



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música

**Notas al programa
con obras de Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg, Pomar
y Debussy**

que para obtener el título de
licenciada en piano presenta

Maby Muñoz Hénonin

Asesores: Adriana Sepúlveda Vallejo
Roberto Ruiz Guadalajara

México, D.F.

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.

*A Rodrigo
in memoriam*

Agradecimientos

Este trabajo y recital son el final de una larga historia que inició con un piano espineta hace una buena dosis de años. Muchas personas me han acompañado en este proceso, y es el momento de agradecer.

En primer lugar a Roberto Ruiz Guadalajara, mi maestro, por haber marcado mi vida musical con un antes y un después. Por todo lo que me ha enseñado. Mi agradecimiento y reconocimiento infinitos.

A la maestra Adriana Sepúlveda por su generoso acompañamiento y gran paciencia todos estos años.

A todos mis otros maestros.

A quienes hicieron contribuciones a este trabajo escrito: a Luis Iván Jiménez, Elías Morales y Mauricio Ramos, lectores de este trabajo, por su tiempo y comentarios; a Laura Lecuona, por la revisión y corrección del texto; a Olga Picún, por el acceso al Archivo de Compositores Mexicanos y por su ayuda para seguir conociendo a José Pomar; a César Juárez Joyner, por los comentarios y las pistas.

A mis compañeros músicos.

Índice

Prefacio	1
Programa de recital	2
Concerto italiano BWV 971	
J.S. Bach (1685-1750)	3
El <i>Clavier-Übung</i>	5
Estilos nacionales: “Al gusto italiano”.....	7
El concierto.....	10
Concerto italiano BWV 971.....	15
I. [Allegro].....	15
II. Andante.....	20
III. Presto.....	22
¿Cómo tocar Bach al piano?	26
Sonata en Mi menor Op. 90	
L.V. Beethoven (1770-1827)	30
1814. En torno a <i>Fidelio</i>	30
¿Una forma sonata?.....	33
Sonata en Mi menor op. 90. Análisis.....	38
I. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.....	41
II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.....	46
¿Cuál Beethoven?	49
Scherzo op.4	
J. Brahms (1833-1897)	51
Los Schumann vs. Liszt.....	51
El elegido ha llegado... Su nombre es Johannes Brahms.....	54
Scherzo en Mi bemol menor, op.4. Análisis.....	59
Seis pequeñas piezas para piano, op.19	
A. Schönberg (1874-1951)	72
La decepción del nuevo siglo.....	72
La atonalidad: En busca de un orden nuevo.....	75

Seis piezas muy pequeñas. Análisis.....	78
I. Leicht, zart	79
II. Langsam	80
III. Sehr langsame	82
IV. Rasch, aber leicht	83
V. Etwas rasch	84
VI. Sehr langsam	86
¿Adónde se fue la atonalidad?.....	88
El ex convento de San Francisco en Pachuca	
José Pomar (1880-1961).....	89
¿Qué sabemos de José Pomar?.....	89
Los conventos novohispanos y el ex convento de San Francisco en Pachuca.....	95
El ex convento de Pomar.....	97
La suite.....	98
Análisis.....	100
El pozo.....	100
El patio.....	102
Las escaleras.....	104
Los muros.....	105
Las celdas.....	106
¿Injustamente olvidado por la historia?.....	108
Libro I, preludio 7: Ce qu'a vu le vent d'Ouest	
C.A. Debussy (1862-1918).....	111
Un nuevo modo de oír, un nuevo modo de tocar.....	111
1910.....	113
El largo camino del preludio.....	115
Los preludios de Debussy.....	117
Lo que ha visto el viento del Oeste.....	119
Anexo: Programa de mano.....	128
Bibliografía.....	137

Prefacio

Escribir las notas al programa tiene dos propósitos. En primer lugar, indagar en lo que debería ser el ideal de la interpretación: conocer al autor, su contexto histórico, las condiciones en que compuso la obra y entender cómo está construida, para desde ahí tomar decisiones sobre cómo reconstruir o traducir en sonido los signos contenidos en la partitura. Vale decir que este proceso, escrito o no, tendría que ser la norma o al menos una guía cotidiana del ejercicio musical del intérprete.

La estructura aquí empleada dedica a cada obra del recital público un capítulo, basado en cuatro ejes fundamentales: contexto histórico de la obra y del autor en la época de la composición; historia, definición, uso histórico y uso contextualizado de la forma musical; análisis armónico estructural de la obra, y reflexiones acerca de la interpretación. Las secciones dentro de cada capítulo son más flexibles y su estructura está marcada por características particulares de la obra y el autor en cuestión.

El segundo propósito es tender un puente entre la música y el que la escuche. Es la oportunidad ideal para contribuir a una mejor escucha, para acercar al público a la obra a través de datos y explicaciones claras que lo ayuden tanto a contextualizar al autor y su música como a dirigir la atención auditiva. La síntesis de este trabajo, que aparece ahora como las notas al programa de la interpretación pública, probablemente será el principal producto de esta pequeña investigación. Aunque sea en el contexto reducido de un examen profesional, estará ayudando a ganar público, como tanta falta le hace en estos días a la música que cultivamos.

Programa de recital

Concierto italiano en Fa mayor BWV 971 [Allegro] Andante Presto	J.S. Bach (1685-1750)
Sonata en Mi menor op. 90 Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen	L.V. Beethoven (1770-1827)
Scherzo en Mi bemol menor op.4	J. Brahms (1833-1897)
Seis pequeñas piezas para piano op.19 Leicht, zart Langsam Sehr langsame Rasch, aber leicht Etwas rasch Sehr langsam	A. Schönberg (1874-1951)
El ex convento de San Francisco en Pachuca El pozo El patio Las escaleras Los muros Las celdas	J. Pomar (1880-1961)
Libro I. Preludio VII... ... Ce qu'a vu le vent d'Ouest	C.A. Debussy (1862-1918)

Maby Muñoz Hénonin, piano

Concerto italiano BWV 971 J.S. Bach (1685-1750)

En la década de 1730, Bach lo había conseguido casi todo. Estaba en la cumbre de su carrera como músico. Era reconocido como uno de los más respetados especialistas en mecánica de órganos, y para entonces ya había sido dictaminador de una buena cantidad de ellos en varias ciudades de Alemania. Era también reconocido como uno de los más grandes organistas de su tiempo. Tenía fama de virtuoso y de improvisador insuperable, tanto en el órgano como en el clave. Era un muy buscado y respetado maestro y su obra pedagógica empezaba a extenderse (y ya nunca dejaría de hacerlo) por las copias de los alumnos y por su uso frecuente.

Su carrera como profesional de la música había ido en ascenso: después de haber sido organista de iglesias y músico de corte, Bach consiguió ser nombrado maestro de conciertos (en Weimar en 1714). Con ese nombramiento, su carrera daba un giro importante: dejaría de ser organista para ser compositor (aunque nunca dejaría de tocar, y su fama de gran virtuoso lo acompañaría el resto de su vida, nunca más volvió a tener un puesto parecido).

El siguiente gran escalón fue su nombramiento como maestro de capilla en Cöthen (1717). Ser maestro de capilla era el puesto máximo en el escalafón del oficio musical. Implicaba un gran reconocimiento y era un lugar privilegiado para la composición: sus obligaciones incluían la creación e interpretación de música para la vida cortesana y música religiosa. En más de un sentido era el sitio ideal, pues aunque había importantes carencias, Bach disponía de una orquesta con músicos del mejor nivel posible, había poca demanda de música religiosa, disponía de mucho tiempo libre para sus propios proyectos y tenía el favor de un príncipe amante de la música.

Con todo, las complicaciones políticas y presupuestarias fueron limitando su trabajo, y se vio obligado a buscar otro puesto. Entonces se mudó a Leipzig, donde consiguió el nombramiento como cantor y director de música de la escuela de Santo Tomás (uno de los más prestigiados liceos de Alemania), pero sin dejar de ser maestro de capilla de Cöthen, y aunque desde entonces fuera un nombramiento casi honorario, en la práctica seguía siendo un *Kapellmeister*

En Leipzig compuso o corrigió casi toda su música sacra: varios ciclos completos de cantatas, pasiones, oratorios y su fama como compositor se extendió más allá de los límites de Alemania.

En 1729, cuando murió el príncipe Leopoldo, Bach dejó de ser oficialmente maestro de capilla de Cöthen, pero de inmediato consiguió otro nombramiento honorario de *Kapellmeister* en una corte políticamente más prestigiosa y muy cercana a Leipzig, la del duque Cristián de Sajonia-Weissenfels (Wolff, 2008).

Además, en este año consiguió la dirección del más prestigiado *Collegium Musicum* de Leipzig (Wolff, 2008), lo que lo ponía en control casi total de las instituciones musicales de la ciudad y le permitía contar con un amplio grupo de músicos para las representaciones, además de los alumnos del liceo y de los pocos músicos a su disposición en las dos principales iglesias.

El Collegium le daba oportunidad de componer e interpretar música no religiosa. Además de cantatas profanas, en las que se permitía más la experimentación, es muy probable que en las presentaciones semanales también se interpretara su música para teclado (solo y acompañado) con él, sus hijos o sus alumnos como ejecutantes.

En este contexto Bach sorprendió al mundo (su pequeño mundo) mostrando conciertos que tenían por primera vez al clave como instrumento solista en un concierto. Compuso tantos conciertos para clave solo que “estableció con firmeza el concierto clavecinístico como un género” (Wolff, 2008), que se desarrollaría plenamente años más tarde y se convertiría en uno de los protagonistas de la escena musical.

Finalmente, volviendo a la década que nos ocupa, en 1736 Bach conseguiría el nombramiento que terminaría de darle reconocimiento y respaldo ante las autoridades municipales, eclesiales y del liceo y la universidad: compositor del Electorado de Sajonia y de la Corte Real Polaca.

Tuvo una satisfacción difícil de sobreestimar cuando recibió en 1736 el prestigioso título de *compositeur* del Electorado de Sajonia y de la Corte Real Polaca, que no le imponía ninguna obligación concreta pero le confería el sello de la aprobación real, junto con los privilegios y la protección que se dispensaba entonces al personal cortesano. Este título honorífico subrayaba la vocación y el talento de Bach como compositor, y en aquel

momento de su carrera, ese aspecto de su profesionalidad como músico significaba más para él que ningún otro. (Wolff, 2008, p. 447)

Podríamos decir entonces que en la década de 1730 se consolidó su posición como músico, y sobre todo como compositor. En estos años compuso poca música religiosa, pero revisó y preparó la edición de su obra más importante hasta entonces: la *Pasión según San Mateo*, “afirmación personal del compositor a sus cincuenta y un años de edad en el sentido de que la obra verdaderamente representaba el pináculo de su carrera y era en verdad un monumento musical inigualable”, y compondría “trabajos similarmente ambiciosos, innovadores e inigualables en una amplia gama de géneros: cantatas sacras, profanas, oratorios y partituras vocales en latín, conciertos y sonatas y, especialmente, la música para teclado más sofisticada y exigente jamás escrita” (Wolff, 2008, p. 396). En su producción para teclado de esos años destacan nuevas copias autógrafas de la *Fantasia y fuga en do menor*, el segundo tomo de *El clave bien temperado*, y un ambicioso proyecto de ejercicios o prácticas para teclado en cuatro tomos, que sería su primera obra publicada: *El Clavier-Übung*.

El Clavier-Übung

En 1802, cuando apareció la primera biografía de Bach, escrita por J.N. Forkel, se daba noticia de las obras grabadas (impresas) de Bach. Del *Clavier-Übung* nos dice: “Su publicación produjo gran efecto en el mundo musical: nunca se habían visto ni oído hasta entonces tan excelentes composiciones para el instrumento. Quien se familiarizaba con algunos de estos trozos podía, gracias a ellos, hacer fortuna en el mundo”. (Forkel, 1953, p. 113)

Incluso sabiendo que el ánimo de Forkel al escribir esta biografía era exaltar la figura de Bach tanto como el espíritu de la “verdadera” música alemana, gracias a su absoluta devoción por Bach y por la convivencia cercana con dos de sus hijos, podemos conocer de fuentes directas ciertos aspectos de la vida de nuestro compositor.

Aunque en realidad no podemos saber si en verdad bastaba familiarizarse con trozos de las obras de Bach para hacer fortuna en el mundo, sí podemos sospechar que la

publicación del primer tomo de la colección seguramente fue un acontecimiento que llamó la atención del mundo musical, sobre todo el cercano a Bach (básicamente Turingia, Sajonia y Baviera), y que la publicación de los siguientes tomos, que en conjunto contenían casi todas las posibilidades estilísticas, técnicas y formales para los instrumentos de tecla del momento, fue seguida con interés.

Sabemos incluso que los tomos I y III, según reporta Wolff, llegaron a Bolonia, y que excepto el volumen IV, todos tuvieron al menos una segunda edición, lo que hace pensar que hubo una buena circulación de la primera obra publicada de Bach.

Estos *Clavier-Übung*, compuestos para “deleite del alma de los aficionados”, según se anunciaba en la portada de cada tomo, estaban organizados de la siguiente forma:

Tomo I: 6 partitas (para clave de un teclado).

