antecedente es un motivo absolutamente afirmativo, lo cual podemos ver en el hecho de que está construido sobre un mismo acorde, y no sólo eso, sino que parte de fundamental y llega a fundamental por saltos consonantes en la misma dirección. La palabra arpeggio no es una descripción cabal.



Antecedente

El consecuente, a diferencia del antecedente, es una duda. Comienza en arsis y termina en arsis; comienza en movimiento descendente y cambia a movimiento ascendente, y comienza en el mismo grado que el antecedente y después cambia a V o hace inflexión a otras tonalidades.



Consecuente

El Epílogo resuelve la duda del consecuente regresándolo al punto de partida tonal con un gesto afirmativo que desciende por grados conjuntos a la armonía original.



Epílogo

Parte A

Comienza con una anacrusa de una semicorchea, propia de esta danza, que tomará mucha más importancia en la parte B. A la caída de ésta anacrusa, se presenta el tema completo en el bajo. La voz superior responde con el mismo tema nuevamente en sol menor, de manera que tenemos dos compases de reafirmación del Sol menor.

Compás 3. La línea melódica del bajo marca la dirección desde Sol hasta su dominante en c. 4, mientras que las dos voces superiores hacen imitaciones en espejo de un mismo motivo. Esta dominante se extiende hasta el c. 5, aunque con un pequeño paso por la tónica en 1ª inversión, tras lo cual el Sol se convierte en dominante del Do menor; una breve modulación que termina cuando en el 3^{er} tiempo de c. 7, el Do se convierte en 7ª de la dominante de Sol. Se presenta nuevamente el tema en la voz intermedia. Esta vez con un giro tonal en que el consecuente dirige el tema hacia el Re menor con que concluye la Parte A.

Parte B

La tercera de picardía con que finaliza la Parte A, permite que la función de Re cambie. Desde c. 13 hasta c. 17, hay una secuencia (que no progresión) de Re a Sib por cuartas, guiada por el tema tratado en espejo y en su forma natural.

En este proceso, la presencia del motivo anacrúsico del principio (una doble corchea), que parecía olvidado o simplemente utilizado como compromiso rítmico de la *Allemande*, se deja ver con una nueva importancia; aparece al comienzo de cada nueva inflexión, y ellas ocurren sólo en su presencia y apoyadas por el dubitativo consecuente del tema.

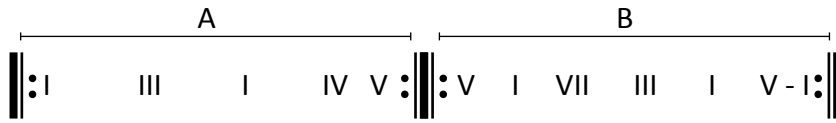
El ansiado relativo mayor se mantiene poco tiempo. Ya en el c. 18 estamos definitivamente en la dominante del Sol menor.

Los compases 20, 21 y 22, corresponden a VI, IV y V respectivamente, que frenan poco a poco el movimiento armónico en una cadencia, previa a la del final de c. 23 de tan solo cuatro corcheas.

El ritmo armónico, relativamente estático frente al preludio, es compensado con la complejidad en el manejo de las células temáticas.

Ahora bien, hay un elemento que fue ganando atención, a pesar de no parecer, en un principio, un punto característico de esta *Allemande*: La anacrusa de una semicorchea.

3. *Courante*



Motivo principal

Desde que estudiamos las formas musicales, nos es remarcado que una de las características principales de la *Courante* y la *Allemande* es la anacrusa, en que se toman una o tres de las subdivisiones del pulso.

El hecho de que la anacrusa de una sola semicorchea se presente con creciente frecuencia en la *Allemande*, no es fortuito; es una célula que se acerca hasta el punto en el que desvía nuestra atención, por completo, hacia ella. Ese punto es la *Courante*, y debemos entonces, tratar a esa pequeñísima estructura con el cuidado necesario para que cumpla su mayor función en este par de danzas: Dar cohesión.

Nos indica las primeras articulaciones; nos ayuda a descubrir el *tempo* de cada una de las danzas, e incluso la correspondencia de *tempi* que debe existir entre ellas, así como el lapso de espera antes de atacar la *Courante*.

Parte A

La anacrusa, ahora de corchea, se deja ver con la fuerza necesaria para impulsar a la voz intermedia a pesar de la resistencia del bajo que, con firmeza, sostiene la sonoridad de Sol menor, antes de acompañar a la voz superior hacia el V en inversión del c. 2, de donde regresa a la tónica. Ahora el bajo parece tener mayor intención de explicarse, cantando serenamente en “movimiento alrededor del acorde”, primero sobre la tónica y después sobre la dominante.

Compás 5. Tras la definición de Sol menor con la cadencia perfecta, es, ahora, a partir del bajo de donde surge el canto intermedio. Primero como armónicos y después encaminándose a la primera inflexión a Sib mayor en c. 6.

Sib mayor termina su importante, aunque breve, participación en c. 9, interrumpido por Sol menor en el segundo tiempo.

Compás 12. Ya aclarado su dominio, una sexta napolitana resuelve a la auxiliar de Do menor, sólo como introducción de Re en c. 14 ya hasta el final de la Parte A.

Parte B

Con los anteriores Do menor y Re menor, tenemos una gran cadencia que se completa, bien con la repetición de la Parte A, o bien con la llegada a Sol menor en c. 18.

Suavizando la vehemencia con la que atrae (un ejemplo es la interrupción de c. 9), Sol menor adquiere, luego del engañoso Fa menor de compases 19 y 20, la función de dominante de otro centro tonal. Por supuesto, Do menor. Así que tenemos cadencia IV - V - I de Do menor entre compases 19 a 22.

Muy bien: ya Do menor pudo exponer toda una idea. Es hora de retomar el mando. La vía es el relativo mayor que se muestra desde c. 24, que, siendo tan familiar, no debe oponer gran resistencia, y en c. 28, la dirección de la cadencia del bajo, niega el extrovertido movimiento de la cadencia de Sib en c. 26.

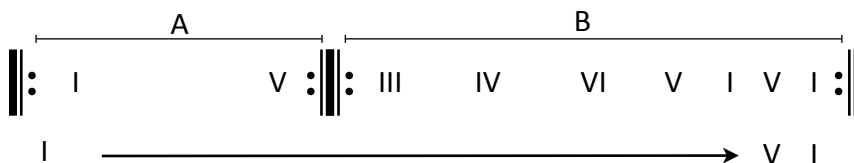
Lo que queda es únicamente la aceptación del verdadero gobierno de la tónica, una vez más mostrado en los 5 compases finales por las cadencias.

En un contexto armónico de gran movilidad, y en el que el dominio de la tónica es claramente mayor al del preludio y al de la primera danza, los últimos cinco compases, aunque son de gran viveza, logran llegar al reposo de dos formas: en primer lugar porque el ritmo armónico disminuye considerablemente al dejar de modular, y en segundo gracias a la brillante organización métrica del último compás, que en vez de continuar con un pulso de subdivisión binaria, lo cambia con toda gentileza a uno de subdivisión ternaria.

¿Qué logra con esto?

Así como hay elementos de cohesión entre *Allemande* y *Courante*, este compás detiene el movimiento, con lo que adecua la sonoridad, y el pulso genera la expectativa de otro tempo.

4. *Sarabande*



Después de la creciente e incesante actividad de las danzas anteriores, parecería extraño que, de golpe, se frene la excitación, pero tanta información debe ser digerida, y en un momento de introspección, todo lo que llegó de fuera, se integra a uno.

Parte A

En este momento de reflexión, el pedal de tónica en el bajo permanece como una idea fija. Las voces intermedias y superior, cantan de Sol menor a una inmediata, aunque no apresurada, séptima disminuida, que sostiene el color hasta su resolución a Sol menor en c. 4. Este acorde, lentamente, se transforma en una dominante auxiliar del Do mayor de c. 6, y este a su vez, entrega en forma de otra séptima disminuida, una solución a Re mayor, que a manera de acorde y no de centro tonal, concluye la parte A, en espera de una cadencia perfecta.

Parte B

Luego de la ornamentada repetición, el acorde de dominante no llega al destino debido, sino a la alternativa tonal: Sib mayor. poco después, en c. 10, parecería regresar a Sol menor con sexta napolitana, pero el Lab de la voz superior es en realidad un sexto grado del Do menor de c. 12, vía la dominante auxiliar en c. 11.

Compás 13. La nueva frase comienza con un nuevo conflicto en séptima disminuida. Éste disminuye un poco su tensión en una séptima de dominante que lleva función de sexta alemana que cae a otro acorde de quinta disminuida y finalmente a Mib en c. 16. Durante

este período, la voz superior cambió su función , pero se descubre como guía en el momento del descanso de la tonalidad de c. 16.

Compás 17. Una nueva séptima disminuida de tres compases, reposa en c. 20 con el acorde Re mayor que resolverá a Sol menor, pero no sin una última duda.

Una vez más, la voz superior ya indica el punto de reunión mientras las otras voces toman un camino mas largo de séptima disminuida y luego sexta alemana.

Finalmente, todas las voces juntas, con una V/V se aproximan a la cadencia perfecta y final de esta danza.

¿En qué consiste el carácter reflexivo de ésta *Sarabande*? ¿Cómo lo identificamos?

A diferencia del preludio y de las danzas anteriores, en donde los centros tonales se establecían claramente y daban un discurso, aquí, el color y la tonalidad son únicos y pertenecen a Sol menor.

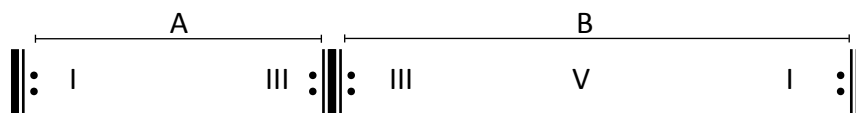
¿Qué hay de las inflexiones?

Las inflexiones han sido solo eso: inflexiones; miradas a otro lugar, pero no el desplazamiento que implicaría una modulación mediante cadencia perfecta o completa a otra tonalidad.

En forma contemplativa, desde un mismo lugar, esta *Sarabande* ha mirado hacia otros centros hasta identificarlos y asimilarlos, pero sin dirigir su cuerpo hacia ellos.

Es una magnífica forma de integrar las tonalidades que vienen apareciendo desde el preludio; una postura ética que nos habla de que, lo que ha sido dicho por otros, será reflexionado e integrado al propio ser.

5. *Gavotte*



Con ligereza y claridad, la primera parte hace cadencia, primero sobre Sol menor, y luego sobre Sib mayor. Todo sin ningún contratiempo en las siguientes secuencias:

Sol - Mib - Re - Sol ; Sol / Mib - Fa - Sib

I VI V I ; I IV V I

La segunda parte ya no cambia en la primera oportunidad, sino que deja que el optimista Sib mayor exponga toda una idea en la frase que llega hasta el c. 12. Ya después de eso, el consecuente (segunda mitad de c. 10 a primera mitad de c. 12) girará, sin ninguna duda, alrededor de Re menor antes de que el bajo cante el tema nuevamente en Re menor en los c. 14 y 15.

Después de la cadencia a Re de c. 17, células del tema pasan, primero por Do menor, luego por Sol menor (con lo que se entiende como una cadencia plagal), y terminan en una séptima de sensible que en vez de llegar a Sol menor, lo hace a su dominante en c. 24. La tónica hace presencia brevemente y regresa a su dominante.

Todo el episodio anterior, transcurre con todas las características de Sol menor y sin ninguna distracción.

Compás 26. Por último, una progresión por cuartas, en donde cada semifrase es de dos compases, brinca desde Mib hasta Lab y acaba en Re, para hacer un movimiento alrededor de la dominante durante dos compases antes de terminar la danza en Sol menor.

Musette

Por supuesto, el sólo nombre de la danza ya nos predispone a un pedal. La característica relevante de este pedal en Sol, es que, por primera vez, pertenece a un Sol mayor como tonalidad central y no como dominante o subdominante de otra.

La primera parte, es de hecho un pedal del acorde Sol mayor. Cada tiempo fuerte, subdivisión o punto importante en cuanto a la organización numérica de compases, es Sol mayor.

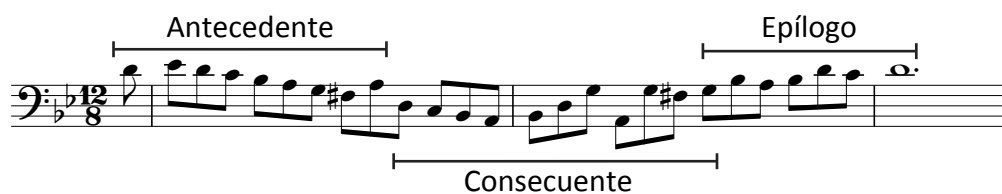
El movimiento armónico (si acaso se le quiere considerar movimiento), comienza en la segunda mitad del c. 6 en dos cadencias plagales consecutivas.

Los compases 8 a 11 pertenecen exclusivamente a un segundo grado (La menor), que sin problema alguno, y gracias al pedal de tónica, regresa a Sol mayor en c. 12. Este segundo

grado fue, pues, un bordado de la tónica que, junto con la cadencia plagal, nos remitió a la armonía modal.

Este par de danzas demuestra, en general, satisfacción. Es un contento; un producto natural de la gran carga dramática con que se ha desarrollado la *suite*, que finalmente llega a una conclusión.