Tomo II: Un concierto según el gusto italiano y una obertura según las maneras francesas (para clave de dos teclados).

Tomo III: Varios preludios sobre himnos del catecismo y otros (para órgano grande y órgano sin pedalero).

Tomo IV: Aria con diversas variaciones, conocida como Variaciones Goldberg (para clave de dos teclados).

En este proyecto, Bach se dirigía, posiblemente por primera vez, a lo que hoy llamaríamos un público consumidor de música, y ofrecía, en palabras de Wolff, “la demostración más convincente, no sólo de su intención de volver a hacer hincapié en su bien conocida maestría como virtuoso del clave y el órgano, sino también de su deseo de exponer su capacidad como artista del teclado”.

Hasta entonces había compuesto música de tecla para la corte, para la enseñanza, o como prueba de las posibilidades de la moderna afinación temperada, pero fue con el *Clavier-Übung*, concebido desde el principio para ser impreso y distribuido, que Bach se mostró al mundo intencionalmente, y lo hizo como un maestro en el dominio de las formas, los estilos y los diversos teclados del momento y sus posibilidades técnicas.

“Al publicar semejante caleidoscopio de música para teclado, Bach había erigido nada menos que un monumento a su propio arte, anticipando aquello de ‘él fue el más

grande ejecutante del órgano y el clave que nunca ha existido' que se escribió en su *Obituario*" (Wolff, 2008, p. 403).

Estilos nacionales: "Al gusto italiano"

¿Qué tiene esta música, que no tenga otra de Bach, para ser "al gusto italiano"?

Ahora lo llamamos "El concierto italiano", sin detenernos en la pregunta inmediata: ¿por qué (o en qué sentido) italiano? Desde luego, italiano no puede ser, porque lo compuso un hombre muy alemán que nunca salió de su país y, para ser más exactos, que nunca salió de una región de lo que entonces era Alemania, y que componía música en casi todos los géneros y estilos, pero siempre con un lenguaje muy propio, y podríamos decir que muy alemán.

Dicho así, parece obvio. Bien podría ser "italiano" por un viaje, un homenaje, una dedicatoria, un ejercicio de estilo o hasta un capricho de la historia. Pero deteniéndose a pensarlo no es tan obvio.

Averigüemos. De entrada, la primera pista hay que tomarla del título original, el que apareció en la primera impresión del segundo tomo del *Clavier-Übung: Concerto nach Italienischem Gusto* ("Concierto al gusto italiano"), y desde ahí plantear la pregunta correcta: ¿qué significaba entonces el gusto italiano, o con más precisión el estilo italiano?

En la época barroca, había tres estilos nacionales predominantes con características muy específicas en cuanto a composición (utilización característica de los elementos del lenguaje musical), ejecución, interpretación, uso de adornos e incluso construcción de instrumentos, y como casi cualquier cosa que esté acompañada de la palabra "nacional", un orgullo y un apasionamiento protagonistas de largas batallas que por fortuna en este caso se limitaban a la creación de mucha música, instrumentos y tratados teóricos.

Estos estilos nacionales predominantes eran el italiano, el francés y el alemán, pero habría que decir que mientras los italianos y los franceses tenían el estelar en estas infinitas batallas, los alemanes eran espectadores activos: tomaban lo que les gustaba de cada uno, desechaban lo que no, y consolidaban su estilo propio al tiempo que disfrutaban de ambos.

Así, de estos tres estilos, el italiano y el francés eran los genuinos protagonistas de la escena musical europea.

Teóricos importantes como el flautista y compositor Johann Joachim Quantz (1697-1773), que fue maestro y músico del rey Federico II de Prusia, y que es célebre hasta nuestros días por sus métodos de flauta transversa, trataron de explicar y caracterizar estos estilos nacionales.

En el capítulo “Cómo se ha de proceder para juzgar a un músico y a una música” de su *Ensayo de un método para aprender a tocar la flauta transversa* (1752), donde aborda las prácticas de ejecución de la época y trata sobre las diferencias entre estos estilos nacionales (Basso, 1999), nos dice:

Si se quiere definir en breve la música nacional italiana o francesa, cada una considerada en su mejor versión, y destacar las diferencias del estilo de una con respecto a la otra, la comparación podrá hacerse, a mi modo de ver, sin ningún peligro, de la manera siguiente:

Los *italianos* no ponen límites a la *composición* y su concepción es grandiosa, alegre, expresiva, refinada, un tanto extraña, libre, atrevida, audaz, extravagante, y a veces no respetan las normas, pero éstos son también sensibles al canto, al halago, tiernos, impresionables y dotados de imaginación. Escriben más para los entendidos que para los diletantes. A decir verdad, los *franceses* en la *composición* son vivaces, expresivos, naturales, agradan al público y saben cautivarlo, y, más que los italianos, respetan las normas, pero no tienen ni profundidad ni audacia, se fijan demasiados límites, son esclavos, siempre iguales a sí mismos, superficiales en su forma de pensar, pobres de imaginación, y recurren siempre a las ideas de sus predecesores y escriben más bien para los diletantes que para los entendidos.

La *forma italiana de cantar* es profunda y amanerada, conmovedora y al mismo tiempo sorprendente, estimulante, expresiva, compromete a la intuición musical, y es agradable, muy refinada y apropiada para el recitado, y hace que el espectador vaya de una pasión a otra. La *forma francesa de cantar* es más sencilla que artificial, está más cerca del hablar que del cantar; en la expresión de las pasiones y en la voz es más forzada que natural; pobre en cuanto al gusto y en cuanto al arte escénico y siempre igual a sí misma [...]

La *manera italiana de tocar* es arbitraria, extravagante, amanerada, oscura, también a menudo audaz y extraña; de difícil ejecución, admite la introducción de muchos adornos y lleva consigo un notable reconocimiento de la armonía, pero despierta en los inexpertos más

sorpesa que agrado. La *manera francesa de tocar* esclaviza, es ciertamente modesta, clara, limpia y pulida de expresión, fácil de imitar, ni profunda ni oscura, más bien al alcance de todos, y va más a los diletantes; no requiere un gran conocimiento de la armonía, ya que los adornos están en su mayoría fijados por el propio compositor, pero ofrece a los entendidos en música pocos motivos de consideración.

En una palabra: la música italiana concede una cierta libertad, mientras que la francesa está llena de restricciones, de modo que, cuando se requiere causar un buen efecto, en ésta el resultado depende más de la composición que de la ejecución, mientras que en la otra (la italiana), casi en la misma medida, y en algunas piezas, desde luego, en mayor medida, depende más de la ejecución que de la composición (Basso, 1999, pp. 155-156)

Se ha hablado de la falsa imparcialidad de Quantz y de sus preferencias veladas, pero aún teniendo eso en cuenta, la descripción que hace de los estilos nacionales nos sirve, por lo menos, como fundamento para decir, de un modo demasiado simplificado si se quiere, que la música italiana era más libre en la ornamentación y la interpretación, compleja y propositiva en la construcción y en la forma y muy virtuosa, mientras que la francesa era más simple a la escucha; estricta en la construcción, en la forma, en el uso regulado de adornos; sobria, formal, y sobre todo elegante.

Sin duda, cada estilo tenía su interés. Tanto que Bach, en un dominio maestro, dedicó este segundo tomo del *Clavier-Übung* a estos dos estilos nacionales, y en un solo libro puso un *Concerto al gusto italiano* y una *Obertura según las maneras francesas*, tomando como modelo las formas más representativas de la música instrumental de cada uno de los estilos: el concierto y la danza.¹

Ahora podemos decir con toda seguridad que la obra que nos ocupa es “italiana” en su forma, y que podemos esperar encontrar características como virtuosismo, abundancia de adornos y trazos cantábiles.

Entremos en detalles.

¹ La obertura francesa consta de una serie de danzas: obertura, courante, gavotte I/II, passepied I/II, sarabande, bourrée I/II, gigue, echo.

El concierto

El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, Stanley (ed), 2001) en su apartado *Concerto* define: “Obra instrumental que mantiene contraste entre un ensamble orquestal y un grupo más pequeño o un instrumento solista. Antes de 1700, el término se usaba para denominar piezas de diferentes formas y diversos ensambles vocales o vocales instrumentales. También se usaba como equivalente de “ensamble” u “orquesta”. Fue hasta principios del siglo XVIII cuando se aplicó consistentemente (aunque no exclusivamente) a trabajos en tres movimientos (rápido-lento-rápido) para solista y orquesta, dos o más solistas y orquesta (*concerto grosso*) u orquesta sin dividir”.

Los diccionarios² coinciden en que el origen de la palabra es probablemente el latín *concertare*, que tiene un doble significado: “discutir” o “debatir” y por otro lado “trabajar en común”. En italiano, la misma palabra significa “concertar”, “reunirse”, “acordar”.

Estos significados, opuestos y contrastantes, hablan de una gestación muy dinámica, que iba de la *oposición* al *acuerdo*, de una dotación a otra, y de una variedad de recursos experimentales que llevaron a la forma instrumental consolidada, y al “módulo estilístico: concierto solístico, sonata, cuarteto y sinfonía” (Basso, 1999) que coronarían el periodo.

Como buena parte de las formas en el barroco musical, el *concerto* empezó con la voz. El primer registro que se conoce de una composición con ese nombre es: *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrielli, organisti* (1578), “una colección de música sacra y madrigales para grandes dotaciones” (Latham, Alison (coord), 2009). A partir de entonces, el término se empezó a utilizar con más frecuencia, y ya en la primera parte del siglo XVII se entendía comúnmente como una composición para ensamble vocal con acompañamiento instrumental, generalmente sacra, y de estilo dialogante.

Esta forma mixta, en la que la música comenzaba a tener un papel cada vez más independiente fue evolucionando hasta conseguir emanciparse, desarrollando un lenguaje independiente y propio.

Recorriendo este camino, hacia finales del siglo XVII se tuvo noticia de los primeros antecedentes de conciertos instrumentales, cuando empezaron a surgir en varias

² Los diccionarios consultados para este apartado son el ya mencionado *New Grove Dictionary* y el *Diccionario enciclopédico de la música* (referencia completa en la bibliografía).

ciudades italianas, entre las que destacan Roma y Bolonia, orquestas modernas con dobles partes de cuerdas.

El *concerto* inició como una rama de la sonata en donde se empezaron a “explotar los contrastes técnicos y de textura entre *solo* y *tutti*”, y poco a poco se fue consolidando como un género independiente y con personalidad propia que se haría un espacio muy importante en la historia de la música.

Según se relata en el *New Grove Dictionary*, desde que se estableció la orquesta de cuerdas, en Roma y en el norte de Italia se establecieron modos diferentes de abordar el concierto.

En Roma, el centro de la orquesta era un *concertino*, idéntico al de la sonata a tres, formado por dos violines, cello (o laúd) y continuo, complementado por un grupo más grande (*ripieno* o *grosso*) formado por los mismos instrumentos doblados libremente, más contrabajos y violas. De esta agrupación en dos núcleos contrastantes, en principio sólo por su textura y después por la escritura característica, surgió el *concerto grosso*. Al parecer fue Alessandro Stradella (1639-1682) el primero que utilizó esta forma, pero a quien comúnmente se atribuyen las primeras composiciones de *concerti grossi* es a Arcangelo Corelli (1653-1713) en su Opus 6, que aunque apareció en 1714, meses después de la muerte del autor, es una colección de obras compuestas a lo largo de unos veinte años. Independientemente de si Corelli fue el primero o no, seguramente se atribuye a él la invención del género por ser el gran protagonista de la música instrumental, y sin duda uno de los músicos más influyentes del barroco.

Sin embargo, el tipo de concierto que estaba destinado a perdurar, ser desarrollado y constituirse como uno de los géneros centrales en las siguientes etapas musicales, era el concierto *solo*, cuyos orígenes están más emparentados con lo que sucedió en el norte de Italia, en donde los conciertos eran escritos para orquesta en cuatro partes, y un solo (generalmente violín).

Giuseppe Torelli (1658-1709) es considerado el impulsor, quizá el inventor, de este género.

En la edición de los *concerti musicali*, op. 6, ponía en guardia al lector con estas palabras: “Te advierto que si en algún concierto encuentras escrita la palabra ‘solo’, éste

deberá ser tocado por un solo violín; a continuación el resto hace que se dupliquen las partes tres o cuatro por instrumento, y así se verá mi intención”. Algunos ejemplos de formas solistas, por otra parte, figuraban ya con anterioridad en la obra de Torelli, que se distinguían en una serie de sinfonías y conciertos con trompeta. Torelli propone también un esquema formal distinto, en tres movimientos (allegro-adagio-allegro), intercalado en el conjunto de la obra: dicho esquema se impondrá en seguida como el más adaptado a la forma del concierto solista, cuya característica principal será la de realzar la función del solista como llave ante todo y después como guía del virtuoso. De los tres tipos de concierto barroco, el solístico se impone muy pronto como el más común, y después de 1750, permanece prácticamente como el único que representa al género (Basso, 1999, p. 36).

Pronto la estafeta pasó a los venecianos. Tomaso Albinoni (1671-1751), músico dileitante, y gracias a ello independiente, siguió el modelo de Torelli, y respetando el esquema rápido-lento-rápido, lo enriqueció tomando prestados elementos de la sinfonía operística, alargó los solos y les dio una voz más característica, reintrodujo la textura polifónica en combinación con la voz solista y propuso movimientos lentos con un lenguaje muy lírico. También fue el primero en componer un concierto para oboe solista.

Otros venecianos siguieron este desarrollo del concierto. Entre ellos destacan los hermanos Benedetto y Alessandro Marcello y Giorgio Gentili, pero quien llevó a su máximo desarrollo el género fue sin lugar a dudas Antonio Vivaldi (1678-1741).

Es sorprendente el volumen de la producción musical de Vivaldi. Solo en la forma que nos ocupa, los conciertos se pueden contar por cientos, y al parecer, la cuenta no puede ser definitiva porque se siguen descubriendo nuevos manuscritos.

Pero Vivaldi no tuvo que esperar a componerlos todos para convertirse en la referencia de esta forma. Ya con su temprano op. 3 *L'estro armonico* (1711), una colección de doce conciertos (cuatro para violín solo, dos para dos violines, dos para dos violines y violonchelo, dos para cuatro violines y dos para cuatro violines y violonchelo), Vivaldi planteó una nueva forma de concierto que marcaría un nuevo rumbo.

En esta revolucionaria serie aparece por primera vez de manera consistente el principio del *ritornello*, que si bien es claro que no lo inventó él, ni en su estructura ni en su utilización en la forma concierto, sí lo integró de manera definitiva a los movimientos

exteriores en el esquema rápido-lento-rápido, que entonces se consolidaba como el estándar.

Este *ritornello* tiene sus orígenes en el *aria da capo*, que, como tantas otras formas vocales, sirvió de modelo a formas puramente instrumentales, y en general consiste en una repetición de un tema o estribillo en diferentes partes del desarrollo.

Específicamente dentro del concierto, el *ritornello* es “un estribillo de una o más ideas tocado por la orquesta, que se expone completo al inicio del movimiento y regresa en varias ocasiones, completo o parcialmente, para separar las secciones solistas y subrayar los varios centros tonales por los que pasa la música. El atractivo de este principio radica en su poder de dramatizar la ‘competencia’ entre *solo* y *tutti* en conexión con el plan tonal de un movimiento, así como en su flexibilidad como medio para la organización de ideas musicales” (Latham, Alison (coord), 2009).

En cuanto al movimiento lento, Vivaldi dio la parte dominante al solista, y escribió para él líneas melódicas muy adornadas y en un estilo lírico, frecuentemente soportadas por una atmósfera más bien armónica de la orquesta o por un continuo.

Con esta independización del solo, Vivaldi además desarrolló un lenguaje virtuosístico que le dio una nueva personalidad y un lenguaje característico al solista.

Estos rasgos, sumados a las famosas ideas simples y muy efectivas de la música de Vivaldi, desarrolladas con una creatividad extraordinaria dentro de un esquema estructural muy rígido, explican que los conciertos de esta colección hayan asombrado a más de uno en su recorrido por Europa, entre ellos nada menos que Johann Sebastian Bach.

Es importante recordar que Bach fue un muy disciplinado autodidacta. Se formó como compositor estudiando minuciosamente la música de los grandes maestros, haciendo copias, transcripciones o tomando prestado el material temático para proponer distintas soluciones a un problema musical. Así fue como se convirtió en un maestro del contrapunto con un estilo muy personal desde temprana edad, que en adelante se convertiría en el gran compositor con dominio total de cuantas formas y estilos decidió abordar.

Para este aprendizaje autodidacta, Bach procuraba adquirir todo tipo de música para estudiar diversos géneros, estilos y técnicas. En la amplia lista de compositores alemanes, franceses e italianos que estudió, no podía faltar Vivaldi.

Forkel, que como ya hemos dicho es el nada imparcial pero inigualablemente bien informado primer biógrafo de Bach, inicia el capítulo de su libro dedicado a él como compositor diciendo:

Los primeros ensayos de Bach en la composición fueron muy defectuosos, como son todos los comienzos. Sin una instrucción especial que le guiase y le hiciera progresar gradualmente y con seguridad en el camino que había elegido, se vio obligado, como todos aquellos que entren en esta carrera, a hacer lo que podía y como podía. Recorrer con velocidad el teclado de un extremo a otro; tomar con las dos manos tantas notas como los dedos pueden abarcar y destrozar así el instrumento de una manera salvaje hasta que, por casualidad, encuentran un momento de reposo, tales son, en general, los procedimientos corrientes entre los neófitos de la composición. (...) Bach no siguió mucho tiempo estos caminos equivocados. Desde muy temprano comprendió que los galopes y las cabriolas sobre el teclado no podían conducirle a nada, sino que el orden, el sentido de unidad, el de un encadenamiento lógico, debían subordinarse a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de un guía para llegar a este fin. Los “concerti” para violín de Vivaldi, que acababan de publicarse, fueron para él esta guía necesaria. Había oído hablar de ellos como admirables composiciones y concibió, en consecuencia, la idea de arreglarlos para teclado. Entonces fue cuando estudió el encadenamiento de las ideas, sus relaciones, la variedad en la modulación y muchos otros artificios de composición. Las modificaciones que creyó necesario aportar a las ideas y a los giros propios de la escritura para violín, poco apropiados al clave, le enseñaron a pensar en música. (Forkel, 1953, pp. 69-70)

La afirmación no es menor. Decir que el estudio de la música de Vivaldi enseñó a Bach a “pensar en música” de entrada puede ser desproporcionado. Sobre todo si tomamos en cuenta que para cuando Bach se encontró con la música de Vivaldi, hacía ya varios años había empezado el estudio profundo de otras muchas músicas. Los biógrafos modernos, con todas las fuentes a mano, dejan claro que Forkel se equivoca en las fechas al marcar en un mismo momento los primeros intentos de composición de Bach y sus transcripciones de Vivaldi; sin embargo, el hecho de que el biógrafo nombre a Vivaldi por encima de los muchos creadores que Bach estudió, seguramente tiene que ver con el lugar especialísimo

que Bach mismo le daba a este compositor en la formación de su propio pensamiento musical.

Forkel era muy cercano a los hijos de nuestro compositor, quienes muy probablemente fueron su fuente. Y quién mejor que ellos para saber el lugar que ocupaba el veneciano en el panteón personal de su padre.

Como sea, el hecho es que la forma estructural de concierto que adoptó y adaptó Bach en sus composiciones fue la de Vivaldi, y cuando muchos años después concibió su concierto “al gusto italiano”, en este estilo estaba pensando.

Concerto italiano BWV 971

Obra en Fa mayor que consta de tres movimientos: [Allegro] – Andante – Presto. Forma parte del segundo volumen del *Clavier-Übung*, publicado por Christoph Weigel hijo en Nuremberg en 1735.

I. [Allegro]

La estructura en tres movimientos (rápido-lento-rápido), como ya hemos visto arriba, es la que terminó por imponerse en la forma concierto perfeccionada por Vivaldi, que además incluiría la estructura de *ritornello* o *concierto ritornello*³ en sus movimientos exteriores. En este *Concerto italiano*, esta rígida estructura es el molde.

La alternancia entre secciones podía ser de cuatro o cinco apariciones del *ritornello* o *tutti* y tres o cuatro del *solo*. Según afirma Rosen (2004), a mediados del siglo XVIII la alternancia más común era la de “tres *solos* enmarcados por cuatro *tutti* o *ritornelli*” con un esquema armónico muy claro:

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
I	I → V	V	→ vi	I	I	I

³ Aquí se usa *ritornello* o *concierto ritornello* indistintamente. Si bien, la diferencia en los términos implica considerar o no esta estructura como una forma en sí misma, es una discusión que no interesa ahora plantear.

Este esquema resulta muy útil en este primer movimiento, pues lo explica a la perfección.

El **ritornello inicial** se despliega en veintinueve compases, más la resolución en el primer tiempo del treinta, en los que muestra buena parte del material temático que será utilizado en el resto del movimiento. Podemos dividir esta gran sección en cuatro partes. La primera muestra un tema de cuatro compases en la tonalidad principal (1) y los repite de inmediato en la dominante. Este tema es el más característico del movimiento y sin duda el más reconocible auditivamente. El siguiente material temático está caracterizado por trazos de dieciseisavos en grado conjunto con saltos amplios (de sexta) en octavos con un acompañamiento que combina acordes con arpeggios (2). En la segunda parte de este material hay un tema modulador de dos compases que combina acordes con una línea melódica descendente adornada. En la tercera parte aparece otro de los temas característicos, ahora en la voz grave. Se trata de un tema siempre anacrúsico construido a partir de un arpeggio con alguna nota de paso adornándolo y acompañado por un insistente acompañamiento de dieciseisavos (3). La cuarta parte es un trazo cadencial que combina fragmentos de escalas con acordes(4).

Aunque hace varias inflexiones y algunos conatos de cambio de centro tonal, más bien son un juego armónico que es permitido gracias a la falta de una confirmación definitiva de la tonalidad, que finalmente llegará con una cadencia en los últimos compases de esta sección para dejar muy claro que el fragmento, en conjunto, está en Fa mayor (I, o tonalidad principal). Establecida la tonalidad, comienza el primer solo, también en Fa mayor.

Ritornello (Italienisches Konzert) BWV 971

14

19

25

Solo 1
forte

piano

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1980 by G. Henle Verlag, München

El **primer solo** (compás 30) inicia con un cambio de textura importante: la mano derecha ejecuta una línea melódica de figuras muy cortas y muy adornada, mientras la mano izquierda se limita a un soporte armónico marcado con terceras o cuartas en casi invariables octavos. En una segunda parte se inicia una progresión a base de arpeggios que preparan la modulación hacia el quinto grado (Do mayor). El cambio de textura no sólo lo hace destacando la línea melódica sino, además, poniendo al acompañamiento una indicación de *piano* y a la voz melódica de *forte*. Estas indicaciones de dinámica, que en el original significan un cambio de manual en el clavecín, reforzarán el cambio de textura durante toda la obra.

En términos instrumentales, lo que está sucediendo es que la línea de la mano derecha está imitando lo que sería un violín solista, con el tipo de trazos y de adornos característicos del instrumento, mientras la mano izquierda representa a la orquesta que acompaña y arroja al solo con esta atmósfera armónica. Así, en cada *ritornello* estaremos escuchando un símil de la orquesta, y en cada solo el de un violín.



Establecida la nueva tonalidad (V), inicia el **segundo ritornello** (compás 52), y lo hace citando casi literalmente el primer tema (ahora con una voz de la mano izquierda más elaborada) en la nueva tónica y repitiéndolo en la dominante. En seguida muestra el segundo tema, ahora en la mano izquierda, y en la derecha lo usa también pero con saltos descendentes. A diferencia del primer *ritornello*, después de este tema introduce un pasaje moduladorio hacia el relativo menor (re) y en seguida otro pasaje en el que se va a la región de la dominante de Re (La) para desde esa región tonal citar literalmente el resto del *ritornello* (desde el compás 11) y realizar el trazo cadencial que confirme la tonalidad del segundo solo: Re menor.

En el **segundo solo** (anacrusa al compás 90) está el clímax del movimiento. No sólo es más largo sino que además presenta el material más “vistoso”. Inicia con un nuevo tema construido básicamente sobre la dominante (La) adornada con un mordente, seguida de un trazo de dieciseisavos que ascienden por grado conjunto y regresan al La del que partieron, mientras el acompañamiento marca acordes que alternan la tónica y la dominante.



Este patrón se repite tres veces, llevando el trazo de dieciseisavos un grado más arriba cada vez, dando la sensación de una progresión.

Le sigue un pasaje modulatorio que nos lleva temporalmente a Si bemol mayor. Desde este nuevo centro tonal, cita el primer tema del *ritornello*, pero en lugar de mostrarlo por segunda vez en la dominante, como efectivamente hace en los *ritornellos*, lo lleva a una progresión descendente construida por terceras en la mano derecha y por dieciseisavos que combinan arpeggios y saltos de tercera en la izquierda, que nos conducen de vuelta al Re.



Tomando ese Re, marca sobre él un largo trino de tres compases en la mano derecha y lo acompaña con una serie de dieciseisavos que van marcando acordes y terceras en Re mayor, para aprovechar el Fa sostenido y directamente ir a Do mayor (dominante de la dominante) repitiendo exactamente la estructura de los compases anteriores pero ahora con el trino sobre Do y en el desenlace conducimos a Fa.

Un pequeño trazo a tres voces lleva a una progresión en la que lo más característico es un pedal de dominante (Do) que conduce al pasaje conclusivo de este solo. Es un pasaje con una construcción muy parecida a la del primer tema del primer solo (acompañamiento de terceras y una línea melódica superpuesta) que hace un resumen de todas las tonalidades visitadas en este solo: Re menor, Do mayor, Si bemol mayor, Do menor, Sol mayor y Fa, una tonalidad por compás.

Cuatro compases más que alternan subdominante y dominante de Fa sirven como conclusión del solo para dar paso el **tercer ritornello** (compás 139), que presenta el tema característico en la nueva tonalidad (Fa) para después repetirlo, como en todas las apariciones del *ritornello*, pero ahora en la dominante de la dominante, lo que permitirá iniciar el **tercer solo** en Do mayor (anacrusa al compás 147).