7. *Gigue*



Sujeto



Contrasujeto

Parte A

Al terminar el tema en I grado, hace la imitación tonal en V grado. Enseguida un pequeño *divertimento* en Sol menor, previo al tema en el bajo en I grado.

Compás 8. El segundo *divertimento* se extiende y da lugar a la modulación a Re menor, lugar destinado a la nueva presentación del tema en el bajo del c. 12. El último *divertimento* de la Parte A continúa sobre la nueva tónica y cede el paso al tema que regresa sobre la tónica en la voz superior del c. 19.

Parte B

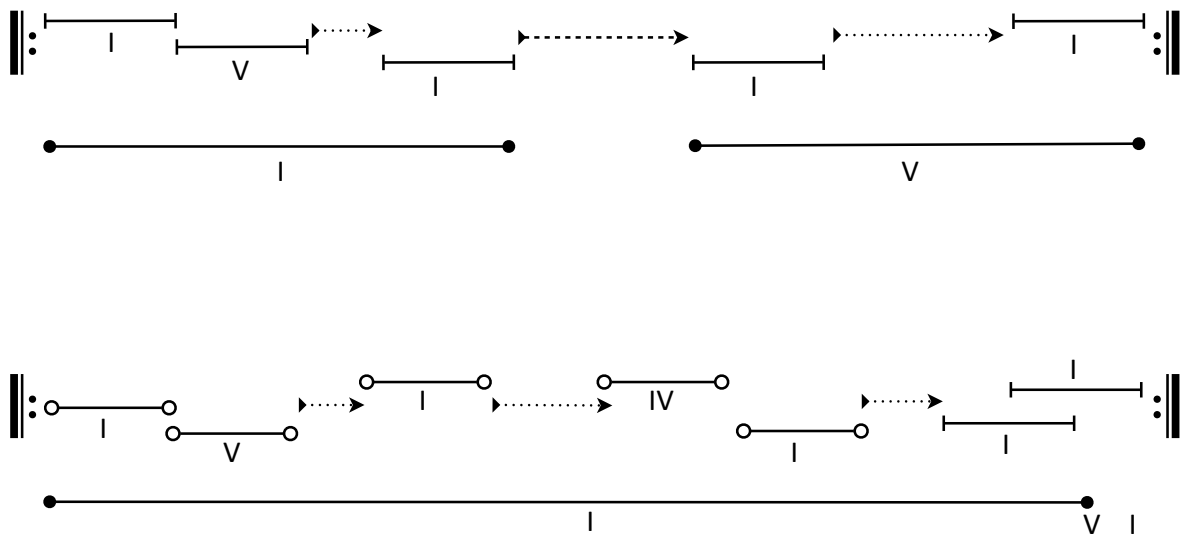
No sólo como entretenimiento intelectual, sino como elemento dramático, introduce el tema en espejo en Sol y su respuesta en Re.

En el *divertimento* que comienza en c. 28, aparecen los motivos anacrúsicos de corchea que brincan a negra, una nueva célula que agrega ligereza al episodio antes de culminar la modulación a Do menor con el tema en c. 32.

Antes de la respuesta, en un pequeño puente que mantiene la tonalidad, el bajo responde al pequeño motivo recientemente agregado, al tiempo que la voz superior se encamina en una escala descendente de Sol a Sol. De esta forma, la próxima aparición del tema en el bajo (c.35) toma nuevamente fuerza, al restablecer Sol menor con la cadencia que implica el movimiento de su dominante a la tónica.

El puente que sigue a la última exposición, sólo reafirma la tonalidad y prepara el *stretto* que empieza en c. 41. El tema, cantado por la voz superior en su forma natural, es interrumpido en cadencia rota por el tema en el bajo en c. 43, y en el mismo c. 43, sólo un tiempo después, la voz superior recupera el tema por última vez.

Resumo esta *fughetta* a continuación:



- ┌──────────┐ Sujeto
- ▶·········▶ Pasaje Contrapuntístico Libre
- ▶·········▶ Pasaje Contrapuntístico Libre (modulante)
- ──────────○ Sujeto en espejo

El gran Bach nos ha dejado un extraordinario epílogo construido en el perfecto marco de la fuga.

En el antecedente del tema, nos habla de un acontecimiento dramático, visible en el primer enfrentamiento entre 6º y 5º grados.

El consecuente resume el encuentro de la dominante con la tónica, resuelto en el epílogo del tema en una tónica de complejidad enriquecida por los bordados de fundamental, 3ª y 5ª.

Cada voz que interviene, canta el mismo canto; como en un acuerdo; como confirmando haber estado todos presentes en el mismo hecho, en el que, aclaradas las diferencias, han encontrado el punto en común y comparten una misma idea

II. Sonata no. 30 en Mi mayor, op 109.

Ludwig Van Beethoven (1770-1827).

Contexto Histórico

Son casi veinticinco años (1789 - 1813) los que abarcan la Revolución Francesa y el Imperio Napoleónico, dejando a su paso grandes trastornos políticos, sociales e ideológicos. Todos los aspectos Iluministas de la narrativa de la segunda mitad del XVIII, producían cambios efectivos en la realidad. Son ideas sobre los derechos y sobre el valor del hombre, la polémica contra los tiranos, la exaltación de la virtud, del sentimiento.

Aquí tenemos una percepción de la atmósfera cultural:

Una ocasión poderosa y continua para preguntarse sobre su propia situación, para reconsiderar tradiciones y hábitos, fue una violenta sacudida que revolvió las conciencias, un enfrentamiento con problemas reales y organizativos, desconocido por el veleidoso dinamismo del *Sturm und Drang*¹⁴, y, por ende, una fuente inextinguible de ideas e indicaciones de investigación para la época sucesiva, un patrimonio de experiencias para toda la historia europea...¹⁵

Dentro de este ideal heroico revestido de un nuevo espíritu de fraternidad, la música se convirtió en una de las herramientas de cohesión más importantes, y muestra de ello es la novedosa apertura de salas destinadas a los conciertos públicos, los festivales al aire libre y las conmemoraciones públicas, particularmente en Francia, Alemania e Inglaterra¹⁶, que promueven por un lado el progreso tecnológico de la imprenta y, por otro el progreso de la técnica instrumental, el desarrollo de la música descriptiva o música de programa y, “Una

¹⁴ *Sturm und Drang*: Movimiento principalmente literario desarrollado en Alemania en la segunda mitad del XVIII. En oposición a la Ilustración alemana (*aufklärung*), le concede a los artistas la libertad de expresión a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción.

Es precursor del Romanticismo. Justo, Fernández, El movimiento literario alemán *Sturm und Drang*, [Documento en línea], <http://hispanoteca.eu/Literatura%20española/Siglo%20XIX/Sturm%20und%20Drang.htm>, 31 de mayo de 2012.

¹⁵ Giorgio, Pestelli, Historia de la música, vol. 7, trad. Carlos Caranci, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999, pp. 166 - 167.

¹⁶ Alec, Robertson y Denis, Stevens, Historia de la música, vol. III, trad. Aníbal Froufe, Madrid, Ediciones Istmo, 1968, p. 124.

rica producción de variaciones y fantasías sobre arias o himnos patrióticos que representan las primeras dificultades para el sonatismo más riguroso.”¹⁷

En respuesta a la nueva demanda de música impresa, las recientes técnicas tipográficas como la calcografía o la litografía, redujeron los costos y pudieron aumentar notablemente los tirajes para su difusión. Aunque no hay todavía una ley respecto de los derechos de autor, las editoriales nacientes ofrecen a los compositores la posibilidad de ver publicadas sus obras.

Estos son algunos de los elementos que impulsan a la sustitución del Kapellmeister por el músico profesional independiente, aún cuando el mecenazgo estaba todavía vigente.¹⁸

Ahora bien, sería un error limitar la influencia de la Revolución Francesa en la música al aspecto meramente funcional.

Entre el Iluminismo del XVIII, la reacción artística de *Sturm und Drang* y los replanteamientos de los principios éticos, la filosofía alemana trató de llegar a un consenso entre todos los juicios. “Sobre todo en las ciudades alemanas, se establecen relaciones duraderas entre música y cultura, sobre la base de problemas generales de metodología crítica, de historiografía y de estética, la ciencia del arte y de lo bello ... posee ya vida separada y autónoma respecto de las demás esferas del saber”¹⁹

Un ambiente intelectual propicio para la revolución intelectual que se gestaba en Beethoven.

Aspectos Biográficos

Aún cuando Beethoven era uno de los músicos que había podido liberarse de los encargos inmediatos de un señor y protector, ahora estaba sometido de similar manera al mercado musical.^{20, 21}

Los procesos creativos del genio de Bonn eran largos; algo perfectamente comprensible si tomamos en cuenta los grandes cambios que aportó a la música.

¹⁷ Giorgio, Pestelli, **Historia de la música**, vol. 7..., *op. cit.* p. 171.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 159.

¹⁹ *Ibidem.*, p.165.

²⁰ Cristina, Barbieri, **Cartas a Breitkopf & Härtel, Leipzig**, [Documento en línea], www.lvbeethoven.fr/Bio/LvBeethoven-Cartas-Breitkopf-Haertel-1805.html, 10 de abril de 2012.

²¹ Giorgio, Pestelli, **Historia de la música**, vol. 7 ..., *op. cit.*, p. 159.

Los frecuentes retrasos en la entrega de partituras para su edición, obligaban a Beethoven a dar todo tipo de excusas y nuevas promesas sobre la fecha final.

Las primeras negociaciones con Schlesinger sobre la op. 109, que sería entregada junto con sus dos últimas sonatas, se hicieron en abril de 1820, pero fue hasta principios de 1821 que la editorial las recibió, publicándolas finalmente en noviembre del mismo año.²²

En realidad Beethoven había comenzado a trabajar en la obra antes de las negociaciones. Era una obra pequeña que, por sugerencia de Franz Oliva^{23, 24}, más tarde utilizó como primer movimiento de la sonata.

El retraso no sólo se debió a la larga reflexión y corrección, sino que, en efecto, tuvo varias distracciones que lo forzaron a interrumpir su trabajo en las sonatas: El proceso legal respecto a la custodia de su sobrino Karl, la *Missa Solemnis* op. 123 (que también detuvo en innumerables ocasiones), la copia - ¡y vigésima quinta! - revisión del op. 108, las clases de piano que pidió el Archiduque Rodolfo de Viena²⁵ y algunas enfermedades que solo figuran en la correspondencia con Schlesinger.²⁶

Referente a la dedicatoria a Maximiliane Brentano, solo hay una carta dirigida a Maximiliane y otra a su padre, Franz Brentano. En ambas menciona sus recuerdos sobre la niñez de "Maxe" a lado de sus padres Franz y Antonie, y pide aceptar el gesto como muestra de una "eterna devoción"²⁷ a la familia.

²² Raptus, Asociación de Apreciación Musical, **Beethoven's piano sonata no. 30, op 109, creations history and discussion of musical content**, [Documento en línea], raptusassociation.org/son30e.html, 10 de abril de 2012.

²³ Franz Oliva (1786-1848) Amigo y secretario voluntario de L.V.Beethoven desde 1809.

²⁴ Joseph, Kerman, Alan, Tyson, **Beethoven, Ludwig van**, [Documento en línea], www.oxfordmusiconline.com, 30 de marzo, 2012.

²⁵ Harold, Schonberg, **Los grandes compositores**, trad. Aníbal Leal, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, pp. 114, 115.

²⁶ Cristna, Barbieri, **Cartas a Breitkopf & Härtel, Leipzig ...**, *op. cit.*

²⁷ Raptus, Asociación de Apreciación Musical, **Beethoven's piano sonata no. 30, op 109, ..., op. cit.**

Análisis de la obra

1. *Vivace, ma non troppo.*

	<i>Vivace</i>	<i>Adagio</i>	<i>Vivace</i>	<i>Adagio</i>	<i>Vivace</i>	
	A	B	A	B	Coda	
	I	V/V	V	I	V - I	V - I

Con bamboleo apacible, similar al de una hoja desprendida de un árbol que cae al árbol mismo, la primera idea acepta su destino inapelable y se dirige hacia él.

La segunda idea, que parecía seguir el mismo camino, crea una duda y genera movimiento hacia otro tiempo.²⁸

Se detiene en un recuerdo.

Con pasos largos, detalla en la memoria cada uno de los trazos que llevarán hacia un resultado esperado y conocido. Un rasgo revela a otro nuevo, al tiempo que completa el anterior. Se trenzan hasta lograr que un nuevo fragmento se revele completo.²⁹

Ya habiendo evocado una parte fundamental, reemprende la marcha.³⁰

Esta nuevo camino conduce de vuelta a la idea central, pero con grandes cambios. La reflexión que tuvo lugar durante 'el recuerdo' ha cambiado notoriamente el enfoque de la imagen³¹.

²⁸ La línea melódica del tema principal trastoca el tiempo fuerte, y alternando intervalos ascendentes y descendentes, logra este movimiento de vaivén

El antecedente parte de tónica y llega a tónica. El consecuente parte de tónica y llega a la dominante auxiliar de la dominante justo en donde cambia el tempo.

²⁹ Con acordes de 7ª disminuida, y modulaciones a tonalidades lejanas, retrasa la llegada al Si mayor.

Extiende cada una de las inflexiones tonales en arpeggios y escalas con figuraciones que denotan un carácter improvisatorio.