Este último solo repite la primera parte del solo anterior, que en este caso conduce hacia la tonalidad principal. Lo completa con un largo pasaje cadencial que confirma la

vuelta a Fa y da paso al **cuarto ritornello**, que cierra el movimiento con la repetición completa del *ritornello* original.

II. Andante

En el segundo movimiento el centro tonal cambia a Re menor (relativo). Es un movimiento perpetuo en la mano izquierda, construido en dos planos: uno de terceras en grado conjunto, a veces ascendentes y otras descendentes y el otro una simple nota grave repetida dos veces (débil, fuerte).



Sobre este inalterable orden se desarrolla una destacada línea melódica muy adornada, que remite a una línea de oboe.

Si en el primer movimiento podíamos referirnos a una alternancia de orquesta con violín solista, en este movimiento podemos pensar que esa línea melódica ornamentada, cantabile y con reminiscencias vocales, es un oboe. El equivalente al movimiento lento de un concierto para oboe solista con un discreto acompañamiento de la orquesta.

En contra de la costumbre de la época, Bach no deja la ornamentación (y por lo tanto la improvisación), a la libre elección del intérprete. Todos los adornos están escritos.

Nikolaus Harnoncourt en su *diálogo musical* nos dice al respecto:

Bach preceptuaba al intérprete todos los detalles entonces imaginables de la realización de sus obras, sobre todo la articulación y la ornamentación. Tenía que hacerlo, puesto que en su trabajada visión de las obras no cabía libertad alguna para el intérprete, puesto que en su visión de las obras la ornamentación sólo tenía sentido cuando reforzaba el enunciado, cuando era necesaria, y sólo era en esa única forma.

Al hacerlo, claro está, quebrantó el antiguo principio del intérprete independiente y creativo. No obstante, sus complejas obras podían quedar hasta tal punto tergiversadas por el más mínimo malentendido del ejecutante que sólo confiaba en su propia interpretación.

Pero por si hubiera alguna duda sobre la erudita interpretación de Harnoncourt, en el famoso escrito de Johann Adolph Scheibe publicado en un periódico musical en 1737, el musicólogo ataca a Bach y entre otras muchas cosas se queja diciendo:

Puesto que juzga según sus dedos, sus piezas son de suma dificultad de ejecución, ya que exige a los cantantes e instrumentistas que realicen con su garganta y con su instrumento exactamente lo mismo que él es capaz de tocar sobre el teclado, esto, no obstante, es imposible. Todos los motivos decorativos, todos los pequeños ornatos y todo lo que uno entiende que debe tocar según el método, él lo expresa con notas reales, y eso no sólo priva a sus obras de la belleza de la armonía, sino que también hace que el canto sea por completo indistinto.

En el caso de esta obra, además de todo lo anterior, la explicación es un poco más simple. Como ya hemos dicho, el *Clavier-Übung*, era la primera obra que Bach lanzaba al mercado. Desde su concepción estaba destinada a ser impresa y distribuida y eso hacía que la música, compuesta para “deleite del alma de los aficionados”, estuviera fuera del control de Bach. Lo que se hiciera de esa música salía de su círculo de influencia, y el modo de garantizar que se respetara el sentido de su composición, sobre todo en una lenta línea melódica con infinitas posibilidades de ornamentación, era escribirla de tal modo que los adornos estuvieran claramente escritos, no indicados, sino escritos con cada una de sus notas, de modo que no hubiera mucho lugar para modificarlos.

Volvamos al detalle de la obra. Este bajo obstinado y la melodía a la que arropa se desarrollan en una estructura binaria sin repeticiones.

En el esquema armónico la primera sección va de la tónica a la dominante; y la segunda sección se mantiene en la tónica con una conclusión en el relativo mayor (Re). A esto se suma una coda en la que se vuelve al re menor y se concluye en esta tonalidad.

III. Presto

Como ya habíamos anticipado, el tercer movimiento está construido según el esquema del *concerto ritornello* que consiste básicamente en la alternancia entre el *tutti* y el *solo*, con la variante de que en este movimiento, a diferencia del primero, la parte de *solo* corresponde a dos violines que dialogan.

Bach, en su original demostración del dominio del estilo italiano no sólo toma un modelo de concierto como muestra, sin que además de recrear el lenguaje y la forma orquestal en un solo instrumento, nos de una paseo por distintos tipos de concierto.

El **primer ritornello** de este tercer movimiento está construido en torno a una pregunta con dos diferentes respuestas. Lo que llamaremos la pregunta es el tema principal del movimiento (1). Aparecerá insistentemente no solo para enunciar los *ritornellos*, sino también como material temático de los *solos*. Este tema de cuatro compases está construido usando 3 recursos: una salto de octava descendente, una escala y un grupo de acordes.

20

Ritornello

Presto

forte

F

1

2

2

1

I V V7 I64 V

El salto de octava inicial, que va de la tónica a la tónica, es soportado por una tercera, que sugiere un acorde también de tónica pero que careciendo de dominante resulta ambiguo, y abre una interrogación ya que al ir de agudo a grave, de corto a largo, y de fuerte a débil, en lugar de confirmar la tonalidad da la sensación de inestabilidad tonal. De ahí, inicia una escala que lleva hasta el quinto grado y que es acompañada por una cadencia IV-I-V-I, de modo que ese Do final de la escala forma parte de un acorde I₆. Llegamos a la tónica pero sin una sensación clara de reposo. Inicia otro intento de llegar a la confirmación de la tonalidad. Ahora lo hace por imitación: la mano izquierda realiza la escala, que esta vez llegará en su camino ascendente hasta un Mi para luego retroceder a un Do en el último octavo del compás, y la derecha ahora marcará los acordes haciendo una cadencia I-V-V₇-I-V que anuncian, junto con el trazo melódico la llegada al esperado Fa, pero dejan abierta la resolución. Una interrogación completa de principio a fin.

La primera respuesta (2) llega al anunciado Fa en el trazo melódico de la mano izquierda pero en la derecha en lugar del conclusivo acorde de tónica que es esperado, toma una nota de ese acorde, La, que aunque está en la región tonal esperada no resuelve e inicia algo nuevo. En un primer momento, esta respuesta propone un trazo de polifonía lineal en la mano derecha. La línea superior consta de una nota larga un y arpegio en notas cortas, en una línea descendente. La figura se repite en cuatro compases, cada vez iniciándola una tercera más grave y formando naturalmente una progresión. El segundo plano de la polifonía usa las mismas figuras pero las presenta invertidas: primero los octavos, y después la figura larga. Esta vez, los octavos son grados conjuntos descendentes que reposan en la nota larga. Al igual que en el primer plano, el trazo se repite en cada compás, cada vez comenzando una tercera más grave. Todo esto acompañado de cuartos que delinean un acorde por compás y que soportan la progresión I-vi-IV-V.

Los siguientes cuatro compases de la respuesta dejan la polifonía lineal para iniciar otra progresión, ahora en sentido ascendente, construida con octavos sobre las notas de cada acorde de la progresión, arpegios disimulados por una nota de paso y por una articulación que agrupa tres octavos ligados y uno suelto. El conjunto armónico resultante de la progresión melódica, sostenida por un bajo en cuartos que completa la armonía, se dirige una vez más hacia la confirmación de la tonalidad en un trazo cadencial que alterna

tónica y dominante con algún paso por la región subdominante. Finalmente después de una largo V_7 que prepara la conclusión irrumpe de nuevo la pregunta que se repite literalmente.

Al planteamiento de la pregunta que como hemos visto deja abierta la resolución a la tónica, la segunda respuesta (3) rompe abiertamente con el anuncio de resolución e inicia el planteamiento desde la región de la subdominante. Igual que la primera respuesta usa la polifonía lineal en la mano derecha para crear tres planos. En un primer momento (cuatro compases) los planos exteriores hacen más o menos lo mismo: un trazo melódico que en la voz superior va del Sib al Sol y del Sol al Sib y en la izquierda del Re al Sib y viceversa insistiendo en la región subdominante mientras que el plano intermedio repite incesantemente la tónica enfatizada con un bordado inferior.

La segunda parte de la respuesta, sin dejar la polifonía y usando las mismas figuras que en los cuatro compases anteriores, conjunta la polifonía para hacer un trazo cadencial que preparará, ahora sí con paso seguro, la confirmación de la tonalidad.

Establecida la tonalidad, empieza el **primer solo** (compás 25). La mano izquierda, con indicación de *forte*, ejecuta un tema construido casi en su totalidad en cuartos que marcan las notas de un acorde en cada compás. La mano derecha con indicación de *piano*, desarrolla una línea melódica en octavos mucho más variada, también desarrollada a partir de las notas del acorde. Inmediatamente repite esos cuatro compases apelando otra vez al recurso de la imitación. En los siguientes compases vuelve a invertir los matices y la izquierda inicia en *forte* un pasaje modulador que llevará a la región de la dominante. De nuevo usa los arpeggios ascendentes seguidos de escalas descendentes en una progresión

armónica que usa para introducir el Si \sharp . Lo sigue un pasaje inspirado en la segunda respuesta del *ritornello* que en el trazo melódico insiste en ir del Si \sharp al Re y al Sol, dominante de la nueva región tonal. La sección moduladora culmina con una escala que lleva a la confirmación de la nueva tonalidad.

Establecido el Do como nuevo centro tonal, se repite literalmente el tema inicial del solo, pero ahora en esta nueva tonalidad. Lo sigue un trazo que remite a la primera respuesta del *ritornello*, que repite el recurso de polifonía lineal en la derecha y trazos melódicos en octavos, acompañados de arpeggios de un acorde por cada compás. El solo termina con un trazo en la izquierda que a base de un pedal de Sol prepara una nueva confirmación de la tonalidad mientras la derecha continúa en un trazo polifónico que destaca las sensibles de la tónica y la dominante.

Aparece entonces el **segundo ritornello**, ahora en Do. Es una repetición exacta de la pregunta con la segunda respuesta que en su trazo característico confirma la tonalidad.

El **segundo solo** retoma el recién confirmado Do, pero ya en el primer compás introduce un Si \flat que automáticamente llevará el trazo hacia el Fa. En esta primera parte del solo el cambio de textura es marcado por indicación de *piano* en ambas manos. Vuelve a recurrir a los arpeggios en cuartos en la mano izquierda pero esta vez descendentes, siempre empezando en la misma nota que resulta ser una especie de pedal, mientras que en la derecha desarrolla una melodía en octavos cuyo ritmo básico es igualmente un arpeggio. Lo sigue un pasaje modulador en octavos. En la mano derecha hay una línea oculta que va del Do \sharp al Mi, y de regreso para llegar a una cadencia que conduce al relativo menor: Re.

Establecida la nueva tonalidad, aparece una variación de la pregunta del *ritornello*. Invierte los planos, y ahora la derecha tiene la parte melódica de la pregunta y de una segunda respuesta variada, y a ellas superpone material nuevo.

La cadencia final de la respuesta no concluye, pero sí dirige a un momento polifónico a tres voces (compases 104 a 113), que toma un tema del primer solo (ver compás 53). Hay un diálogo imitativo entre dos de las voces: una propone un tema que la otra responde, pero cada nueva propuesta está en distinta tonalidad: la primera vez en Re menor, la segunda en Do mayor, la tercera en Fa mayor, y la cuarta en Si \flat mayor. Se establece esta última tonalidad, y desde ahí hay una nueva enunciación de la pregunta, a lo

que sigue una respuesta que retoma el tema del trazo polifónico de los compases anteriores y que modula hacia Re menor.

En este nuevo centro tonal aparece una vez más el tema de la pregunta, y ahora responde otro tema del primer solo (ver compás 33) que va modulando hacia la dominante menor: La. Desde ahí un nuevo tema polifónico conduce al **tercer ritornello** (compás 140) donde aparecerán la pregunta con su segunda respuesta en La menor con sexto y séptimo grado ascendidos.

El **tercer solo** (compás 150) inicia en La, pero en una larga escala que va de La² a Do⁷, e introduciendo hábilmente un Sib, modula rápidamente a Fa. Habiendo regresado a la tonalidad principal, aparece una vez más una versión de la pregunta. La respuesta recurre al primer tema del segundo solo. Le sigue la primera parte del primer solo y después el trazo polifónico del compás 53 que da paso a la última aparición del *ritornello*, esta vez completo y, salvo algunos detalles menores, igual a la primera aparición.

¿Cómo tocar Bach al piano?

Cuando uno toca Bach al piano, tarde o temprano surge esta pregunta: ¿Bach lleva o no lleva pedal? Y no es una pregunta irrelevante. La respuesta implicará una postura casi política respecto a la ejecución contemporánea de la música barroca; nada menor la cuestión...

En estricto sentido, Bach ni siquiera “lleva” piano. De hecho, tocar Bach al piano es un acto de transcripción.

Partiendo de esta premisa, que es una aparente obviedad frecuentemente olvidada por el peso de la costumbre, hay que asumir que de entrada no es posible cumplir con uno de los criterios centrales del movimiento de la música histórica, que no considera auténtica la interpretación de una obra con instrumentos diferentes de aquellos para los que se concibió originalmente. Y el piano, en efecto, es muy distinto del clave, y no es realista proponer una interpretación puramente “histórica” de Bach con voz de piano (y valdría decir que de casi nada que se toque con un piano moderno).

Pero tampoco podemos situarnos automáticamente en el extremo opuesto, que ignora los llamados a la “autenticidad” y que privilegia los criterios interpretativos de “la

costumbre”, que ha hecho que Bach (y la música barroca en general) se toque más o menos con los criterios interpretativos de la música del XIX en su versión del XX, dejándole prácticamente como su única característica distintiva la polifonía. Algo así como Bach a la Karajan.

Esta costumbre hoy en día tiene que ver con las salas modernas y la necesidad de llenar el espacio sonoro, con las grabaciones, con el público cautivo, con la gran orquesta y sus instrumentos evolucionados... y por supuesto, con que el piano se convirtió en el principal representante de los instrumentos de teclado, y en su reinado se han impuesto una técnica y un estilo interpretativo directamente relacionados con sus características de construcción y con lo que esa complejísima máquina puede hacer con el sonido, dando como resultado una adaptación de la música al instrumento, más que del instrumento a la música. Así, se ha uniformado casi toda la producción para teclado en un estándar interpretativo mucho más cercano a una estética romántica metronomizada que a cualquier estilo anterior al siglo XIX.

Y sí, la costumbre necesariamente está relacionada con los gustos de hoy, y en ese gusto contemporáneo, también la interpretación histórica es parte de nuestro tiempo, y se ha acomodado de tal forma que conviven estos grandes polos con sus variados matices, ofreciendo propuestas para todos los gustos y dando distintas opciones a quien escucha, compra, interpreta o estudia la música.

Entonces volvemos a la pregunta inicial, ya muy contextualizada pero aún sin respuesta: ¿cómo tocar Bach al piano? ¿Desde qué postura?

Lo primero que hay que decir es: si será desde el piano, entonces será con los recursos del piano, es decir, con pedal, con contrastes dinámicos y con un timbre y una sonoridad inevitablemente muy lejanos a la idea original de la obra. Y tiene que ser así. En una transcripción, o la música se adapta a los recursos del nuevo instrumento o no tendría sentido hacerla. Sin embargo, cambiar la voz de la música no debe significar alterar su contenido, y ahí es donde entra en escena el movimiento de la música histórica o de la autenticidad.

Con todo y sus pretensiones inalcanzables, este movimiento de la música histórica ha planteado las preguntas correctas y diversos caminos para acercarse a lo original, a la

intención, al significado, a tratar de entender y, en la medida de lo posible, de oír, cómo sonaban las obras en su tiempo y qué proponía el autor.

El rescate de la práctica interpretativa de cada época a través del estudio de tratados, manuscritos, primeras ediciones y cuanta fuente directa esté al alcance para intentar “devolverles a los textos lo que han perdido en su paso por el tiempo” (RRG, inédito) plantea, sin duda, retos más interesantes que el confort interpretativo adecuado al contexto, y ofrece el mejor camino conocido hasta hoy para tratar de acercarse al inaprensible pasado auditivo.

Así, quizás el lugar más interesante desde donde se pueda pensar y tocar Bach es lo que los teóricos han llamado la interpretación históricamente informada.

Desde allí se puede tocar en un piano de hoy, ante un público de hoy, en un contexto de saturación auditiva, sin pretensión alguna de “autenticidad”, pero tratando de rescatar algunos elementos importantes del estilo de la época que recontextualicen la obra.

Surge entonces una nueva serie de preguntas: ¿qué se perdió de la obra, del estilo?, ¿qué es lo importante?, ¿qué rescatar?, ¿qué es necesario traer del pasado y comunicar en el presente?

Estas y otras muchas preguntas tienen varias respuestas posibles y hay que ir acomodándolas en el camino, pero hay que empezar por algún lugar.

La característica más evidente de la música de Bach, en general, es la polifonía. Partiendo de ahí, lo primero que habría que hacer es rescatar la personalidad individual de cada voz, y después, más allá de diferenciarlas, habría que dotarlas de un discurso lógico, hacerlas hablar con elocuencia. He aquí una de las características esenciales de la música barroca que se han perdido con el tiempo y que bien vale la pena atender: el bien decir.

El discurso musical estaba relacionado con el discurso verbal, y no sólo porque las formas instrumentales eran herederas de las formas vocales en donde el texto organizaba el discurso, en el idioma que fuera, sino porque la retórica era un elemento artístico fundamental de la época.

Traduciendo al lenguaje musical, las frases, las inflexiones, los giros lingüísticos son la articulación.

Sabemos que es imposible, pero también sabemos que recorriendo ese camino sí es posible devolverle a la música parte de su esencia, parte de lo que ha perdido con los cambios en la práctica interpretativa.

No, nadie sabe cómo sonaba la música de Bach, pero acercándonos a su época, a su vida, a la práctica de entonces, seguramente estaremos más cerca de saberlo. Y si no, al menos el resultado habrá sido más interesante.

1814. En torno a *Fidelio*

Se ha dicho que en el periodo de 1813 a 1815 Beethoven no produjo casi nada, y que esto se podía deber a una profunda crisis personal y creativa. Esto es cierto si nos limitamos a las obras que hoy son famosas, a las que todos conocemos o por lo menos hemos oído nombrar y con seguridad sabemos que existen: las obras que han pasado a la historia como lo mejor de la producción de Beethoven, pero existe otro catálogo de obras que hoy no se tocan ni se mencionan mucho pero que curiosamente son las que más fama dieron a Beethoven en su tiempo. Un tiempo que ni lo quería ni lo entendía del todo, pero en el que también fue celebrado, reconocido y famoso.

Barry Cooper, uno de los más importantes estudiosos de Beethoven en la actualidad, en su reciente biografía (2000), llama a este periodo *La fase política*, pues los acontecimientos militares del momento, que llevaron a la caída de Napoleón, elevaron los ánimos de buena parte de la población europea. Los temas políticos estaban muy presentes, y Beethoven también se vio inmerso en este ambiente que además le trajo nuevos retos compositivos.

Es cierto que alrededor de 1813, Beethoven pasaba por un periodo crítico. Además de que recientemente había terminado la historia de la *amada inmortal*, situación que seguramente lo afectó profundamente, no había recibido la renta que le daban sus patrocinadores, no había publicado casi nada en un año (lo que no significa que no tuviera obras para publicar o que no compusiera), su hermano Carl estaba gravemente enfermo, trataba de tener conciertos para su beneficio y no lo conseguía, no tenía comisionadas obras por encargo... En definitiva no era su mejor época. Pero un feliz acontecimiento político de ese año, lo llevaría a resolver bastante bien su situación y a experimentar una fama y reconocimiento que no había conocido hasta entonces.

En junio de 1813, cuando los españoles estaban en guerra contra Francia por la pretensión de Napoleón de imponer a su hermano en el trono, un grupo militar comandado por Sir Arthur Wellesley, conde de Wellington, derrotó a José Bonaparte y su ejército en la

batalla de Vitoria, consiguiendo el abandono de las tropas francesas de territorio español. Perder en este frente también significó el debilitamiento de Napoleón y el presagio de la derrota definitiva en la batalla de Leipzig.

Para conmemorar el acontecimiento, Beethoven compuso una *Sinfonía Vitoria* para *panharmonicon* (una especie de orquesta mecánica inventada de Johann Maelzel), que después escribió para orquesta completa. El trabajo fue titulado: *La victoria de Wellington* o *Batalla Vitoria*. Esta obra “le dio la oportunidad de expresar su patriotismo y mostrar su simpatía por los británicos, mientras enfrentaba el nuevo reto musical de abordar un género popular” (Cooper, Beethoven, 2000).

Y con esta concesión a lo popular, encontró la fama que no había conocido antes. La obra se estrenó en diciembre de ese año, en un concierto de caridad para ayudar a las víctimas de la guerra, donde además se estrenó la séptima sinfonía. El concierto fue en éxito. Tanto que ahora sí Beethoven pudo tener un par de conciertos de beneficio personal.

Cuando la noticia de la caída de Napoleón era un hecho, Treitschke compuso el singspiel *La buena nueva* y varios compositores musicalizaron la obra. Beethoven compuso el coro final [*Germania*] (Cooper, Beethoven, 2000).

Estos recientes éxitos, encaminaron a un acontecimiento de la mayor importancia en la vida de Beethoven: la reaparición de su querida y tormentosa ópera *Leonora-Fidelio*. Nos dice Cooper que “la situación política combinada con la recientemente encontrada popularidad de Beethoven, probablemente estaban detrás de la petición de los directores del teatro de la corte de hacer una reposición de *Fidelio*” (Cooper, 2000).

Beethoven aceptó la propuesta con la condición de que le permitieran hacer cambios, y por tercera vez se puso a trabajar en ello. Una vez más se modificó el libreto. Esta vez la revisión estuvo a cargo de Federico Tritschke (poeta y regidor de la Ópera imperial), con quien había colaborado recientemente y con quien además había proyectado realizar otra ópera (Massin, 2003). Un importante cambio, no tanto en el libreto como en el procedimiento fue que las modificaciones se hicieron en colaboración con Beethoven.

Entre todo lo que se quitó y se reacomodó, se introdujo el coro final (donde Schiller y su Oda a la libertad aparecen fugazmente) y se compuso una nueva obertura (*Fidelio*).

La nueva versión de *Fidelio* volvió al teatro por tercera vez y fue un gran éxito.

Beethoven había encontrado fama y fortuna con música que representaba un reto y que le permitía mostrar sus filiaciones políticas, y que caía en el campo de la música “para la masa”, pero también gracias al ambiente y a la inercia de entonces, había vuelto a su amado y difícil proyecto de ópera, y esta vez, finalmente, había conseguido reconocimiento sin concesiones.

Cuando vino la calma en Europa, tras la derrota de los franceses, Beethoven, dejó esta breve incursión política y compuso una serie de obras pequeñas, dedicadas a sus amigos. “En mayo compuso *Abschiedsgesang* (WoO 102) para la fiesta de despedida de Leopold Weiss. Al mes siguiente produjo una pequeña cantata italiana, *Un lieto brindisi* (WoO 103), para el santo de su doctor Giovanni Malfatti. Después escribió *Elegischer Gesang* (Canto elegíaco), Op. 118, para conmemorar el tercer aniversario de la muerte de la esposa del Barón Pasqualati [...] Estas obras son poco conocidas. Su brevedad hace que sea difícil programarlas en los conciertos, así como su inusual dotación: tres voces masculinas; cuatro voces (incluyendo dos tenores) y piano; y coro a cuatro voces (o solistas) con cuarteto de cuerdas” (Cooper, Beethoven, 2000)”

El ciclo de composiciones para amigos terminó con la sonata en Mi menor Op. 90, dedicada al conde Moritz Lichnowsky.

Después de este periodo de breves y experimentales piezas, regresó la composición política. Viena fue el centro de encuentro de las principales cabezas de Europa que se reunieron para restablecer las fronteras del continente después de la guerra. El Congreso, fue también una fiesta que alteró la vida entera de Viena durante unos ocho meses. Nos dice Solomon que paralelamente al trabajo serio “se desarrollaba entre bambalinas, un amplio programa de entretenimientos destinados a distraer a la multitud de notables ociosos [que] ocupada por completo el primer plano. El Káiser Franz designó una comisión de festivales, cuyos miembros ‘se devanaron los sesos’ tratando de inventar nuevas formas de entretenimientos’. Había multitudes de bailes, banquetes y representaciones de gala y una infinita diversidad de torneos, excursiones de caza, espectáculos teatrales, expediciones de trineo, ballets, óperas, sueltas de globos y desfiles a la luz de antorchas” (Solomon, 1983)

Difícil estar al margen del acontecimiento. Beethoven era un vienés y también tomó parte en las celebraciones del Congreso. Fue presentado a monarcas y recibió reconocimiento de diversos visitantes. Aprovechando la ocasión compuso una polonesa

para piano (Op. 89) para la emperatriz de Rusia, que le dio una recompensa monetaria. También recibió entonces un pago por la antigua dedicatoria al Emperador de las sonatas para piano Op. 30.

En este contexto compuso una serie de obras patrióticas y victoriosas: *Chor auf die verbündeten Fürsten* (Coro para la reunión de los príncipes), WoO 95; *Namensfeier Overture* (el día de fiesta), Op. 115; la Cantata *Der glorreiche Augenblick* (El instante glorioso), Op. 136; la canción *Des Kriegers Abschied* (El adiós del guerrero), WoO 143; Música incidental de *Leonore Prohaska*, WoO 96; y el coro *Es ist vollbracht* (se ha consumado) del singspiel *Die Ehrenforten* (La puerta triunfal) WoO 97.

Con estas obras terminó este período, que si bien empezó en un momento crítico de la vida de nuestro compositor, terminó siendo una época dichosa. Beethoven había obtenido en estos años reconocimiento público, fama, y una buena cantidad de dinero. Como hombre de su tiempo, había vivido con intensidad los acontecimientos político-militares, y había aceptado el reto de componer música para la ocasión. Una música que tal vez ha caducado a nuestros oídos pero que entonces supo reflejar el sentir general, y que representó un reto creativo distinto.