Transforma constantemente el color durante el discurso, y permite (o exige) una flexibilidad de pulso, que se ajuste al tempo que está siempre en función de la respiración, que, serena, conduce hacia ámbitos tonales muy lejanos, antes de anunciar el Si mayor mediante Fa#.

³⁰ Una vez llegando al Fa# (dominante de la dominante), se dirige casi de inmediato a Si mayor, en donde, después de presentado con arpeggios y una larga escala, regresa al *Tempo I* en Si mayor.

Como resultado de los grandes esfuerzos, se desploma finalmente en el pensamiento que ha dado inicio a todo este viaje. Una idea que resulta un bálsamo.³²

Otra vez el recelo. Es un paso frenado que ya conocíamos. Esta vez se encuentra más próximo y atañe abiertamente al presente.³³

La nueva incertidumbre es resuelta con toda tranquilidad, y la vuelta ocurre en calma.

Con toda dulzura se trata el propósito que se ha venido cuidando.³⁴

Un último comentario introspectivo³⁵ nos acerca lentamente a la vigilia.³⁶³⁷

2. Prestissimo



Irrumpe otra certeza.³⁸

³¹ El Tempo I parece comenzar con el tema principal, pero sólo es una célula presentada la que da lugar a un nuevo elemento temático que consiste en marchas por grado conjunto. La voz superior imita al bajo en esta marcha descendente de 5 compases, que de entrada hace inflexión a Do# menor y luego a Sol# menor. En adelante, el movimiento ascendente de la voz superior es reforzado por la progresión Sol# - Si - Re# - Fa#. En un apoyo a la tensión armónica, los *sfz* mueven el tiempo fuerte de lugar y dirigen toda la presión de Fa# a Si. El si se prolonga durante 6 compases antes de finalmente resolver al tema principal en Mi mayor como reexposición.

³² El tema A se presenta en otro registro como resultado de la tensión generada en el desarrollo anterior. Esta vez el tema tiene más imitaciones entre las voces, que lo llevan a un registro más 'cómodo'.

³³ La presente sección en *adagio* está construida sobre el V y resolverá a Mi mayor, es decir al puto del que parte.

³⁴ Hablo aquí de dulzura como cualidad que adquiere el tema en este registro agudo, carente de peso.

³⁵ Los acordes de cc. 75 - 85 son toda una novedad que se mantiene adherida por la línea melódica fa#-sol#-la de cc. 69 y 70; 71 y 72; 73 y 74.

³⁶ A partir de c. 86, el pedal de tónica confirma la coda. Los acordes ajenos al de tónica sólo cumplen la función de *appoggiaturas*.

³⁷ Me refiero a este último acorde como 'vigilia' porque no es completamente conclusivo. La posición melódica de 5ª es mucho menos resolutive que la de 8ª.

También debemos observar la marca de pedal que Beethoven hace en el final de este movimiento y principio del siguiente, que nos indica un enlace inmediato al *Prestissimo*.

³⁸ El tema A del *Prestissimo* tiene un movimiento sobre el I por grado descendente. Solo hace una pequeña interrupción para hacer cadencia perfecta.

La inquietud gira en torno a un sólo punto. Se detiene un poco en un desplazamiento hacia dentro.³⁹ Tras una mirada a otra voz, la sigue hasta donde es visible en una mayor complejidad.

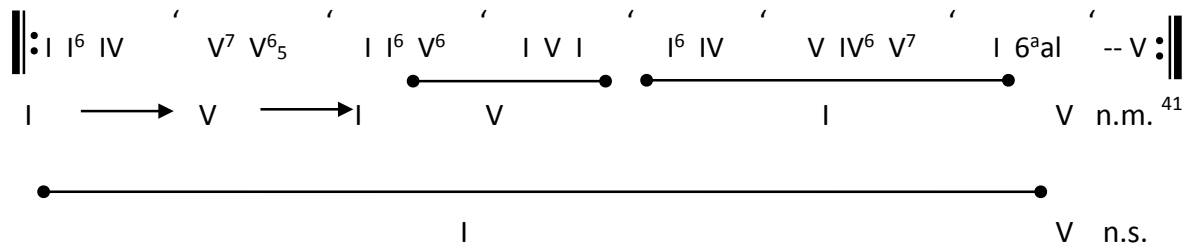
Al profundizar en esta nueva actividad, con toda amplitud se presenta un nuevo mundo que irremediamente lleva hacia la certeza principal, pero esta pasa a un lado y deja ver algo de menor dureza.

Inmóvil, pero intranquilo, poco a poco va dando forma a todo lo que ocurre hasta que parece resolverse plenamente.

Con toda la fuerza ataca de nuevo ese tema de certeza, que igualmente agotador, obliga a volver hacia adentro.

Ahí, voces que parecen empujar hacia la demencia,⁴⁰ llevan de regreso a una idea familiar, dentro de la cual, con agitación y violencia, se encuentra desenlace.

3. Gesangvoll mit innigster Empfindung

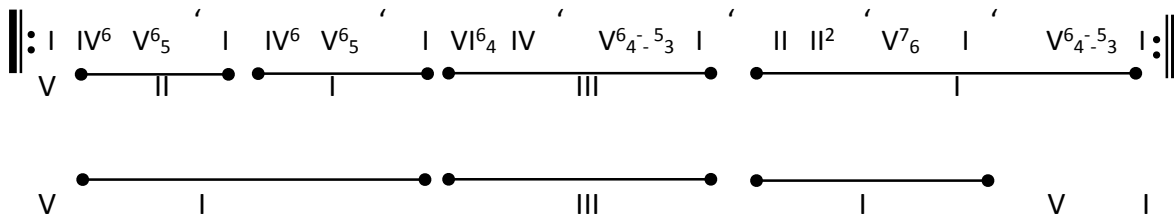


³⁹ El cambio brusco al registro grave.

⁴⁰ Después del tema puente de c. 120 - 123 sobre la dominante de Do (al cual llegamos de forma natural en los dos compases anteriores), la primera parte de este tema hace inflexión a Re# sin resolver, luego interrumpe el mismo tema que pretende modular a Re, y por último, el mismo tema completo modula a Si menor. De este modo acaba de hacer cambios verdaderamente bruscos - podría decir 'ansiosos' - en distancias tonales de hasta seis 5^{as}.

⁴¹ El cifrado dentro de las barras de repetición, corresponde a cada uno de los acordes y por lo tanto al nivel superficial de funciones armónicas.

n.m. corresponde al nivel medio y n.s. al nivel subyacente.



Análisis armónico del Aria

Aria

En intimidad, habla este tema.⁴² El discurso pausado, de respiraciones largas, tiene el ritmo de quien habla con cariño.

En todo momento induce al reposo sin exabruptos, ni sorpresas hostiles.⁴³

Variación I

En el mismo carácter liviano, esta variación es un poco más explicativa. Los acordes quitan la necesidad de seguir el tejido contrapuntístico y así, la voz superior conserva la atención necesaria para exponer su contenido mucho más ornamentado.

Variación II

A manera de juego, es necesario buscar el tema.

Ya desde este momento, el tema es menos obvio. Una voz sigue a la otra y algunas veces el tema está en una sola voz y poco después es tejido entre ambas.

Cuando en este juego la primera parte del tema se ha presentado completa, una sección ligera y compacta hace recuento de lo sucedido. Es una variación dentro de la variación, que aunque repite la armonía, va preparándonos para la extensión del movimiento y nos predispone a cambios mas bruscos.

⁴² La indicación *mezza voce* es una indicación de carácter, así como de dinámica.

⁴³ Aún en la segunda parte del tema, las inflexiones a otros grados son suficientemente largas para que en cada uno de ellos descanse, sin detenerse por completo. Los retardos y otras disonancias y notas de adorno generan el movimiento necesario; mantienen el interés.

Al terminar este paréntesis, la variación de la segunda parte del tema sigue en el juego anterior.

El nuevo paréntesis ya no es una repetición de la armonía. Este hace hincapié en la importancia de la modulación a Sol menor (el tercer grado al que moduló brevemente el Aria), antes de regresar a Mi mayor como término de esta variación.

Variación III

¡Una sorpresa!

Es otra gran novedad con la que se presenta este nuevo tema luego de haber escuchado los paréntesis que parecían tender hacia la sobriedad. No obstante el movimiento incesante, la armonía permanece sencilla, clara.

No merece mayor explicación, y como todo gran destello, termina pronto.

Variación IV

Con gran placidez las voces se imitan sin grandes propuestas. Grandes dudas tendrían que ser largamente explicadas. El recurso de la imitación es ya suficientemente propositivo. Deja con total transparencia, el precedente para una complejidad mucho mayor.

La segunda parte de la variación, nos expone otro elemento fenomenal: la densidad de sonido.

Los acordes repetidos van sumando armónicos y el volumen crece, no por el esfuerzo, sino por la proximidad del cuerpo y la solidez que adquiere en el lapso de su presencia.

Variación V

La línea melódica del Aria se alcanza a reconocer en la voz con que abre la variación.

Como punto culminante de la complejidad creciente entre variaciones, el estilo fugado es bien esperado.

Variación VI

El tema del Aria se muestra en una dimensión mucho más amplia. Ya no es algo que se canta en la intimidad; completamente abierto, muestra un brillo mucho mayor.

El pedal que figura desde el comienzo de esta variación, va ganando presencia al mismo tiempo que acelera el canto del tema. Este pedal es la guía de pulso hasta el momento en que se disuelve en un trino, permitiendo que las otras figuraciones lleven el pulso mientras cantan libremente.

Luego de toda la tensión generada por el pedal en el bajo y por el movimiento de las voces que han expuesto ideas completas, la solución es realmente esperada

La sencillez del tema se impone. Todo el rebuscamiento a ido a dar al único lugar posible. Su solución, es el tema tal como se había planteado la primera vez. No nada más es para recordarnos el punto de origen de todo este desarrollo dramático; también es solución. Es la sabia palabra del viejo. Libre de tensión, y lleno de vida asimilada en el interior.

- Contexto histórico

Hay que recordar que en el romanticismo el músico ya no es sólo músico, sino que con su nueva 'independencia', se ha convertido también en literato, crítico y protagonista activo de la cultura. Ahora tiene el rango de "autor" y está obligado a ser todo un "intelectual"⁴⁴.

Durante el romanticismo, la música de programa se había nutrido de dos factores que considero de mayor importancia. Primero: la supuesta búsqueda de una música libre de condicionamientos exteriores de cualquier tipo, contradictorio con los "escritos de críticos y exégetas, el floreo de imágenes, analogías, metáforas, y hasta verdaderas tramas narrativas que surgieron para dar clima inefable de la obra musical". Lo anterior como resultado de llamarse "poetas del sonido"⁴⁵. Segundo: la convicción romántica de que el 'arte absoluto' podría existir como una mezcla de todas las artes y, no sólo coexistir en una sola obra, sino fundirse entre ellas. "Esta fue de hecho la interpretación <<progresista>> dada a la *Novena de Beethoven*"⁴⁶.

Contradictoriamente, con esto la música pierde su autonomía y queda nuevamente al servicio de la palabra. Sin embargo, en realidad, la tan buscada determinación de significado no se da por el texto literario, sino por la música de forma independiente.

Esta constante lucha por lograr el arte absoluto, era reforzada por la situación social de los músicos, y particularmente de los compositores, quienes en medio de una sociedad que los trataba como una especie de hechiceros con dotes sobrenaturales, accedieron a la aristocracia y a la burguesía de una forma beethoveniana que les permitió cumplir tantos caprichos como fuesen necesarios⁴⁷.

Esta tolerancia a los artistas y esta preocupación por el arte, también dejan ver una negación ante los grandes problemas sociales que se aproximan.

⁴⁴ Renato, di Benedetto, Historia de la música, vol.8, trad. Carlos Fernández, Madrid, CNCA / Turner Libros, 1999, p. 21.

⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 22-26.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 24.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 140.

¿Qué mejor ejemplo hay que en la Viena de fin de siglo? - En esta Viena nos encontramos a una sociedad cuya mayor preocupación se refleja en la música de entretenimiento. “En el triunfo del vals y de la opereta se ha visto habitualmente el signo más vistoso de la ebria irreflexión a la que una sociedad corroída por una crisis irremediable se abandona para alejar el oscuro presentimiento de su fin próximo”⁴⁸

- Aspectos biográficos

Brahms fue un caso aislado dentro de este marco de músicos todopoderosos. Fue un músico que lejos de renunciar a la forma creyendo agotadas sus posibilidades, encontró siempre en Bach, Beethoven y Mozart, la génesis de los procesos por los cuales su música habría de expandir la forma únicamente como resultado de la búsqueda de nuevas sonoridades.

Schonberg describe uno de los problemas a los que Brahms se enfrentaba comúnmente a raíz de sus composiciones ‘escolásticas’:

Entre Wagner y Brahms existía cierta admiración renuente. Eran los jefes de escuelas contrapuestas, y si bien cada uno sentía escaso interés por el otro, entre ellos no había un estado de hostilidad franca. Wagner formuló algunos comentarios agrios acerca de Brahms, pero en general lo ignoró tan cuidadosamente como Brahms lo evitaba⁴⁹.

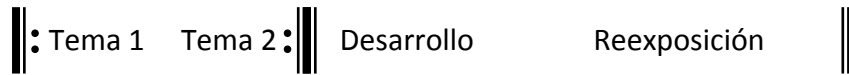
Probablemente obras como la op. 79 (1879), mantenían a Wagner y Brahms ignorándose ‘respetuosamente’. ¿Cómo podría alguien negar la fuerza expresiva que este “filósofo del sonido”⁵⁰ aporta en una, claramente estructurada, Forma Sonata?

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 147.

⁴⁹ Harold, Schonberg, **Los grandes compositores**, trad. Aníbal, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1989, p. 274.

⁵⁰ *Ibidem.*, p.273.

- Análisis de la obra



Forma General

1. Exposición

Tema 1

Tenemos un antecedente que, en movimiento melódico por semitonos ascendentes, parte de Re y llega a Fa en c. 2, a lo cual responde el consecuente con anacrusa al arpeggio de Do mayor, para luego, con una dominante auxiliar de 7ª disminuida (en adelante 7-), dar un breve descanso en Sol mayor, que se quedó en función de dominante de Do menor (Después de escuchar el mi b del acorde de 7-, es mas natural una resolución al menor que al mayor). Todo lo anterior en una marcha armónica de Mib mayor - Fa mayor - Do mayor - Sol mayor. Esperaríamos la cadencia perfecta a Do menor, sin embargo, a manera de cadencia de engaño, retoma el tema principal a partir de Fa # y continúa de igual manera hasta llegar a La, de donde comienza la respuesta en el arpeggio de Mi mayor que, pasando nuevamente por una 7-, se detiene en la dominante de Mi menor. La armonía presentada en esta segunda frase es: Sol mayor - La mayor - Mi mayor - Si mayor.

En resumen: Mib - Fa - Do - Sol ; Sol - La - Mi - Si

¿En qué tonalidad estamos entonces?

La primera frase tiene como centro tonal el Do menor, la segunda frase está construida sobre Mi menor. ¿Esto a dónde nos lleva?

Después del calderón del c. 8, la anacrusa hace cadencia perfecta de Si a Mi menor tal como esperábamos, pero de inmediato hace un cambio en la estructura al acentuar el acorde de Re mayor, con lo que los tres acordes posteriores a la *fermata* se convierten en cadenciales del Sol mayor de c. 9.

Llegando al c. 11, el acorde Do menor, hace cadencia junto con Re mayor a Sol homónimo menor, que llega por acordes de paso a La mayor. Es decir, se hace cadencia completa al IV, luego dominante auxiliar de 7- al V.

Retomo esta sección: Cadencia a Sol mayor, luego IV - V de Re menor.

Estamos en espera de Re después de tanta inestabilidad armónica, sin embargo, en la sección que va después del calderón de c. 13, comienza con una 6+al (sexta alemana) en inversión, que permite ir presentando, en imitaciones de espejo y ampliadas, el bordado de la voz superior que, mas adelante, será tratado con especiales funciones de conducción. Este pasaje retarda (o amplía) el V de Re con el uso de 7- hasta regresar finalmente a La mayor en c. 19 y 20.

Tema 2

El motivo de bordado superior da anacrusa a un tema claramente en Re menor en el bajo, que tiene como novedad, el ser estable. Solo hay cadencias I - VI - II⁶ - V⁶₄ - ⁵₃ - I sin embargo, el obstinado bordado superior, mantiene la expectativa.

La repetición de a parte A es, entonces, una necesidad formal. El único momento en el que hubo un claro centro tonal fue en la modulación a Re menor en el tema secundario.

2. Desarrollo

Compás 33. La anacrusa sobre Re, cae a un acorde de ⁶₃ de Do menor.

Desarrollando el motivo del tema principal, ahora la dirección melódica es descendente desde c. 33 hasta la caída a Sol en c. 35. Mientras tanto, la armonía nos ha llevado de Do menor a Fa mayor y finalmente a Mib mayor, que sólo funciona como un acorde de bordado que regresa a Fa mayor en c. 36, que a su vez parecería hacer una progresión por quintas a Sib mayor y luego a Mib mayor.

Esto es a lo que la línea melódica, reforzada por el *crescendo* desde c. 35, nos predispone, pero el Mib no llega, sino que se queda suspendido el Sib en el bajo con un pedal sobre el cual se forman primero una 7- y luego una V⁷ de bordado.

En c. 40, el V⁷ supondría resolución. Por supuesto, a estas alturas sería incluso desagradable escuchar una resolución obligada. Lo que hace es transportar el pasaje desarrollado, desde c. 33, una 6ª menor descendente (5ª Aumentada enarmonizada). Esto permitirá llegar al V⁷ de Si menor.

¿Qué hace un Si menor aquí?

Es el tercer grado de Sol mezclado con su homónimo mayor; una pequeña visión optimista que pronto, en c. 58, regresa a la pesadez de Sol menor, esta vez, estableciéndolo definitivamente como centro tonal mediante cadencias completas que cantan el tema secundario en aumentación.

Compás 55. Una vez confirmada la tonalidad, el motivo antecedente del tema 1 completa acordes sobre el nuevo centro y se desvía momentáneamente hacia la 'plenitud' del relativo mayor en c. 68. Lo intenta de nuevo, pero esta vez una dominante auxiliar ejerce presión hacia el V, y se restablece el Sol menor en c. 73.

Las reminiscencias del relativo mayor se presentan con la forma del Tema 1 (c. 73-76), pero el motor; el obstinado motivo de bordado, mantiene presente el Mib, con lo que, la tonalidad una vez esquivada (Sol menor), ahora obtiene una gravedad que mantiene todo 'adentro'.

En un último intento por ver hacia afuera, siendo el mi natural del bordado de c. 77 una oportunidad, el gesto melódico ascendente es frenado por la secuencia Sol - Fa# - Fa - Mi.

Un sentencioso acorde de 6+ inglesa da paso a la reexposición.

Es todo un pasaje de anhelo y resignación.

3. Reexposición

Con violencia retoma el tema.

Brahms toma íntegro del Tema 1 para la reexposición, y, cual es debido en la forma sonata, el Tema 2 se presenta en tónica. La preparación para ello está en c. 98, dirigiéndose a la dominante de Sol menor.

El Tema 2 transcurre sin ninguna variación hasta llegar a c. 110, en donde se presenta una cadencia rota que se repite en c. 111. Después de esto, hace también 2 cadencias completas a Sol menor.

Compás 116. La coda compuesta por arpeggios de Sol menor simultáneos con la breve línea melódica conclusiva: Si - La - Sol.

El *quasi ritardando* detiene poco a poco el aparentemente perpetuo movimiento del bordado hasta reposar junto con el resto del acorde de tónica.

La sorpresiva cadencia perfecta confirma contundentemente el final.

4. Sobre el título de la obra

Esta obra titulada Rapsodia, nos podría llevar a pensar en primera instancia que se trata de una “pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares”⁵¹, no obstante quisiera reflexionar un poco sobre el título.

Otra definición de la Real Academia es “Pasaje amplio de un poema épico”, es decir, de poesía heroica.

¿Dónde se encuentra el heroísmo dentro de ésta música?

Juan Villoro hace una descripción de Egmont que me parece oportuna:

Uno de los problemas de los personajes históricos es que a veces parecen haber leído su destino heroico, como esos personajes que van a la guerra de 30 años sabiendo de antemano que va a durar tres décadas⁵²... Egmont, que tiene una sobredeterminación romántica, [es] un héroe, un hombre con un destino superior, que por momentos se relaja y finge no darse cuenta de que es un personaje histórico, pero que casi siempre actúa como un hombre con esas características⁵³.

Podemos hacer una analogía de las palabras anteriores. El hecho de que la tonalidad de la obra se presente tan tarde en la exposición, nos habla de una planeación de la forma que tiende a las grandes dimensiones en cuanto a temporalidad. Sabemos desde las primeras dos frases, que la estabilidad no vendrá pronto, y aún cuando llega un momento de cierta

⁵¹ Real academia española, **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA**, [Documento en línea], <http://buscon.rae.es/drae/>, 23 de Abril, 2012.

⁵² Johann W., Goethe, **Egmont**, trad. Juan Villoro, México, Jus, 2009, p.15.

⁵³ *Ibidem.*, p. 17.

tranquilidad en el segundo tema, la atmósfera general sigue siendo de gran tensión y profundidad.

Es, sin duda, una Forma Sonata que nos habla de un acontecer heroico.

IV. Sonata No. 2

Ibarra, Federico (1946)

- Contexto Histórico

Este muy particular caso es una importante oportunidad para aceptar un hecho: El contexto histórico afecta a los compositores, sin embargo la interpretación de la historia que estos puedan tener, está enmarcada por sus vivencias.

Buscando un acercamiento a la Sonata 2, tuve la oportunidad de conversar con el Doctor Federico Ibarra⁵⁴. De esta plática pude obtener varios elementos históricos que ayudan a explicar las motivaciones de esta obra.

En México se había dado un nacionalismo de tres generaciones.

¿Cómo entender este nacionalismo? - Por supuesto, parte de la labor propia de un compositor, es estar al día de los nuevos acontecimientos musicales de la época, lo cual no quiere decir que se dedicaran a componer música en estilos de otros compositores o de otros países, sino que utilizarían los elementos vanguardistas ajustándolos a necesidades éticas y estéticas.

De este modo vemos como desde la primera generación, con Chávez y Revueltas, después Ayala, Contreras, Galindo, Mata, Quintanar y Moncayo de la segunda generación y compositores como Mario Kury y Leonardo Velásquez, una tercera generación, todos incorporan lenguajes musicales más o menos actuales a una música que pretende ser nacionalista, integrando música popular, generada en las ciudades durante el XIX, instrumentos indígenas, música mestiza o indígena y otros tantos ingredientes y principios de origen mexicano.

Dentro de estos sucesos, nos podemos dar cuenta del vastísimo conjunto de influencias culturales con que cuenta el país. No sólo las externas, sino de las mismas culturas que poblaron el territorio en época prehispánica.

En mi opinión, es esa una de las razones por las cuales el nacionalismo en México no tuvo la continuidad necesaria para llegar a un término que le pudiera dar unidad. No hay un

⁵⁴ Véase **Anexo II**, p. A5.

elemento de cohesión que pueda ser incluyente con la totalidad de nuestros pueblos. Ni la religión o la lengua, ni las costumbres o una idiosincrasia.

Probablemente el nacionalismo se fue abandonando poco a poco debido a que los compositores llegaron a intuir la falta de cohesión. Entonces, estos empiezan a adaptar tanto los nuevos elementos como los adquiridos durante otras épocas, a necesidades más personales.

- Aspectos Biográficos

La carrera de Federico Ibarra empieza cuando ya el nacionalismo ha llegado a un “cansancio”⁵⁵ y las corrientes vigentes en otros lugares llegan de forma más directa a México. No sólo una música nueva comienza a tener mayor presencia en las salas de México⁵⁶, sino que el impacto que lograron las ideas de Ligeti o de Penderecky, a través de Manuel Enríquez por ejemplo, llevaron a Ibarra al viejo continente buscando atestiguar los nuevos movimientos culturales.

Esta exploración de las técnicas usadas entonces, habla de la seriedad con la que un compositor toma su profesión, pero también hay un hecho importante que ya se ha mencionado antes: la postura ética y la necesidad estética que el compositor pueda tener.

Durante las décadas de los sesenta y setenta, era muy común encontrar música que, experimentando con los nuevos medios acústicos, electrónicos, serialismo, microtonalismo y demás, perdía de vista la forma.

El uso de efectos locales se convirtió en una meta en sí misma y como resultado, existen muchísimas obras que más parecen un compendio de sensaciones y escrituras novedosas, que música.

Federico Ibarra tuvo que responder a una necesidad interior de organización, lo que lo llevó a estudiar las formas y, dentro de ellas, llevar a cabo la experimentación y propuesta. Para ello regresó a los Maestros en estas cuestiones. En su estudio de la forma sonata de Haydn, hasta

⁵⁵ De la entrevista al Dr. Ibarra.

⁵⁶ Ibarra menciona los estrenos de música nueva mexicana que, alrededor de los años sesenta, Luis Herrera de la Fuente llevó a cabo, quien, por cierto, hasta la fecha sigue siendo uno de los grandes promotores de la música y músicos contemporáneos de México.

las enormes modificaciones de Scriabin, pudo darse cuenta de la plasticidad que estos esqueletos ofrecen.

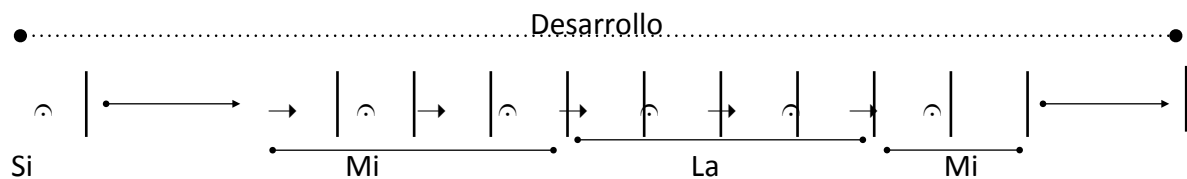
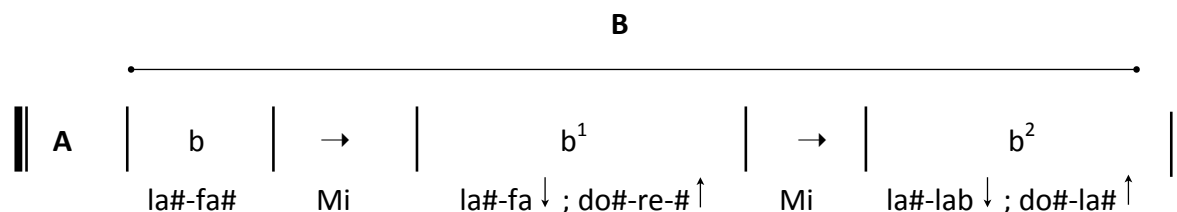
Ya su primera sonata, que tiene mucha más propuesta en cuanto a la grafía y en cuanto a los efectos de ruidos y sonidos, indaga en el conocido marco estructural.