Habría que preguntarse si toda esta producción en verdad es menor, pero este no es el espacio, así que con la pregunta abierta, vayamos a la sonata Op. 90.

¿Una forma sonata?

“La forma sonata será ya, por toda la eternidad, lo que Czerny dijo que era.”

Charles Rosen

La sonata como género tiene una larga y cambiante historia que inicia en las lejanías del siglo XIII como un genérico “sonare” para denominar cualquier pieza instrumental, pero es en el siglo XVI cuando aparece en el uso general la palabra *sonata*, aunque todavía para nombrar diversos tipos de piezas.

Nos dice el *New Grove Dictionary* que hacia el siglo XVI, el rápido desarrollo de la música instrumental estuvo acompañado de una abundancia de términos empleados de manera confusa y a veces inexacta. *Sonata* fue uno de ellos, pero aunque se usaba sin mucha precisión, invariablemente se usaba para nombrar algo tocado, en contraposición con algo cantado (cantata).

En el siglo XVII el concepto era tan vasto que se podía usar incluso para designar a un grupo de piezas en un tomo sin que en el interior hubiera una sola pieza llamada sonata. También en la época se usaba como sinónimo de *canzona* o *sinfonia*, y se podía confundir con *capriccio*, *concerto*, *fantasia*, *ricercar*, y *tocatta*, pues las características propias de cada forma no estaban del todo claras, pero hacia la mitad del siglo el término *sonata* acabó por imponerse como el nombre para piezas instrumentales “usualmente en tres o cuatro movimientos, que se podían oír no sólo en la iglesia o en la cámara (en privado), sino también en conciertos o como intermedios en el teatro” (Sadie, Stanley (ed), 2001).

La sonata, que empezaba a tener una forma más o menos definida, se caracterizaba por ser un género bastante libre. No dependía del texto, de la estructura de las piezas de danza ni del contrapunto estricto, y ya entonces alternaba movimientos rápidos con movimientos lentos, compuestos para todo tipo de ensambles. Sin embargo, poco a poco la dotación se fue reduciendo, y se componía mayoritariamente para dúos, tríos o cuartetos, siempre con acompañamiento de continuo.

Siguió habiendo evoluciones. Pasando 1700, la sonata estaba bien establecida como una forma casi siempre en cuatro partes, pero empezó a ser predominantemente para un instrumento solo con bajo continuo. El violín como solista era el instrumento más socorrido, aunque también se componía para oboe, flauta y otros. También en este nuevo siglo, en la década de 1730, surgió la sonata para teclado solo. Domenico Scarlatti, con sus sonatas de un movimiento en dos partes, trazó un nuevo camino para el teclado y en cierta medida un nuevo lenguaje para el género.

Hasta aquí observamos un proceso evolutivo en el que la sonata fue adquiriendo características cada vez más específicas. El *New Grove Dictionary* nos da un resumen muy claro de esta evolución:

A lo largo de los ciento cincuenta años en que se compusieron sonatas, antes de 1750, varias tendencias son evidentes: disminuyó el hincapié en el contrapunto; en la textura dominaban cada vez más los agudos; las sonatas policorales y multivoces dieron paso a dúos y tríos, que a su vez dejaron el camino a solos y cuartetos; el diseño multiseccional creció a cuatro movimientos separados, y después volvió de nuevo a tres o menos; la diferencia que existía entre las sonatas de iglesia y las de cámara se evaporó; se buscó especificar con precisión los instrumentos para los que se había compuesto una pieza,

lo que llevó a una escritura cada vez más idiomática; el violín se volvió el instrumento más importante, y después fue desplazado por el interés en componer para otra variedad de instrumentos; las sonatas para teclado empezaron a ocupar un lugar en el repertorio. Conforme la sonata se iba haciendo popular fuera de Italia, sus elementos italianos y austro-alemanes se enriquecieron por la variedad de enfoques nacionales a la música instrumental: de la división inglesa al hincapié francés en los detalles ornamentales. Ninguno de estos cambios ocurrió de la noche a la mañana, pero son bastante evidentes cuando se comparan las sonatas de 1630 o 1700 con las de 1750. Además, a mediados de siglo la función y la estatura estética de la sonata habían cambiado (Sadie, Stanley (ed), 2001).

Y es que hacia 1750 el lenguaje musical y los modos de hacer música estaban pasando por transformaciones importantes. En medio de todo ese cambio, en el que, entre otras consecuencias, la importancia de la música instrumental aumentaba, “la sonata desplazó a la suite como la principal forma instrumental para teclado, y unos años más tarde el género competía con la música orquestal en cuanto a emotividad, aunque seguían siendo piezas exclusivamente privadas y domésticas” (Latham, Alison (coord), 2009).

También en esta época, el primer movimiento de la sonata se perfilaba como el más importante, y empezaba a adquirir cierta estructura.

Hacia la última parte del siglo XVIII, la parte en la que más o menos podemos ubicar el periodo clásico, la sonata se entendía como “una composición en tres movimientos (o, menos frecuentemente, en cuatro), principalmente para piano solo o dúo (violín y piano el más frecuente), en la que el primer movimiento, casi invariablemente, estaba en forma sonata, seguido de un contrastante movimiento lento, en una tonalidad relacionada, en forma episódica y *cantabile*, y un final (frecuentemente un rondó) que cerraba la obra en un ánimo más ligero. Minuetos o tríos podían aparecer intercalados entre el movimiento lento y el final” (Sadie, Stanley (ed), 2001). Había entonces un criterio establecido, pero era un esquema relativamente abierto y con vastísimas posibilidades de variación. Como género, la sonata era casi exclusivamente una obra para piano, solo o acompañado, y era un terreno ideal de experimentación: una nueva consideración para la música instrumental (que ganaba importancia y seriedad) más una forma bastante abierta en un instrumento nuevo y en evolución (que por sus características cambiaba por completo la música para teclado) eran una combinación que se antoja irresistible para experimentar.

Y lo fue. Haydn y Mozart compusieron gran cantidad de sonatas que les permitieron experimentar tanto con el género como con el instrumento. Aunque Haydn tenía un espíritu más arriesgado, y de hecho, como nos muestra ampliamente Luca Chiantore en su *Historia de la técnica pianística*, fue mucho más innovador que el conservador y hasta arcaizante Mozart en lo que a escritura y técnica del teclado se refiere, fueron las sonatas de este último las que se convirtieron en un modelo a seguir.

Sin embargo, por más seriedad que pudiera haber adquirido el género, y aunque ya había encontrado su lugar en el salón aristocrático, todavía era música para el ámbito privado, para el uso de aficionados, e incluso había una gran cantidad de sonatas y sonatinas compuestas con ánimos didácticos y fines pedagógicos. Si los compositores querían mostrar sus habilidades al teclado, recurrían al concierto, las variaciones o la improvisación, y si querían mostrar sus habilidades como compositores, había otros géneros públicos en los que hacerlo de sobra, así que por popular que fuera la forma, y aunque se publicara y vendiera bien, su ámbito era privado, de uso casi doméstico. No es gratuito que, por ejemplo, el Mozart más interesante no esté en sus muchas sonatas.

La sonata seria, o “gran sonata”, como un género más elevado, propio para mostrar en público, y ya no tan fácil para los aficionados (y ni siquiera para los músicos), y que además encontró su lugar como pieza de concierto, fue desarrollada por grandes virtuosos como Hummel y Clementi, pero sobre todo por Beethoven, que encontró en la sonata un vehículo para la exhibición de su poderoso virtuosismo, sus descubrimientos técnicos y sus alcances como compositor, y un medio de expresión superior.

Con las treinta y cinco sonatas que compuso a lo largo de su vida, Beethoven experimentó en términos técnicos y compositivos, llevando la música para teclado a límites hasta entonces desconocidos.

Y con Beethoven llegamos a la historia de la sonata como forma. Para diferenciarla de la sonata como obra integral, o como género, se han utilizado términos como *forma sonata*, *allegro de sonata*, *forma de primer movimiento de sonata* o simplemente *sonata*, lo que no contribuye mucho que digamos a la comprensión de qué se quiere decir cuando se dice *sonata*, confusión nada menor si se considera que desde el periodo clásico la sonata fue la reina de la música instrumental.

Pues bien, la forma sonata es aquello que tanto se ha dicho: una forma en tres partes, exposición, desarrollo y reexposición, que es bitemática, que presenta el primer material en la tónica y el segundo en la dominante, y que en el desarrollo echa mano de los temas expuestos pero los lleva a regiones tonales más alejadas, para en la reexposición volver al principio pero presentando todo en la tónica... Pero ¿en verdad siempre es así? Las discusiones surgen desde la primera parte de la descripción: ¿es bitemática o tritemática? ¿O más bien hay dos grupos en los que caben varios temas, uno en la tónica y otro en la dominante? ¿Y siempre están en esa relación tonal?... ¿Y por qué en los ejemplos no siempre es así?

En realidad, tanta discusión y tanta confusión se deben a que el término *forma sonata* y el famoso esquema de las tres partes con sus funciones tonales bien definidas se inventaron en el siglo XIX. Para decirlo claro: ni Haydn, ni Mozart, ni Beethoven, y ni siquiera Schubert, sabían que componían en la *forma sonata* que define el famoso esquema. Evidentemente sabían que componían en ese género, pues no sólo nombraban así las composiciones, sino que buena parte de los géneros en los que componían (sinfonía, cuarteto y otro tipo de ensambles estaban emparentados con la sonata).

Sería necio negar que había ciertas estructuras, pero en todo caso se pensaba en la forma sonata como una obra en dos partes, no en tres, en la que el desarrollo de los temas y el paseo tonal tenían un papel fundamental, pero no era una forma cerrada: estaba llena de posibilidades.

Lo que pasó en el siglo XIX tiene que ver con Beethoven, con su legado y con el mito que empezaba a construirse alrededor de él.

La definición de la forma, nos explica Charles Rosen, “fue elaborada principalmente por Antonin Reicha en el segundo volumen de su *Traité de haute composition musicale*; por Adolph Bernhard Marx en el tercer volumen (1845) de *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, y por último, y con máxima influencia, por Carl Czerny en su *Escuela de Composición Práctica*, de 1948” (Formas de sonata, 2004).

El término *forma sonata* fue inventado por A.B. Marx, que era un crítico y teórico musical, pero sobre todo un admirador absoluto de Beethoven. En su planteamiento teórico y su visión de la forma, lo que hizo fue crear un esquema muy general que básicamente se refería a lo que había hecho Beethoven en sus sonatas para piano. A partir de ese esquema

pretendía explicar y dar una ayuda para la composición, y de paso demostrar cuán superior era la música de Beethoven.

Habría que estudiarlo para buscar sus intenciones y su idea de la forma musical, que obviamente es más amplia que ese esquema y esa forma particular, y no es este el espacio, pero lo que sí sabemos es que su propuesta se volvió la norma y se usó en adelante no sólo para componer, sino para tratar de entender la historia de la sonata. Como de hecho el esquema más o menos encajaba en las sonatas del siglo XVIII, se siguió ese camino, pero en realidad la historia de la forma es la historia de lo que cada compositor hizo con ella, justamente gracias a que es una forma flexible.

Lo que sucedió en el XIX fue que gracias al mito y al esquema, después de Beethoven la sonata no cambió más. En adelante el término *sonata* y las sonatas mismas estarían indisolublemente ligadas a las sonatas de Beethoven y al estandarizado esquema, que se estableció como la norma absoluta. A partir de entonces los compositores aceptaron la norma y pronto abandonaron la sonata. Como explica Rosen, “incluso sus exponentes de más peso, como Brahms, no pudieron cambiar esa forma como lo habían hecho Haydn o C.P.E. Bach: después de Brahms, la forma sonata siguió siendo lo que había sido antes de él” (Rosen, Formas de sonata, 2004).

Sonata en Mi menor op. 90. Análisis

La sonata op. 90 en Mi menor fue compuesta en el verano de 1814, y terminada, según fecha del manuscrito, el 16 de agosto del mismo año. Se publicó en 1815, con dedicatoria al conde Moritz Lichnowsky.

Es seguro que no era una obra comisionada, pues en carta del 21 de septiembre Beethoven escribe al conde:

Como no quisiera que pudierais creer que una gestión hecha por mí se debe a un nuevo interés o a cualquier otro motivo de este género, os digo que muy pronto aparecerá una sonata mía, que os he dedicado; quería sorprenderos, pues hace tiempo que os destinaba esta dedicatoria, pero vuestra carta de ayer me obliga a descubrirlo ahora. No necesitaba ninguna nueva ocasión de testimoniarnos públicamente mis sentimientos por vuestra amistad y vuestra benevolencia (Massin, 2003).