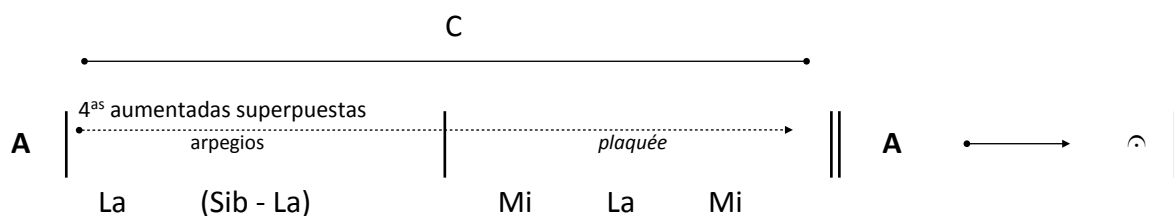
Pese a que el mismo Dr. Ibarra desconoce el origen de esta inclinación hacia las estructuras formales, dudo que ésta sea accidental. En mi opinión, el estudio serio de la composición de forma histórica, da como resultado el hábito de organizar de las ideas de manera que sean reconocibles.

La 'música' aleatoria, que carece de estos elementos de cohesión, pierde toda oportunidad de manipular las sensaciones recurriendo a la memoria, convirtiéndose así en un acontecimiento lineal y de escaso impacto en la conciencia.

- Análisis de la obra

Movimiento único





Forma general⁵⁷

Una sonoridad amplia y pesada con 4^{as} aumentadas y 5^{as} justas funda desde el arranque la certeza de inestabilidad, de agitación. La primera imagen frenética choca y se detiene violentamente (*come un grido*).⁵⁸

Parece que intenta salir y toma vuelo una segunda vez, llegando un poco más lejos.

Otro intento, y en la cuarta ocasión, finalmente logra salir. Contra el enajenamiento persistente, lucha el bajo descendente, que aunque cuerdo, sigue consciente del estado nervioso que domina.⁵⁹

Una nueva complejidad se muestra durante la breve pausa (que no es reposo) antes de reanudar la marcha del bajo.⁶⁰

Ahora, más ansioso, el bajo busca en ambas direcciones, aunque finalmente llega al mismo punto, en el que de nuevo se detiene y descubre otra amplitud.⁶¹

Como una huída, el bajo se mueve en zigzag hasta que finalmente completa un ciclo y se sitúa en un nuevo espacio.⁶²

⁵⁷ Forma sonata. Las dobles barras corresponden a cambios de sección en la forma, no a las dobles barras de la partitura. Para dar una mejor guía de los lugares en los que ocurre cada cosa, las barras simples de compás están situadas en vez de las dobles barras de la partitura que no implican un cambio de sección.

⁵⁸ Después de la inestabilidad creada por la 4^a aumentada, el *come un grido* coincide con el fa# que hace 5^a justa con el do#. Hay entonces dos 5^{as} superpuestas, lo que nos aporta la sensación no tonal de solidez.

⁵⁹ Desde c. 5 la serie la#-si-do mantiene la agitación mientras que el bajo, igualmente por semitonos, baja primero de la a fa# y luego de la a fa^b, con lo cual hace alusión a los gritos de los primeros 4 compases y deja establecidos los intervalos de 3^a menor, 3^a mayor y 4^a justa (al llegar al mi) como materiales temáticos y con los que, sumados a las 4^a justa, aumentada y 5^a, más adelante, completa la escala de 12 sonidos.

⁶⁰ En c. 10 encontramos los semitonos simultáneos antes de que se revelen como dos 3^{as} menores superpuestas.

⁶¹ Llega al mi de c. 10 desde la escala cromática la - fa. Al c. 16 llega desde los escapes ascendentes del bajo do# - re - re#. Parece que de nuevo encontraremos las 3^{as} superpuestas, pero el intervalo de 5^a sorprende y agrega sorpresa, con lo cual justifica el nuevo movimiento del bajo.

En los grandes espacios vacíos, se distingue algún movimiento, lejos y en lo alto.⁶³

Un movimiento repentino se dirige a la puerta de entrada, y al detenerse, el bajo decide explorar un poco. Suspende la exploración cada vez que hay movimiento y se adentra cada vez al nuevo ámbito sonoro hasta que es obligado a regresar al Mi del que vino.⁶⁴

Un corto, pero nervioso episodio se precipita hacia el tema inicial que ahora desemboca en un nuevo acontecimiento.⁶⁵

Aunque la inquietud es persistente, esta vez se siente menor vacilación. El bajo mantiene una lucha contra flujo, cediendo a veces, pero manteniendo una dirección. Eventualmente, la fuerza y constancia de esta corriente, mitiga al bajo y lo obliga a correr con él hasta una culminación.⁶⁶

En este momento, lo que antes fluía con rapidez, se convierte en bloques sólidos.⁶⁷ Primero en el lugar mismo y luego en una inspección más profunda antes de regresar al punto de partida.

⁶² No sólo cambia de sección, sino que esto se nota claramente gracias al cambio de color logrado por la llegada a un intervalo que de forma contundente genera la sensación de movimiento tanto espacial como temporal a pesar de no haber relaciones tonales: la 5ª justa. Si.

⁶³ El efecto lejano es logrado por la dinámica *p*, y la altitud es interpretación de la falta de armónicos dentro de un centro eufónico.

⁶⁴ Este movimiento hace referencia a la introducción, primero construido sobre mi - sib - re, y luego con la misma construcción interválica sobre La (La 5ª justa en sentido inverso).

⁶⁵ La nueva sección empieza en c. 44 y consiste primordialmente en 5^{as} disminuidas superpuestas para generar la atmósfera, mientras el tema principal se da en el bajo en registro y movimiento rítmico perfectamente identificables.

⁶⁶ El movimiento 'de atmósfera' no tiene fluctuaciones y cambia de puntos de inicio, pero mantiene su estructura de 5^{as} disminuidas superpuestas.

Esta sección concluye con el regreso (no tonal) del bajo a Mi.

⁶⁷ Las 5^{as} superpuestas anteriormente arpegiadas, siguen presentes como acordes. primero en el ámbito de Mi y seguido a esto, en La (5ª hacia abajo), lo que podemos interpretar 'hacia adentro'.

El reconocido tema de la introducción finalmente admite la inmensidad de este espacio vacío. En una mirada pasiva al sitio de los sucesos, trata de obtener respuesta de la leve actividad lejana. Como al hablar con el eco, no hay respuesta.

Inmóvil, observa la enorme estructura.

Sólida,

fría,

vacía.⁶⁸

⁶⁸ La estructura de el último acorde (que es la misma del tema de introducción), da cuenta, por el registro y disposición, de que ninguno de esos sonidos comparte armónicos, sin embargo se reconoce como 5^{as} justas superpuestas. Sin tonalidad, pero con la solidez del intervalo.

V. Concierto para Piano y Orquesta no. 2, op. 102.

Shostakovich, Dmitri (1906-1975)

Contexto Histórico

Después de la Revolución de Octubre⁶⁹, animados por esta euforia revolucionaria, hubo muchísimos movimientos artísticos; había una clara sustitución del público burgués por un público formado por las masas populares. El arte fue de pronto utilizado como parte de este enorme aparato propagandístico, y las manifestaciones culturales fueron guiadas con fines políticos⁷⁰. No de una forma sutil, no como una sugerencia, sino que eran abiertamente parte de una ideología a la que debían alinearse.

En la literatura, por ejemplo, se adoptó el futurismo, y poco a poco se fue deformando “adaptándolo a la nueva situación postrevolucionaria”⁷¹. De la misma forma, los músicos debieron intensificar su producción de ópera y música de programa, por supuesto, con temas socialistas.

El resultado, en cuanto a estética, de las presiones políticas para con las manifestaciones artísticas, lo describe Gianfranco Vinay:

Las dificultades propias del proceso de desestalinización⁷² tras dos décadas de intransigente dirigismo cultural explican en parte las dudas y oscilaciones ideológicas del poder respecto de los fermentos de renovación lingüística y estética... La política cultural y la cauta apertura ideológica también se vieron acusadas, obligando a la dirección del partido a volver sobre sus pasos⁷³.

⁶⁹ Segunda etapa de la Revolución Rusa (1917).

⁷⁰ Tomás, Marco, **Historia de la Música**, vol. IV, Madrid, Ediciones Istmo, 1983, pp. 75-79.

⁷¹ Gianfranco, Vinay, **Historia de la música**, vol. 11, trad. Carlos Alonso, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999, p. 35.

⁷² Este proceso se hace oficial en 1956 tras el informe secreto de Nikita Jrushov informado después del XX congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Hélène, Carriere d’Encausse **1956: La Déstalinisation commence**, Bruselas, Editions Complexe, 1984.

⁷³ *Ibidem.*, p. 36.

Aunque en el párrafo anterior habla de la época de “deshielo”⁷⁴, estas ‘dudas’ venían afectando desde la primera década de la Revolución. Los compositores soviéticos habían tenido que adaptar sus lenguajes a las exigencias del Partido Comunista de la Unión Soviética en pos de un nacionalismo. Si bien el nacionalismo musical habría surgido de forma natural como consecuencia de la ideología asimilada en las conciencias de los músicos, una imposición como la que se dio en aquellos momentos, estaba llena de conflictos internos entre estética y “estética oficial”⁷⁵, que sólo derivaron en obras logradas ‘a pesar de’.

La molestia ante este freno a la creatividad puede ser observada en los primeros momentos del “deshielo”, en artículos como **Audacia creativa e imaginación**, publicado por Aram Kachaturian (1903-1978) en 1953, de inmediato frente a la novedad de la apertura de Krushev al diálogo, o en **La alegría de buscar nuevos caminos**, un artículo de Shostakovich, publicado en 1954 en *Música Soviética* junto con su Décima Sinfonía⁷⁶.

Aspectos Biográficos

Shostakovich se vio muy beneficiado por el “deshielo”. Sus obras antes vetadas fueron nuevamente puestas en el repertorio sinfónico y de cámara; era frecuentemente galardonado y en 1956 recibió el Premio Lenin. Muchos reconocimientos internacionales, doctorados *Honoris Causa* y membresías de academias lo esperaban durante este período⁷⁷. Su tan anhelado ambiente de trabajo pacífico se refleja en las obras que compuso en estos años. David Fanning describe esta música como “jovial, o por lo menos con una fachada de conformidad”⁷⁸.

Aunque la crítica no dejaba de atacar sus obras, es cierto que su producción aumentó de forma visible y todo era presentado públicamente.

⁷⁴ Esta etapa histórica que comienza con la muerte de Stalin (1953), se caracteriza, en cuanto a cultura, por la disminución del control burocrático y por la aceptación al debate en materia cultural. Se le da el nombre “Deshielo” haciendo alusión a una novela homónima (1954) de Ilya Ehrenburg (1891-1967). David, Fanning, **Dmitri Shostakovich**, [Documento en línea], www.oxfordmusiconline.com, 2 de abril, 2012.

⁷⁵ Tomás, Marco, **Historia de la Música**, vol. IV..., *op. cit.*, p. 77.

⁷⁶ Gianfranco, Vinay, **Historia de la música**, vol. 11..., *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷ Harold, Schonberg, **Los grandes compositores...**, *op. cit.*, p. 508.

⁷⁸ David, Fanning, **Dmitri Shostakovich...**, *op.cit.*

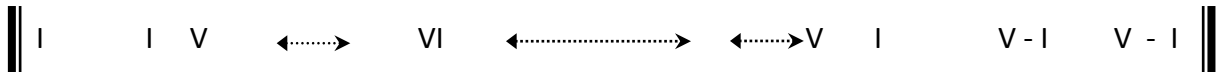
Con esta relativa comodidad, el compositor ruso pudo experimentar con nuevas formas y armonías, aunque no siempre con los resultados deseados. Tal era su exigencia y autocrítica, que tras el segundo concierto para piano, compuesto para su hijo Maxim, manifestó al compositor Edison Denisov (1929-1996) su propia opinión sobre la obra: un trabajo “sin ningún mérito artístico”⁷⁹.

David Rabinovich, biógrafo de Shostakovich, opina diferente:

“The Concerto shows the composer as though his own youth had returned to him... The tremendous evolution that has taken place in Shostakovich in the past two decades has made its imprint on this concerto. The musical idiom is incomparably simpler and clearer than in the early pianoforte works. There can be no doubt that the composer made every effort to create a concerto to which the youth will be receptive. The only difference is that now all these things have a more tender sound, and the former sarcasm and unkind grotesqueries have been turned into sweet and gentle playfulness.”⁸⁰

Análisis de la obra

1. Allegro



Forma General

Una corta y juguetona voz canta. Otras voces se unen y pronto están todos en un mismo discurso despreocupado.

⁷⁹ David, Rabinovich, **Dmitri Shostakovich**, trad. George Hanna, London, Lawrence & Wishart, 1960, p. 150.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 53. “El concierto muestra al compositor como si la juventud hubiera vuelto a él... La tremenda evolución que ha tenido lugar en Shostakovich en las últimas dos décadas, ha dejado su huella en este concierto. El lenguaje musical es incomparablemente más simple y claro que en las primeras obras para piano. No cabe duda que el compositor ha hecho todo lo posible para crear un concierto bien recibido por la juventud. La única diferencia [con respecto al primer concierto para piano] es que ahora todos estos elementos tienen un sonido más amable, y lo que antes era sarcasmo y grotesco, se ha convertido en alegría dulce y suave”. Trad. propia.

Al llegar a la reunión, el confiado y seguro tema del piano⁸¹ atrae sin esfuerzo la atención con cortas propuestas. Pequeños giros no muy esperados pero con ligereza.⁸²

Con la anacrusa al c. 23 se añade algo de interés al relato⁸³. Un poco de aceleración y los contratiempos de la orquesta ofrecen la excitación necesaria para algo que permanece siendo un juego.⁸⁴

El tema inicial hace invitación a todos a escuchar una historia que promete ser divertida e interesante.

Comienza súbitamente a exponer un tema que, transparente y dócil, es acompañado de un trasfondo menos inocente⁸⁵. Ejerce influencia, hace dudar al tema más limpio⁸⁶, y cuando éste se ha acercado lo suficiente, lo sorprende, y muestra en un brinco la broma pesada.⁸⁷

Ahora el antes despreocupado tema A, reacciona frente a la diabólica cara del otro personaje⁸⁸. Durante el correteo que mantiene los nervios de punta, el espíritu luchador se hace presente.⁸⁹

Lleno de valentía, se decide a lanzarse en un enfrentamiento contra las cortas y certeras dentelladas de la orquesta,⁹⁰ y refuerza su arrojado recordando sus principios.⁹¹

Por supuesto esta épica batalla no podría ser interesante sin momentos de balance, así que el osado piano retrocede y por momentos incluso corre admitiendo su cansancio.⁹²

⁸¹ El tema A comienza con un movimiento alrededor de la tónica.

⁸² Ya en c. 10, el mib va adecuando la tonalidad de forma que las inflexiones y cromatismos sucesivas pierden severidad.

⁸³ El c. 23 ya está en Do mayor y no tendrá mayor movilidad. Las alteraciones son momentáneas y solo funcionan como inflexiones a la mezcla con Do menor.

⁸⁴ La falta de un tejido contrapuntístico o de una armonía más elaborada, despoja a la obra de cualquier 'seriedad'. Ya desde la introducción quedaba claro que el carácter de la obra es ligero.

⁸⁵ En el segundo tema en Re menor, las octavas en los registros agudos y con espacio de 8ª vacío, dan una sensación de ligereza. El tema tiene, en un principio, movimientos que normalmente lo situarían en Fa mayor, sin embargo la armonía, en un registro claramente separado, se encarga de establecer la realidad tonal.

⁸⁶ En c. 82 la intervención de la orquesta modifica el Re mayor al que finalmente se había modulado en los 3 compases anteriores. Al regresar a Re menor, hay claramente preguntas y respuestas entre orquesta y piano.

⁸⁷ C. 88. el *ff* súbito sitúa la sección en Sol menor. El cambio de armadura parece ser una ayuda de escritura, puesto que en adelante las alteraciones cambiarán continua y bruscamente en inflexiones.

⁸⁸ El c. 92 da pie al tema en sol menor tocado por la orquesta. El tema no comienza desde la 3ª, sino desde la 5ª. Esto cambia la atracción de los adornos hacia la tónica.

⁸⁹ El dácilo característico de la sección en Do mayor del primer tema.

⁹⁰ Desde c. 109 las octavas en dirección contraria mantendrán más fijas las regiones tonales por las que se mueve el pasaje.

⁹¹ En c. 117 reaparece el tema A en el fondo de la acción principal.

Afortunadamente la orquesta participa con el ánimo del canto heroico, y mantiene en pie la trama.⁹³

El dominio de la pesadez se impone⁹⁴, pero de pronto, un intrépido impulso⁹⁵ lo frena y empuja en dirección opuesta. No ha vencido todavía, pero pronto toma posesión con un nuevo optimismo.⁹⁶

El canto de inocencia se convierte en un canto triunfal.

Una breve revisión por las profundidades libera al piano para celebrar. Es sólo su voz la que cuenta los hechos.⁹⁷

Terminando la descripción, todos los demás se suman al festejo y cuentan juntos la hazaña, permitiendo al piano retomar el protagonismo para recibir una última ovación.

2. Andante



Forma General

⁹² Si bien las octavas por movimiento contrario son interesantes, es un principio de la composición el no abusar de ningún material. Procurando un resultado musical cautivador, Shostakovich hace breves pausas o *divertimenti* que permiten que el oído y la conciencia descansen desde c. 129 hasta c. 155.

⁹³ La instrumentación y registro de c. 147 son distintos a lo que pertenece al desarrollo hasta ahora.

⁹⁴ Desde c. 155 el registro grave agrega peso a la sección. Frente a esto, sólo unos sólidos, aunque claramente menores (por la sonoridad) golpes se oponen.

⁹⁵ La escala de Sib mayor.

⁹⁶ Luego de la inestabilidad que viene desde c. 167, se resuelve en *fff* al tema B en Re mayor.

⁹⁷ Los primeros compases de la cadencia recorren el piano desde una región grave que se dirige ascendentemente hacia el tema en Mib.

La imitación en Do menor pronto se desvía a Fa menor en c. 202, luego Sib menor en c. 206 que finalmente llega al pedal de Sol como dominante de Do, la dominante que esperamos antes de regresar al tema en Fa mayor.

⁹⁸ Homónimo mayor.

La orquesta, después de mostrar la pausada y cálida acción que ahora nos aloja, invita al piano a que en la misma calma contribuya.⁹⁹

El piano, en este mismo aire de quietud, confiesa.¹⁰⁰

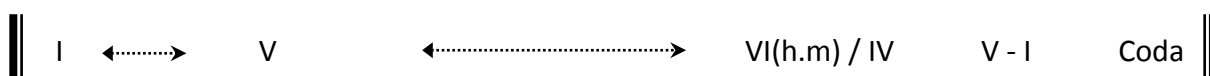
Aclara y declara de nuevo.¹⁰¹

Una proposición provoca la serena respuesta que encauza a la entonación del principio.¹⁰²

Sigue a las demás voces y repite reflexivo, pero se separa poco antes de volver a proponer una alternativa a su propio canto.¹⁰³

Atraído hacia el reposo, canta con la orquesta antes de descansar.¹⁰⁴

3. Allegro



⁹⁹ Tema A: En do menor, la primera semifrase de dos compases define el carácter de movimiento tanto por el tempo, como por la modalidad.

Ocho compases en torno a Do menor (que parece Do eólico) transcurren antes del cambio a Lab por medio de su cadencia plagal en c. 9. De inmediato, pero sin apresuramiento, dos compases hacen cadencia perfecta a Sol mayor que se sostiene 4 compases como dominante.

I⁶ - IV - V en los 3 compases siguientes para preparar la entrada del piano.

¹⁰⁰ Un claro cambio de color ocurre cuando el piano expone el tema en Do mayor y en un registro que ayuda a reforzar los armónicos propios de esta tonalidad.

¹⁰¹ Las alteraciones han sido giros armónicos cercanos a los acordes que adornan. Es a partir de c. 28 que hay un alejamiento: más grande en cuanto a distancia tonal, y mas extenso en cuanto a temporalidad.

Llega en c. 30 incluso a un Reb mayor (como mezcla con la contraparte mayor del IV homónimo menor), pero sabemos que es todo un movimiento alrededor de la Dominante por los constantes regresos y por el pedal de Sol en el corno.

Repite el proceso hasta c. 35, pero ya no regresa a Sol, sino que hace cadencia plagal a Do mayor y desde ahí, retoma el tema.

¹⁰² Sólo la primera frase del tema es presentada. En c. 42 Lab hace aparición durante 3 compases. C. 45 hace la modulación a Sol menor.

Todo ese pasaje que llega hasta . 53 está sobre Sol menor como cadencia de Do menor, que en c. 54 restaura el tema A.

¹⁰³ El tema se presenta íntegro en la orquesta. Los tresillos en el piano refuerzan armónicos y al tema mismo.

Ya en c. 66 se separa el piano sin obligar a ningún cambio. Prepara durante esos 7 compases el tema B en Do menor.

El tema B tiene ahora inflexiones hacia Mib, el relativo mayor, el cual concluye con cadencias plagales.

¹⁰⁴ Después de las cadencias en Mib, un acorde disminuido resuelve en el IV de c. 87 y pasa por V modal antes de la primera parte del tema A.

III - IV - V son los enlaces de los tres compases previos al pedal de tónica en la coda de c. 96 y posteriores.

Desde un inicio hay gran entusiasmo. Tal vez el final anterior fue una breve pausa tras la que un pensamiento fresco llega, o bien el sueño mas profundo permite despertar sin la noción del tiempo de inactividad y en absoluta lucidez.¹⁰⁵

Animado por algún proyecto, se apresura a su encuentro. Espera, desde el mismo lugar y con emoción, alguna pista con la cual buscar.¹⁰⁶

El breve comentario de la orquesta no distrae de su objetivo al tema en el piano. Lo ignora y reemprende la cacería.¹⁰⁷ Testarudo, hace lo mismo que en un principio, pero pronto se da cuenta de que la búsqueda será mas fructífera si se mueve.

En movimientos serpenteantes y poco certeros, se aleja demasiado y se pierde por un momento, pero pronto tropieza con una ruta de regreso. En ella no se encuentra la solución¹⁰⁸, y tras los varios intentos fallidos, la tensión se hace ver. El piano pide un acuerdo. Ante tal ansia y sofocación del piano que no va a ningún lado, la orquesta finalmente cede divertida, y entrega el nuevo tema.¹⁰⁹

El entusiasmado piano toma el tema y se pone a buscarle variantes posibles sin que pierda sus características esenciales. Variaciones bastante limitadas en realidad, pero ciertamente entretenidas.¹¹⁰

Después de que la orquesta asiente, el piano comienza a correr inquieto. En un patrón cuya única ventaja es el entretenimiento.¹¹¹

¹⁰⁵ No solo la indicación "*attacca*", sino la falta de indicación de fin de pedal de armónicos y la continuidad melódica entre *andante* y *allegro*, incorporan con rapidez al nuevo tempo.

¹⁰⁶ El testarudo motivo de negra y cuatro corcheas tiene la suficiente agitación, pero armónicamente no hay movimiento

¹⁰⁷ En c. 19 y 20 hay una rápida interrupción orquestal.

¹⁰⁸ En c. 21 parece decir todo de nuevo, pero en c. 31 comienza a variar.

El Fa mayor en que inicia el movimiento se había conservado. Súbitamente los cambios de tonalidad se vuelven incesantes. Se aleja hasta cuatro 5^{as} (c. 37 - Re mayor y mezcla con Re menor).

En c. 45 'tropieza' o llega sin ninguna preparación a Si mayor, desde donde se dirige a Do Mayor como dominante de Fa mayor - no sin muchos previos y superficiales pasos -.

A partir de este momento en c. 58, Fa mayor es la única tonalidad con pequeños adornos que sólo aumentan la tensión tonal pero manteniéndose en Fa mayor.

¹⁰⁹ C. 75. El nuevo tema en Do mayor no fue preparado de ninguna manera, sino que aparece en la orquesta y, con las cadencias plagales, solo se centra en ese hecho. Un compás antes de entregar el tema al piano, se presenta una de las pocas cadencias perfectas que dan forma a esta sección.

¹¹⁰ A partir de c. 83 el interés es mantenido por las regiones tonales a las que lleva el tema, sin que por esto puedan ser consideradas realmente variaciones. Los patrones rítmicos e interválicos se mantienen inalterables.

Algo ocurre por tanto apresuramiento. La gravedad del asunto se notar en la falsa alegría.¹¹²

La orquesta pregunta con severidad y el piano sólo puede responder con cierta inseguridad. Pasa un buen rato en el que el piano trata, sin éxito, de estabilizar la situación. Finalmente, después de mucho cavilar, ¡da con el escurridizo remedio!¹¹³

Una falla menor irrita al piano que parece querer resolver esto con violencia. Con constantes golpes, como si fuera aparato viejo, parece reconstruir un ingenio de gran sofisticación... sorprendentemente lo logra.¹¹⁴ Ya sólo unos pequeños ajustes, ¡y listo!

Vaya, llega a una forma distinta a la esperada, pero, en fin... se parece.

Afortunadamente la orquesta puede hacer los últimos arreglos.¹¹⁵

Ya con el color deseado, el piano tuerce, retuerce, y juega extasiado. Mejor aún: ahora mantiene la forma a pesar de que se pone nuevamente a dar vueltas como maníaco en un mismo punto.¹¹⁶

Parece ser su destino y función.

Un último comentario interviene a manera de moraleja o comentario que resume con alegría el movimiento.¹¹⁷

Así, con sencillez, termina.

¹¹¹ Las escalas de cc. 109 y siguientes, modulan por terceras mayores ascendentes: Do - Mi - Sol# (Lab) - Do. Esto es, pues, todo un pasaje acelerado en torno a Do mayor.