El apellido Lichnowsky es mucho más conocido en la historia de Beethoven por el hermano mayor del conde, el príncipe Karl Lichnowsky, quien fue el principal protector de Beethoven durante sus primeros años en Viena. En retribución, Beethoven le dedicó el Op.1 (tres tríos con piano) y muchas otras obras. Algunas también a la princesa Maria Christiane (Thun), esposa del príncipe. De los príncipes Lichnowsky nos dice Solomon:

Su hogar era el centro de un grupo de músicos, compositores y conocedores, y en estas reuniones musicales muchas de las obras de Beethoven fueron ejecutadas por primera vez. En el hogar de los Lichnowsky, Beethoven conoció a los jóvenes músicos que habrían de conquistar fama como ejecutantes destacados de la época [...]. Allí anudó amistades de toda la vida con el hermano del príncipe, el conde Moritz, y con el barón Nikolaus von Zmeskall, que fue el amigo vienés más constante de Beethoven.

Después de permanecer brevemente, a su llegada a Viena [1792], en un pequeño desván donde pasó “unos días miserables”, Beethoven fue invitado a vivir con los Lichnowsky, y residió con ellos varios años como “miembro de la familia” [...].

Los príncipes también conquistaron el derecho poco usual (quizás único) de sugerir o incluso exigir cambios o mejoras en las composiciones de Beethoven, e incluso de *Fidelio* (Solomon, 1983).

La relación fue muy cercana e intensa. Hacia 1800, el príncipe la asignó a Beethoven una anualidad para que pudiera ser relativamente independiente, pero en 1806, cuando Beethoven acompañaba al príncipe a una estancia en su castillo de Grätz, tuvieron una disputa que dañó la relación para siempre: aunque hubo reconciliación, no volvieron a ser cercanos. Sin embargo, como queda evidenciado en la dedicatoria de la Op. 90, mantuvo la amistad con el conde Moritz.

Sobre esta dedicatoria, Jean y Brigitte Massin observan lo siguiente:

La sonata op. 90 [...] está dedicada al conde Moritz Lichnowsky. Este se habría casado con una actriz después de vencer la oposición de su familia; en esta sonata, que le está dedicada con ocasión de su matrimonio, Beethoven decía que había contado la historia de amor de Lichnowsky (cf. Schindler). El primer movimiento se llamaba “Kampf

zwischen und Herz” (Combate entre la cabeza y el corazón). El segundo movimiento tenía por título “Conversation mit der Geliebten” (Conversación con la bien amada). Y Schindler añade: “Comprensibles consideraciones impidieron a Beethoven hacer imprimir la sonata con estos títulos” (Massin, 2003).

Es una pena que Anton Schindler sea tan poco confiable, y que casi cualquier cosa que haya escrito deba ponerse en duda. “Schindler relata numerosas historias sobre Beethoven y su música, pero se ha probado que la mayoría son del todo o parcialmente falsas. Incluso añadió numerosas entradas a los libros de conversaciones de Beethoven después de la muerte del compositor [...]. Por lo tanto, todo lo reportado por Schindler debe asumirse que es dudoso o falso, a menos que esté soportado por evidencia independiente. [...] Especialmente las numerosas anécdotas acerca del significado de la música de Beethoven” (Cooper, Beethoven, 2000).

A pesar de que es bien sabido que este biógrafo de Beethoven no es de fiar, hay quien sigue argumentado que la historia puede ser verdadera y que Schindler se equivocó de fecha, puede ser que deliberadamente, para no desprestigiar al conde y su familia, pues en 1814 tuvo una hija con la que sería su segunda esposa, mientras seguía casado con la primera, y algunas otras posibles explicaciones, pero de nuevo Barry Cooper en la introducción a su reciente edición de las sonatas de Beethoven nos dice con claridad argumental que esta historia es “una de las muchas ficciones producto de Anton Schindler, el imaginativo biógrafo de Beethoven. Es complicado por el hecho de que la primera esposa del conde aún estaba viva en 1814 (murió en 1817), y en ese tiempo estaba teniendo una aventura con la mujer que se convertiría en su segunda esposa en 1820. Schindler no tomó en cuenta estos detalles cuando inventó la historia en la década de 1840: sugiere que la sonata fue compuesta después de la muerte de la primera esposa y que el segundo matrimonio fue en 1816” (Cooper, 2007).

Es una lástima que la historia de este “programa” de la sonata sea un invento, pues parece encajar perfectamente con lo que uno escucha. En todo caso, usarlo como un ejercicio de imaginación o como una guía auditiva no debe hacer mucho daño, pues lo que sí es verdad es que lo que sucede en el primer movimiento de la sonata es una contraposición de elementos, sean la cabeza y el corazón o lo que se quiera poner en

enfrentamiento. Dos ideas de carácter antagónico se contraponen hasta que una de ellas termina por imponerse para conducir a un sereno segundo movimiento.

I. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck⁴

(Con vivacidad y de un extremo a otro con sentimiento y expresión)

El elemento básico de este primer movimiento, más allá de la forma, es el contraste de ideas, la batalla de principios. Ese se podría marcar como el elemento constructivo más importante: un motivo, o un tema, aparece para ser confrontado por el siguiente hasta llegar a un resignado final. En suma, de eso se trata este primer movimiento.

Vayamos a la forma. Con todas las reservas de la descripción de la *forma sonata*, diremos que este primer movimiento responde más o menos con claridad al esquema referido.

El tema A de la **exposición** podría ser entendido como un tema en tres partes, o bien como tres temas. Creo que entender el primer material de la sonata como un grupo de temas en la tónica, más que como un gran tema, resulta mucho más claro. Así, llamemos a estos tres temas A1, A2 y A3.

A1 es un tema pregunta-respuesta marcado por la ambigüedad tonal. En *forte*, y partiendo de un acorde de tónica, se plantea la primera pregunta, que concluye en un acorde de dominante de Sol (relativo mayor). La respuesta, *piano*, parece entonces acceder y tímidamente ir hacia el relativo mayor. Entonces regresa la pregunta (*forte*), ahora partiendo de un acorde de Sol, pero terminando en un acorde de Fa#, que es dominante de la dominante de Mi menor, nuestra tonalidad principal. La tímida respuesta, otra vez en *piano*, termina en algo que bien podría ser el relativo mayor o la dominante menor. La ambigüedad es cortada por un silencio, e inicia el siguiente tema.

⁴ Por primera vez aparecen en una obra de Beethoven el título y las indicaciones de tempo en alemán. En adelante preferiré hacerlo de este modo.



Después del conflictivo primer tema, A2 es un tema cantable, muy ligado y reposado, que contrasta del todo con A1. Desarrolla su línea melódica aparentemente en Sol mayor, aunque sin ninguna cadencia que confirme esta sensación, para cerrar con un acorde de la dominante de Mi que, gracias a un calderón que lo enfatiza, ahora sí anuncia la confirmación de la tonalidad en la que desarrolla el tercer tema.



A3 (compás 16) es un tema que está emparentado con A1, y en un sentido podría decirse que emana de él, pero comparte el carácter cantable de A2; por lo tanto podría decirse que es una conjunción de ambos temas.

El primer motivo del tema, en la mano derecha, es igual al motivo principal de A1 (pregunta), pero con el salto mucho más amplio y en sentido contrario. El equivalente de la respuesta, en cambio, ya no es tímido. Canta más y se dirige con mayor seguridad al centro tonal. Como en A1, hay un esquema de pregunta-respuesta, pero en la segunda respuesta oímos por primera vez una cadencia completa, que resuelve a un seguro Mi menor.



Un silencio con calderón separa el grupo A del puente modulante. Esta sección de transición inicia con un ambiente armónico creado por unas octavas *pianissimo* que alternan entre Si y Mi, y que aunque parecen no llevar a ningún lado, terminan su ascenso en un acorde de dominante con séptima de Do (sexto grado), que hace un rápido descenso de dos octavas con un veloz grupo de dieciseisavos para llegar a Do.

Jugando una vez más con la ambigüedad tonal, el puente modulante usa la región de Sol, pero sin sensible, para convertirlo en una dominante de Do, y después, en un trazo idéntico, usa la región de Mi, pero ahora en su modo mayor, para convertirlo en una dominante de La. De modo que con estos sencillos cambios nos ha alejado ya del centro del conflicto, pero no se queda en ninguna de estas tonalidades. Nada más llegar a La, y antecedido de un silencio, introduce un Sib para hacer otra vez un largo descenso, y con un rápido cambio enarmónico convertir el Sib en La#, sensible de la dominante (Si), y hacer una trazo cadencial que confirma esta nueva tonalidad y nos lleva a la parte B de la exposición.

El grupo de temas B, en el dominante, como señala el esquema de la forma sonata, está compuesto por dos temas, uno rítmico y uno melódico.

B1, como decíamos, es un tema esencialmente rítmico. Está compuesto por la presencia invariable de octavos repetidos a los que se superpone una línea que avanzando cromáticamente, y, desplazando temporalmente el acento métrico al segundo tiempo del compás (compases 47 a 50), conduce a una reiterada dominante con séptima que prepara la aparición del siguiente tema.



B2 es quizá el pasaje más característico de esta sonata. Es una rareza técnica muy particular. La mano izquierda acompaña con un bajo de Alberti una línea melódica muy espaciada, de figuras largas que descienden octava y media, y en la segunda parte, una línea

melódica de figuras cortas (una versión reducida del tema anterior) que vuelven a descender, ahora dos octavas, para terminar en un arpeggio de dominante que conduce a un acorde de tónica. Hasta aquí suena muy normal y muy clásico, pero la rareza es que el bajo de Alberti tiene una extensión inusual: el bajo está a una distancia de oncenena de la nota más aguda del trazo, lo que obliga (incluso en un piano de la época en que la obra fue compuesta) a desplazar a mano y a que intervenga un movimiento de rotación del brazo para la realización del veloz bajo. Una rareza técnica que presenta problemas casi a cualquier mano, y que convierte un simple bajo de Alberti en un problema técnico difícil de resolver.



La exposición termina con tres acordes de Si mayor, triple confirmación de la dominante como región tonal en la que iniciará la siguiente sección.

El **desarrollo**, bastante corto para el estándar de Beethoven, inicia en Si mayor, con una superposición de A1 y B1, y que sólo permanecerá en esta región tonal en la primera enunciación de A1, para de ahí iniciar una marcha tonal por varias regiones. En la respuesta de A1 se introduce un Sol# que llevará a que la siguiente pregunta esté en La menor. La respuesta a esta segunda enunciación de la pregunta conducirá a un Mib. A partir de aquí se suceden una serie de respuestas sin pregunta que van pasando por Mib menor, Do mayor y tres compases de dominante de Sol que anuncian que se establecerá esta nueva tonalidad, pero en el momento de la resolución, la mano izquierda efectivamente va a Sol, aunque la derecha, que debería dirigirse a este acorde, introduce un disonante Fa \sharp -Lab-Si que es seguido de un largo pasaje cromático que descende dos octavas en la mano derecha. La

primera parte de este descenso está acompañada por un pedal de Sol en la izquierda (Sol₂-Sol₃) que después asciende cromáticamente para terminar una octava arriba y crear la sensación, a pesar del largo pasaje cromático, de una resolución a Do mayor.

Es en esta tonalidad de Do donde aparece A2 acompañado por una línea melódica simple en la mano izquierda. Inmediatamente, y sin modulación previa, el mismo tema (A2) aparece en la mano izquierda, ahora en Fa mayor y es acompañado en la mano derecha por un brillante pasaje de dieciseisavos. Aparece una tercera vez el tema, también en la derecha, pero ahora en algo que parecería Re menor pero que introduce un disonante Sol# que distorsiona levemente el tema. Desde este Sol# se iniciará un ascenso cromático que irá siempre del tiempo tres al tiempo uno del compás y que termina en un Si, que marcará el regreso a la tonalidad principal, Mi menor, y a la reexposición. En el tiempo dos hay otro ascenso cromático, que al estar marcado siempre por un *sforzando* atrae no sólo la atención auditiva, sino que una vez más, como en B1, desplazará el acento métrico hacia el segundo tiempo.

En el regreso a Mi menor, Beethoven usa el simple motivo de la confirmación de Mi (compás 132) para hacer un pasaje construido en su totalidad con este motivo variado rítmicamente por aumentación y enfatizado por un *diminuendo*. Cuando esta aumentación ha llegado a cuartos, entonces recurre a una simplificación del tema al mínimo posible (las notas Sol-Fa#-Mi) y después lo varia, ahora por disminución, acentuada en sentido contrario por un *crescendo* que termina en la repentina aparición de A1 iniciando la reexposición. El efecto es una alteración de la sensación de tempo: primero se detiene poco a poco y luego aumenta sorpresivamente. Un final genial del desarrollo.

La **reexposición**, como manda la fórmula, es una repetición literal de la primera parte, pero el grupo de temas B ahora está en la tónica.

El primer movimiento concluye con una última aparición de A1. La pregunta inicia en Mi menor y termina en dominante de Sol; entonces la respuesta, que va languideciendo gracias a un *pianissimo* más *ritardando*, está en un inseguro Sol. Aparece la segunda pregunta en Sol, pero no hay respuesta: un silencio con calderón interrumpe para dar entrada a la última aparición de A3, que parece ser la resignada solución del conflicto.