¹¹² Desde c. 140, el tema A participa en diferentes tonalidades que enriquecen este *allegro* con mayores sorpresas y modulaciones en las que se sostiene por mayor tiempo, lo que resta la superficialidad que hasta ahora regía.

¹¹³ Desde c. 204 Shostakovich usa elementos completamente nuevos y los motivos de tema A y B aparecen con un poco menor frecuencia. Los cc. 233 - 236 preparan el regreso a Fa mayor.

¹¹⁴ Después del pasaje en Fa mayor, una escala cromática aterriza en La mayor en c. 254. Como es de esperarse, el La mayor no es del todo sólido, y el regreso a Fa mayor resulta natural. Un poco irresoluto y confuso, todavía gira durante ocho compases hacia el Reb mayor del c. 286.

¹¹⁵ Se esperaba el Fa mayor de nuevo, o ya un reposo parcial en el VI o V después de tanto merodear. Es la orquesta quien dará la modulación al IV. Sib mayor.

¹¹⁶ Llegado el Tema B en Sib mayor, las variaciones respecto a la primera vez que se presenta, solo consisten en dirigirlo al Fa mayor y su cadencia perfecta.

Ya establecido el Fa mayor, vuelve a las escalas con modulación por terceras mayores: Fa - La - Do # (Reb) - Fa. Ya antes he mencionado que esto es solo un movimiento alrededor de una misma tonalidad.

¹¹⁷ Desde c. 337, la coda mantiene un pedal de tónica. Los cc. 345 - 352 son acordes de bordado.

VI. Sugerencias Interpretativas Generales

La interpretación, en teoría, será la suma de las capacidades técnicas y el análisis realizado.

En la práctica, debe agregarse forzosamente la reacción a las condiciones acústicas, ya que es el único medio por el cual la música puede existir.

Puesto que la técnica sólo puede ser mostrada en el instrumento y las condiciones acústicas se conocen únicamente en el momento de la ejecución; agregaré a los análisis anteriormente expuestos, algunos aspectos generales que, me parece, hay que tener en consideración.

1. Tempo

Metrónomo

Se puede perfectamente prescindir de las marcas de metrónomo, ya que el análisis mismo de la obra y la reacción a las tensiones armónicas debe ser suficiente para descubrir el tempo, que no es sinónimo de velocidad.

Fluctuaciones

El rubato debe mantenerse dentro de un pulso estable. Para mantener un balance que haga reconocible este pulso, es preciso devolver lo que se ha robado¹¹⁸ dentro de la misma frase, es decir, si se ha prolongado una semifrase, la siguiente debe acortarse, de modo que al final, el tiempo sea el mismo que con un pulso estricto.

La respiración está supeditada a la forma en que una frase termina y otra empieza, debiéndose ajustar a la sonoridad de ambas.

Una respiración muy corta provocará confusión en la articulación y resolución de una frase, mientras que una muy larga puede producir un efecto de interrupción o pausa poco deseado.

La agógica debe responder a una necesidad de forma, de carácter y de movimiento.

¹¹⁸ *Rubato*: It. Robado.

Sonoridad

Dependerá de la forma en que los sonidos armónicos sean reforzados. La intención de balance que se busque en todo momento, será también auxiliar en el entendimiento de los elementos que conforman cada estructura, y así, de todo el discurso.

Entender y adaptarse pronto al contexto acústico en el cual se interpretan las obras, es fundamental. Sin una reacción a esto, no hay forma de ajustar todos los otros elementos mencionados.

Todos los aspectos anteriores han sido incluidos en '1.Tempo'. Ello se debe a que todos ellos lo conforman, son por lo tanto, aspectos que hay que planear, pero que se dan a conocer sólo hasta el momento en el que las obras suenan.

En general, creo que se debe buscar que cada elemento tenga una justificación; que no sobren notas, sino que cada una cumpla su función y resulte necesaria.

¿Qué se debe interpretar de la música?

La música, como experiencia ética y estética, comparte los niveles de interpretación que Tomás de Aquino adjudica a los textos bíblicos:¹¹⁹

- a) Sentido literal
- b) Sentido espiritual: moral - alegórico - anagógico.

El sentido literal se dará una vez que el sonido ha sido comunicado de forma comprensible.

El sentido espiritual sólo se puede dar tras la reflexión del acontecimiento acústico.

Hasta entonces existe la música.

¹¹⁹ Enrique, Alarcón, **Summa Theologiae I, q. 1, a. 10, ad 1**, [Documento en línea], <http://www.corpusthomicum.org/sth1001.html#28295>, 2 de junio de 2012.
Raptus, Asociación de Apreciación Musical, **Beethoven's piano sonata no. 30, op 109, creations history and discussion of musical content**, [Documento en línea], raptusassociation.org/son30e.html, 10 de abril de 2012.

Sergio Cárdenas hace mención de las reflexiones y enseñanzas del director Sergiu Celibidache respecto a la experiencia musical.

Él [S. Celibidache] buscó y descubrió para nosotros lo que pensamos era imposible de hallar en la música: que la música es verdad, que es una verdad que trasciende el sonido y que al encontrarla, nos ilumina y nos revela la dimensión cósmica de nuestro ser. Que, en suma, la música no está en lo que suena, sino en lo que resuena en nuestro interior.

¹²⁰

¹²⁰ Sergio, Cárdenas, Estaciones en la música, México, CNCA, 1999, p. 118.

VII. Conclusiones

El presente trabajo muestra una parte del proceso creativo que personalmente llevo a cabo durante el enfrentamiento con una obra, pero sólo una parte.

Hablar de la música sin hacer música, es como hablar de fe sin tenerla. La teoría simplemente no es suficiente. Con lo anterior no pretendo restar importancia al conocimiento técnico, sino aclarar que éste es resultado de una necesidad de identificación con la obra, y su único fin es ayudar a entenderla más profundamente de forma consciente, sin que por ello sea condición para que la música exista.

Explicar la música saliéndose de su contexto, también revela algunas limitaciones para la experiencia subjetiva, ya sean técnicas o de vivencia. Enfrentarlas y superarlas es parte de este oficio.

¿Cómo quitar todo obstáculo que impida una plena inmersión?

Al igual que con la escritura, la exigencia de comunicar correctamente una idea, cambia a la idea misma.

¿No es eso lo que hace la música en nosotros desde dentro?

El hecho es que no solamente le damos forma a la obra, sino que al interactuar, ésta NOS da forma. La necesidad de introspección y perfeccionamiento para aproximarnos e identificarnos con la obra, hace que la asimilemos y que, por momentos, nos convirtamos en ella.

Desaparecer por completo parece una tarea casi imposible, sin embargo, ser instrumento conductor de otro ente, y volvernos parte de un todo, es una meta que vale cualquier esfuerzo.

Es la oportunidad de convertirnos en vida despojada de cuerpo.

MARCO DE REFERENCIAS

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

BARBIERI, CRISTINA, **Cartas a Breitkopf & Härtel, Leipzig**, [Documento en línea],
www.lvbeethoven.fr/Bio/LvBeethoven-Cartas-Breitkopf-Haertel-1805.html,
10 de abril de 2012.

FANNING, DAVID, **Dmitri Shostakovich**, [Documento en línea],
www.oxfordmusiconline.com,
2 de abril, 2012.

FERNÁNDEZ, JUSTO, **El movimiento literario alemán *Sturm und Drang***,
[Documento en línea],
<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Sturm%20und%20Drang.htm> , 31 de mayo de 2012.

KERMAN, JOSEPH Y TYSON, ALAN, **Beethoven, Ludwig van**, [Documento en línea],
www.oxfordmusiconline.com, 30 de marzo, 2012.

Raptus, Asociación de Apreciación Musical, **Beethoven's piano sonata no. 30, op 109, creations history and discussion of musical content**, [Documento en línea],
raptusassociation.org/son30e.html, 10 de abril de 2012.

Real Academia Española **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA** [Documento en línea],
<http://buscon.rae.es/draeI/>, 23 de Abril, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

ANSERMET, ERNEST, **Les fondaments de la musique dans la conscience humaine et autres écrits**, Paris, Editions Robert Laffont, 1989.

BASSO, ALBERTO, **Historia de la música**, vol. 6, trad. Verónica y Beatriz Morla, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

CÁRDENAS, SERGIO, **Estaciones en la música**, México, CNCA, 1999.

DI BENEDETO, RENATO, **Historia de la música**, vol.8, trad. Carlos Fernández, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

- DURR, ALFRED, **Kritische Bericht**, vol. 7, Neuen Bach-Aufgabe, Kassel, Bärenreiter, 1979.
- ECO, UMBERTO, **Decir casi lo mismo**, trad. Helena Lozano, México, Lúmen, 2008.
- ESTRADA, JULIO, et. al., **La música de México**, tomo I, vol. 4, México, UNAM, 1984.
- FORKEL, NIKOLAUS, **Juan Sebastian Bach**, trad. Adolfo Salazar, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- GADAMER, HANS-GEORG, **Verdad y Método**, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2007.
- GOETHE, JOHANN W., **Egmont**, trad. Juan Villoro, México, Jus, 2009.
- MARCO, TOMÁS, **Historia de la Música**, vol. IV, Madrid, Ediciones Istmo, 1983.
- PESTELLI, GIORGIO, **Historia de la música**, vol. 7, trad. Carlos Caranci, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.
- RABINOVICH, DAVID, **Dmitri Shostakovich**, trad. George Hanna, London, Lawrence & Wishart, 1960.
- ROBERTSON, ALEC y STEVENSON, DENIS, **Historia de la música**, vol. II, trad. Aníbal Froufe, Madrid, Ediciones Istmo, 1968.
- **Historia de la música**, vol. III, trad. Aníbal Froufe, Madrid, Ediciones Istmo, 1968.
- SCHONBERG, HAROLD, **Los grandes compositores**, trad. Aníbal Leal, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.
- ULRICH, HOMER, **A history of music and musical style**, Sidney, HBJ College and School Division, 1963.
- VINAY, GIANFRANCO, **Historia de la música**, vol. 11, trad. Carlos Alonso, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Turner Libros, 1999.

PARTITURAS

BACH, JOHANN SEBASTIAN, Die sechs Englischen Suiten, Kassel, Bärenreiter, 1979.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, Sonatas para piano, vol. IV, editado por Heinrich Schenker, Madrid, Real Musical, 1978.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, Beethoven, Sonatas for Pianoforte, editado por Barry Cooper, London Associated Board of the Royal Schools of Music, 2007.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, Sonate für das Pianoforte, op. 109, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1864.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, Sonate für das Pianoforte, op. 109, Berlin, Schlesinger, 1821.

BRAHMS, JOHANNES, Kleinere Klavierwerke, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, pp. 98 - 104.

IBARRA, FEDERICO, Sonata II para piano solo, México, Ediciones Mexicanas de Música, 1989.

SHOSTAKOVICH, DMITRI, Concerto No. 2, op. 102 for piano and orchestra, New York, International Music Company, s/f.

SHOSTAKOVICH, DMITRI Concerto No. 2, op. 102, Amersham, Boosey & Hawkes, 1957.

ANEXOS

I. Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach

Suite Inglesa No. 3 en Sol menor, BWV 808

Esta serie de pequeñas piezas fue probablemente compuesta durante la estancia en Cöthen, donde pudo con mayor comodidad dedicarse a la música instrumental. El carácter propio de cada una de las danzas es usado magistralmente para aportar un desarrollo dramático, a lo que usualmente tenía un destino lúdico.

El preludio nos dispone a recibir la carga emocional. Tiene un entramado contrapuntístico que aunque bastante complejo, es siempre claro. El contenido emotivo es incrementado por las diferencias de sonoridad, similares al enfrentamiento entre orquesta y solista.

El cuerpo de la *suite* comienza con la calma en que la *allemande* expone el tema, el cual es tratado en diversas maneras que llevan poco a poco hacia la agitación de la *courante*. Esta segunda danza, de mayor viveza rítmica, tiene una menor complejidad en su tejido, sin embargo los altibajos de la línea melódica nos mantienen involucrados en el discurso.

La *sarabande* podría parecer un repentino freno, pero ya en el segundo acorde se deja ver como un momento de búsqueda interior que en ningún momento implica pasividad. Es, de hecho, el momento de mayor tensión. Dentro de esa misma revisión personal, se halla solución. Tanto *gavotte* como *musette*, son el ligero desenlace de los acontecimientos. No obstante, Bach nos da a manera de epílogo, una *gigue* en que varias voces hacen recuento de los hechos, en un acuerdo. Cada voz contribuye dentro de un mismo pacto.

Ludwig van Beethoven

Sonata No. 30 en Mi menor, op. 109

La madurez del compositor en la época en que escribe esta sonata, le permite jugar con la temporalidad y la noción de espacio. El primer movimiento, que abre con un *vivace*, pronto se detiene a reflexionar, luego, con toda naturalidad, continúa su discurso. Son cambios de ritmo similares a la diferencia entre la participación activa y el pensamiento introspectivo. El *prestissimo*, contiene un apasionamiento mucho mayor. Su presencia es notoria. No se

detiene, sino que su espíritu bulle en un continuamente. El tercer movimiento, un tema cantado en total intimidad y en completa calma, es explicado en diferentes maneras hasta que el único resultado necesario, natural y posible, es el regreso a la profunda sobriedad con que se presentó en un comienzo.

Johannes Brahms

Rapsodia op. 79, no. 2, en Sol menor

Es frecuente pensar en una Rapsodia como una “pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares”, de acuerdo a una de las definiciones dadas por la Real Academia, sin embargo aquí debemos ajustar otra de sus definiciones: “Pasaje amplio de un poema épico”, es decir, de poesía heroica.

¿Dónde se encuentra el heroísmo dentro de ésta música?

Juan Villoro hace una descripción de Egmont que me parece oportuna:

Uno de los problemas de los personajes históricos es que a veces parecen haber leído su destino heroico, como esos personajes que van a la guerra de 30 años sabiendo de antemano que va a durar tres décadas ... Egmont, que tiene una sobredeterminación romántica, [es] un héroe, un hombre con un destino superior, que por momentos se relaja y finge no darse cuenta de que es un personaje histórico, pero que casi siempre actúa como un hombre con esas características.

Podemos hacer una analogía de las palabras anteriores. El hecho de que la tonalidad de la obra se presente tan tarde en la exposición, nos habla de una planeación de la forma que tiende a las grandes dimensiones en cuanto a temporalidad. Sabemos desde los primeros compases, que la estabilidad no vendrá pronto, y aún cuando llega un momento de cierta tranquilidad en el segundo tema, la atmósfera general sigue siendo de gran tensión y profundidad.

Es, sin duda, una obra que nos habla de un acontecer heroico.

Federico Ibarra

Sonata No. 2

En esta sonata encontramos un lenguaje musical completamente distinto. Esta forma de organizar los sonidos también afecta en la manera de asimilarla. Dicha obra se centra en

manipular nuestras sensaciones, no nuestros sentimientos. A diferencia de la afectación moral a la que las obras anteriores nos habían conducido, esta sonata, en un solo movimiento, nos enfrenta a reacciones más primitivas, las cuales igualmente necesitamos conocer y reconocer, puesto que residen en nosotros, aunque con mucha más frecuencia las olvidamos. La agitación, los sobresaltos, la inmovilidad, la vigilia... todo ello presentado en un lugar sin tiempo.

Dmitri Shostakovich Concierto para piano y orquesta No. 2 en Fa mayor, op. 102

Es una obra que con toda frescura nos presenta acontecimientos ligeros. Similar a un cuento infantil, que tiene algunos principios morales, no profundiza, sino que presenta actos simples y sus consecuencias más inmediatas.

Probablemente esto despertó la imaginación de los creadores de la película "Fantasía", quienes mostraron el primer movimiento como marco de la historia del soldado de plomo.

A lo largo de los tres movimientos, es en todo momento una música sencilla, desfachatada y atrevida.

PROGRAMA

Sala Xochipilli
Sábado 11 de agosto, 15:00 h.

Bach, Johann Sebastian
(1685-1750)

Suite Inglesa no. 3 en Sol menor, BWV 808.

Preludio
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte – Musette – Gavotte
Gigue

Beethoven, Ludwig van
(1770-1827)

Sonata no. 30 en Mi mayor, op. 109.

Vivace
Prestissimo
Gesangvoll mit innigster Empfindung
(Andante molto cantabile ed espressivo)

Brahms, Johannes
(1833-1897)

Rapsodia op.79, no. 2 en Sol menor.

INTERMEDIO

F. Ibarra
(1946)

Sonata no. 2.

D. Shostakovich
(1906-1975)

Concierto para Piano y orquesta no. 2,
en Fa mayor, op. 102. *

Allegro
Andante
Allegro

Daniel Horacio Álamo Alvarado
Piano solo
* **Carlos Alberto Pecero**
Reducción de orquesta

II. Conversación entre el Doctor Federico Ibarra Groth y Daniel Álamo Alvarado.

Realizada en México, D. F. el día Sábado 5 de mayo de las 13:00 a las 17:00 aprox.

D.A. En un nacionalismo que pareciera no haberse llevado a término ¿Cuál ha sido su postura? ¿Cómo ha decidido hacer uso de todos los elementos, formas y estilos musicales con los que ha tenido contacto?

F.I. Le expondré una idea que a lo mejor no está muy de acuerdo con lo que usted acaba de decir, pero al fin y al cabo es lo que yo tuve que vivir.

No creo que el nacionalismo en México no se haya llevado a cabo; todo lo contrario.

Hubo 3 generaciones de compositores nacionalistas:

La primera inaugurada espectacularmente con dos compositores que conocían muy a fondo lo que se estaba haciendo en todo el mundo. Revueltas y Chávez eran personalidades que se preocuparon mucho de conocer la música de su tiempo y produjeron obras que resultan imprescindibles para la música mexicana. [...]. De la misma manera, quizá [con mucha mayor presencia], los pintores, o mas bien los muralistas, hicieron algo inédito dentro del mundo, y precisamente el nacionalismo mexicano se conoce a través de ellos más que [a través de la] música o de otro arte. En este contexto, esta primera generación de dos compositores deja una segunda generación propiciada por Chávez. Esta segunda generación - que fue el “grupo de los cuatro”: Daniel Ayala, José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Salvador Contreras - fue una generación muy brillante, pero sus perspectivas fueron otras. Mientras que Carlos Chávez y Revueltas estaban en lo mas vanguardista de su momento - Stravinsky por ejemplo -, vemos que Moncayo va más atrás [y se acerca] a Ravel. Muy bien hecho, con una gran fortuna..., pero ya no era ponerse al día y estar en su momento, sino era ver las cosas desde otro punto de vista. Ya no digamos Bernal Jiménez, [quien] no perteneció al grupo de los cuatro, pero sí estaba en la misma época haciendo otra clase de música nacionalista y otra clase de las mismas cosas. [...] Su visión del virreinato y la labor de hacer una música mestiza mezclando elemento españoles y mexicanos, es sorprendente, pero ya no tenía ese impulso tan fuerte como lo tuvieron los dos primeros nacionalistas .

Después de esto hubo una tercera generación, en [la] que sobre todo destacaron, a parte de un sin fin de compositores, Mario Kuri y Leonardo Velásquez. Estos compositores ya no sólo no estaban al día, sino [que] cada vez retrocedían más (...). Mario Kuri por ejemplo, empieza a coquetear mucho con el romanticismo, [y] se atrasa bastante con respecto a la gente que había dado inicio a este movimiento[...].

Ya existía cierto cansancio tras casi 50 años de lo mismo: el resaltar y enaltecer los valores nacionales [...]. Se había caído en una etapa de inmovilidad.

En ese momento me toca empezar a estudiar música.

Entonces iba uno a oír la nueva obra de Leonardo Velásquez, [que aunque valiosa], ya no aportaba nada a lo que se producía en otras partes del mundo.

El mismo Chávez [...], empieza a abandonar el nacionalismo, y la segunda generación de compositores que él ayuda a formar, ya no comulga con esta corriente. La segunda generación - a la cual pertenezco - eran Eduardo Mata y Héctor Quintanar. A ellos, Mata ya les decía: “no se queden en el nacionalismo, vean lo que está ocurriendo”.

Eduardo Mata estaba componiendo serialmente [...]

En esos ires y venires de la música, [un] compositor, [aparte] de Chávez, que se oponía ya desde cierto tiempo atrás, a seguir la ruta nacionalista, fue Manuel Enríquez. El era un compositor [a quien] había que escuchar y del [cual] había que escuchar su propuesta.

Empieza la década de los años sesenta - muy fructífera en mucho aspectos - y nos empieza a llegar mucha información que antes no llegaba por la guerra [...]

En los años cincuenta todavía México no sabía qué podía hacer; en los sesenta sí, entonces personajes como Luis Herrera de la Fuente, empiezan a estrenar obras, se hacen conciertos de música contemporánea - inéditos para esas fechas - que permiten que México conozca otros autores, por ejemplo: Ligeti.

¡Era otro mundo, otro camino!

El mismo Ligeti vino a México en alguna ocasión. Las aportaciones de Stockhausen o Boulez, el serialismo integral y muchas otras cosas, apenas estaban llegando a México en los años cincuenta. Afortunadamente - esto como opinión personal - no dieron grandes resultados en México[...]

Empieza a aparecer en escena Penderecki, [quien] cambia el curso de los acontecimientos musicales y empieza otra vez a realizar una música expresiva desde los lenguajes más contemporáneos que tenía en su momento. Manuel Enríquez echa ojo y empieza a aprovechar los conocimientos de Penderecki, los incorpora a su música y empieza a producir obras sorprendentes, [y que] no tenían nada que ver con el nacionalismo mexicano.

Yo soy, un poco, producto de esto: de estar escuchando ya el cansancio del nacionalismo después de su tercera generación, cuando ya no estaba ofreciendo nada nuevo; de estar pendiente de lo que ocurría en otras partes del mundo. Ahí empieza mi formación como músico y como compositor.

Le digo todo esto porque quiero aclarar un punto que me parece muy [sorprendente]: que después de 30 años creyendo que, con la muerte de Chávez, el nacionalismo había terminado, viene Arturo Márquez. Tiene una obra espectacular, yo no puedo criticar la obra, pero mete a México otra vez en un contexto nacionalista del cual ya había salido hace mucho [...]

D.A. Usted tuvo la oportunidad de conocer la Polonia socialista. ¿Cree usted que hay alguna diferencia en las manifestaciones artísticas debido a esta búsqueda - tal vez forzada - de unidad nacional? Quizás algo que permite un mayor desarrollo.

F.I. [...] Ese régimen [El socialismo], pareciera que no era el más propicio para generar el arte, sin embargo dio como resultado lo contrario. Los países capitalistas, en donde mejor estaba la gente viviendo, que podían ser EUA, Francia o Inglaterra, no precisamente eran los que estaban a la vanguardia de los movimientos artísticos, sino que, empezaron a venir de otras partes del mundo. Eso fue muy aleccionante para mí: [el ver cómo], a través de procesos políticos, puede uno saber lo que ocurre. Sin embargo Cuba, dentro del bloque socialista, no produjo precisamente un gran compositor. Vemos entonces que un régimen político no es condición para producir los mejores compositores o artistas, sino que estos se desarrollarán contra viento y marea.

México tampoco es el país para producir los mejores artistas, sin embargo se ha dado. Las creaciones en la pintura, en la composición, en las letras, etc., colocan a México en un lugar muy especial dentro de Latinoamérica. ¿Por qué ocurre eso en México?

[...]Debemos sentirnos orgullosos de que, la música que se hace en la ciudad de México - que es muy poca para nuestro gusto - comparada con países con mucho mejores condiciones que México o Venezuela, es de altísimo nivel [...]

D.A. ¿Qué lo motivó a escribir esta sonata? ¿Es una intención de experimentar con la forma, o es una manifestación personalísima lo que fue dando lugar a esa forma de escritura?

F.I. [...]Había elementos que uno podía elegir empezar a escribir: podía uno irse por la experimentación con los sonidos; podía uno irse por el lado de la nueva grafía, escribiendo con rombitos, etc.

A mí me dio una lección Penderecki con una de sus obras: el Stabat Mater, [en la cual] utilizaba los recursos más sorprendentemente modernos, contemporáneos o de vanguardia, y los unía al canto gregoriano. Esta unión extraña, de lo más antiguo con lo más moderno, siempre llamó mi atención [...].

Los experimentos que se hacían con la música en esos momentos eran de todo tipo: desde hacer una partitura en que el compositor pintaba un paisaje y el intérprete se las ingeniaba para enfrentarse a eso [...]

En este aspecto [del uso de escritura de vanguardia], mi música no fue tan [lejos] como la música de ese momento habría esperado. Algo que me motivó mucho, fue la escritura de la primera sonata para piano [...]:

En un momento en que todo eran dibujitos y ruidos sin elementos de cohesión, y obras fantásticas con un efecto pegado a otro [...], esa primera obra, aún escrita sin compases y de forma muy gráfica, ya respondía a una fuerte necesidad de forma. Esto fue algo que me empezó a distinguir de mis contemporáneos [...]; esto sí tenía una estructura formal. Instintivamente seguí ese camino[...].

La sonata 2 fue escrita unos 6 años después que la primera. A diferencia de la primera sonata en que utilizaba la caja de resonancia y otros efectos - no sólo el teclado -, me propuse hacer una obra que utilizara exclusivamente el teclado.

¿cómo la tenía que organizar?

Por supuesto, mi conocimiento de lo que había sucedido con las Formas Sonatas no se paraba en Beethoven, sino había visto [cómo] la forma sonata, a través del s. XX, había ido cambiando de manera sorprendente. Compositores de alguna manera muy tradicionales como lo habían sido Prokofiev o Shostakovich, le habían dado giros muy particulares, por lo que seguía siendo la misma estructura, pero ya muchas cosas habían cambiado.

Después encuentro a un genio para esta manera de pensamiento que fue Scriabin, sobre todo en sus sonatas. ¡Cómo está hecho, cómo logra llevar la forma sonata a algo completamente inesperado! Sí, está Beethoven como trasfondo, pero lo que estaba escribiendo Scriabin era una cosa totalmente diferente. Después, del s. XX, empiezo a ver compositores no tan conocidos, como Nielsen [...].

Esto [El estudio de los diferentes compositores] sí me llevo a profundizar en el conocimiento de la forma, y, a partir de esto, empecé a producir una serie de sonatas para piano, en donde cada vez estoy experimentando con diferentes posibilidades de una misma forma.