II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

(A tocar sin demasiada velocidad y muy cantante)

El segundo movimiento está en una forma de rondó sonata (ABACABA). Esta forma fue muy utilizada en los últimos movimientos del género sonata por Mozart, Haydn y Beethoven. Como su nombre lo indica, es un híbrido de las formas sonata y rondó. A, que representa el tema o grupo de temas principal se repetirá literalmente cuatro veces y siempre aparecerá en la tonalidad principal. En el rondó, B equivaldría a un episodio que introduce material nuevo, pero en esta forma mixta representa el segundo tema o grupo de temas y, como en la forma sonata, aparece la primera vez en la dominante y la segunda vez en la tónica. En C ocurre una especie de desarrollo con libertad tonal. La última aparición de A es una coda.

La repetición literal de A tantas veces, puede ser reiterativa y pone a prueba cualquier tema. El atractivo tiene que ser mayor o no resistirá las repeticiones. Un buen tema es la fórmula para el éxito de un rondó, y en este caso, Beethoven lo consigue de sobra, pues el tema A, no sólo se repite íntegramente las cuatro veces, sino que en su estructura interior el material se repite constantemente. Charles Rosen, comentando este movimiento dice: “Debido a que toda la melodía se escucha tres veces y media (y después hay incluso una breve evocación), algunos de los motivos se vuelven muy familiares al final. Para que un tema resista estas repeticiones ha de ser sumamente hermoso” (Rosen, 2005).

Habría que agregar que tantas repeticiones también son un reto interpretativo. ¿Cómo tocarlo cada vez para que no pierda interés y para que sus cualidades permanezcan frescas para el que toca y para el que escucha?

Vayamos a los detalles.

Este segundo movimiento, está en Mi mayor, una agradable sorpresa para la escucha después de haber terminado con el resignado Mi menor del primer movimiento.

La parte **A** de este rondó está compuesta por dos temas, o si se quiere por un largo tema en tres partes, donde la primera y la tercera parte son iguales. Para efectos de claridad del análisis llamaremos a la primera parte, o primer tema A1. Es un tema compuesto por una línea melódica muy simple que avanza casi siempre por grado conjunto. Inicia con dos

dieciseisavos y un cuarto y el resto del tema está hecho con octavos, hasta reposar en un cuarto final. Tiene un acompañamiento básicamente de dieciseisavos que van marcando la marcha armónica I-V-IV-V-I. El tema se repite de inmediato con sólo dos variaciones: la línea melódica está en octavas y las dos últimas notas son diferentes.



El segundo tema, A2 (anacrusa al compás 9), es también una línea melódica con acompañamiento de dieciseisavos, pero ahora la línea melódica inicia con notas largas y con y con saltos de quinta, y en una segunda parte vuelve a los octavos. La armonía introduce una dominante auxiliar, pero como en A1 se trata de un enlace bastante simple que empieza y termina con la tónica. Siguiendo el mismo procedimiento que en A1, el tema se repite idéntico pero con la melodía en octavas.



La tercera parte, A3, repite la melodía de A1 con una ligeros cambios en el bajo, y con la diferencia de que en la repetición hace una variación del tema, pero manteniendo la estructura armónica, que por tercera vez confirma el Mi mayor.

Tomando la diada Mi-Sol, pero sobre un arpeggio de Do# menor (relativo menor), inicia **B** (compás 32), dando un veloz giro armónico. B1 está construido con un motivo que

recuerda el primer motivo del primer movimiento. Consta de dos acordes que se ejecutan con un ataque el primero y una caída el segundo. También haciendo eco del primer movimiento presenta el motivo alternando f y p. Estos acordes son acompañados por arpeggios en dieciseisavos. El tema es de transición armónica. Pasa por Do menor, Mi mayor y termina en un acorde de dominante de Si, el quinto grado que tarde o temprano se confirmará.

B2, es un tema cantable emparentado con A, con un característico acompañamiento de dieciseisavos en la voz intermedia. Permanece en la región de Si. En el compás 56 se introduce un pasaje melódico que ya escuchamos en la variación de A1 al final del estribillo. En estos compases se regresa temporalmente a Do# menor, y después a F# que sirve de cadencia para dar inicio a B3 en Si mayor.

Este tercer tema, B3, un elemento melódico muy relevante. Igual que A1 y A2, es muy catando y fácil de reconocer. Ahora es un tema de notas largas, descendentes por grado conjunto. La primera vez lo presenta con un acompañamiento de arpeggios en tresillo de octavos, un recurso que rompe la sensación de pulso y realza la melodía. Siguiendo el mismo procedimiento de los temas anteriores lo presenta por segunda vez, pero introduce un cambio en el bajo y ahora los arpeggios son de dieciseisavos. Este tema permanece en un reposo tonal sobre Si mayor, haciendo un recorrido armónico muy simple (I-V-ii-6A1-I₆₄-V₇-I), que sin duda contribuye a la sensación de tranquilidad que da el tema.

Del compás 69 al 101 aparece A repitiéndose literalmente, como marca la forma. En el 101 inicia C en una transición que no se nota, pues retoma las últimas seis notas de A y las repite, permaneciendo en la tonalidad principal (Mi mayor). A continuación las vuelve a repetir una octava arriba, pero ahora en Mi menor. Las repite una tercera vez, ahora una octava abajo y desde ahí inicia un bajo en octavas partidas que ira del Mi al Sol, y de ahí ascenderá en un arpeggio de Sol, que funciona como dominante de Do. Inicia entonces el tema B3 repetido cuatro veces, la primera en Do mayor, la segunda en Do menor, la tercera en Do# menor y la cuarta en Do# mayor.

En esta última tonalidad introduce un La natural que dará inicio a un pasaje modulante hacia Mi mayor, para llegar a la tercera repetición de A (compases 140 a 171), seguida por la repetición de B, pero ahora con el centro tonal en Mi mayor. Sin embargo, aquí Beethoven hace modificaciones en la aparición de B y agrega veintidós compases (208

a 229) modulatorios, que pasan por La mayor, Do menor, Sib mayor y menor, y La#, para llegar a Si mayor y preparar la última aparición del estribillo (compás 230).

Esta última parte del rondó es una versión variada de A. Esta vez aparece A1 en la mano izquierda, y en su repetición en la mano derecha. Siguiendo el mismo procedimiento presenta A2 primero en la mano izquierda y luego en la derecha, pero antes de que concluya el trazo introduce una ampliación del tema que básicamente se mueve entre la tónica y la dominante

Finalmente, como en la estructura original, aparece A1, pero ya no se escucha dos veces. En esta última enunciación basta el tema y sus dos finales diferentes. Cierra el rondó una pequeña coda que inicia en el compás 283. Una célula de cuarto notas inicia en el bajo y es repetida por la voz intermedia y después por la voz aguda, y desde esas alturas inicia un rápido descenso de dieciseisavos, marcado por un *crescendo* y *acelerando*, que se interrumpe abruptamente hacia el final con un *a tempo*, que lleva a un simple final de dos compases donde las últimas notas son dos Mi en octavo. No calderón, no acorde en la tónica, nada, un final de una simpleza total

¿Cuál Beethoven?

Beethoven es el músico sobre el que más se ha escrito, más se ha investigado y más se ha mitificado, tanto que es famoso hasta entre la gente que no frecuenta la música clásica. Así que hay información de sobra para hacerse una idea de quién fue, pero en realidad no hay tanta información para saber cómo se tocaba su música.

Hay un acuerdo bastante generalizado de que la música barroca tenía una práctica interpretativa que no estaba fielmente señalada en la partitura, y hay muchas fuentes que nos acercan o que nos permiten indagar cómo se ejecutaba la música entonces. El resultado es que hay diversos modos de interpretar hoy esa música. Hay versiones para todos los gustos y con diferentes niveles de aprobación. Sin embargo, la idea de una práctica interpretativa alejada de la partitura parece terminar en el clásico, y se asume que la música a partir de ese periodo se toca exactamente como está escrita, y de preferencia leyendo un *Urtext*.

Es cierto que “de preferencia” hay que tocar lo que escribió el compositor. La tradición que nos indica que no hay que modificar el contenido de la partitura tiene sus buenas razones, pero en realidad elementos como la velocidad, los cambios de tempo, la acentuación y tantas otras cosas que no se pueden indicar tiene que ver con la práctica interpretativa de cada entorno, práctica que sin duda se ha ido modificando dependiendo de los gustos, la moda, las grabaciones, y de un montón de factores musicales y extramusicales. Por ejemplo, los cambios de tempo (los que son hechos deliberadamente, valga decir), hoy parecen una falta mayor. Una interpretación aseada responde bastante bien a los intereses del metrónomo, pero esto es así en la práctica de nuestro tiempo. No necesariamente fue así en la práctica de la época en que se compuso la música, o en la práctica privada de cada compositor.

Toda esta reflexión, que no es original y que circula por ahí, nutrida por mucha reflexión e investigación (es particularmente interesante el planteamiento de Luca Chiantore sobre la historia de la práctica interpretativa), sirve para poner en la mesa la pregunta de qué Beethoven tocar. En realidad el Beethoven que nos encontramos en casi cualquier grabación o concierto, el que aplaudirán aficionados y crítica es uno, el que hoy se cree que es el más auténtico. Y en un sentido lo es, es nuestro Beethoven, pero no es el único y con toda seguridad no es el Beethoven de Beethoven.

Si seguimos por ese camino, estaremos tocando correctamente (la variedad hace mucho tiempo nos ha abandonado), pero ¿no sería útil buscar integrar elementos de la práctica interpretativa de entonces y buscar versiones alternativas? ¿Cierta flexibilidad?

Probablemente si queremos algo más que gustar al mismo público cautivo, y ampliar el círculo de aficionados sea necesario buscar por ahí.

Los Schumann vs. Liszt

A mediados del siglo XIX había en Europa central dos autoridades musicales fundamentales: Robert Schumann y Franz Liszt, que se convertirían en las cabezas, reales o simbólicas, de dos grupos o movimientos contrapuestos que tenían ideas bastante diferentes de lo que debía ser la música y hacia dónde debía ir.

La relación entre los Schumann y Liszt está llena de anécdotas coloreadas por la admiración, los celos, el respeto, el reconocimiento, la descortesía y hasta el abierto rechazo, y no serían más que material de una buena novela rosa si no fuera porque en el fondo la distancia fundamental entre Schumann y Liszt, y después mucho más evidente entre Clara Schumann y Liszt, tenía que ver con diferencias musicales.

Estas diferencias cada vez más marcadas desembocarían en uno de los más apasionados pleitos de la historia de la música, entre, por un lado, un bando que tomó como estandarte a Brahms, y por otro, un bando que tomó como estandarte a Wagner. Cabe mencionar que el pleito no era entre dichos compositores, sino entre sus críticos y seguidores.

Franz Liszt era entonces lo que en nuestro tiempo sería un *rock star*. Su popularidad era algo incuestionable. A donde llegaba llenaba salas, provocaba encendidos apasionamientos, y salía en hombros de cada ciudad que pisaba. Pero lo verdaderamente extraordinario era su manera de tocar el piano. Su poderosísima técnica superaba cualquier cosa. Parecía que para él nada era imposible, mejor aún, que nada era suficientemente difícil. Nunca el mundo había visto a un pianista capaz de tanto, y muy pocas veces había presenciado un espectáculo parecido: no sólo eran la música y el poder del superdotado: eran el gesto, la actitud, el poder de mover las emociones del auditorio, el artista elevado a semidiós.

Por el otro lado, Robert Schumann era un reconocido compositor, aunque no suficientemente apreciado, y uno de los más autorizados críticos musicales de su tiempo. La revista de música fundada por él, *Neue Zeitschrift für Musik*, en la que escribía sus famosas reseñas, era un referente fundamental. Clara Schumann era una famosa y muy

reconocida pianista que la crítica llegó a poner al nivel de Thalberg y Liszt. Su modo de tocar mereció los elogios de Chopin y el reconocimiento del mismo Liszt, que incluso la invitó a tocar a cuatro manos con él.

Los Schumann, como todo el mundo, cuando conocieron a Liszt quedaron asombrados. Clara, que fue la primera en conocerlo en persona, escribió: “Oímos a Liszt. No puede compararse con ningún otro pianista –es absolutamente único-; suscita temor y asombro y al mismo tiempo es un artista muy amable. Su apariencia al tocar el piano es indescriptible –es un excéntrico, completamente comprometido con el piano... Su pasión no tiene límites”. Pero agregaba: “a menudo ofende nuestro sentido de la belleza al deformar la melodía y usar demasiado pedal, de modo que sus composiciones resultan aún más incomprensibles, si no para el conocedor, sí para el lego. Él tiene una gran alma, se puede decir de él que su arte es su vida (Reich, 2001, p. 195).

En su primer encuentro con Liszt, Schumann tuvo el gozo de que el gran pianista interpretara la fantasía en Do que le había dedicado. Su modo de tocar le resultaba asombroso, y la lectura que Liszt hacía de su obra le parecía muy cercana a su propia idea al componerla. Los días que pasaron juntos fueron para él jubilosos. Por su lado, Liszt había escrito un artículo de alabanza a la música para piano de Schumann, y desde que había conocido el *Carnaval*, interpretado por Clara en su primer encuentro, mostró un gran interés por la música del que consideraba uno de los autores más interesantes de su tiempo.

Viendo este escenario, podemos decir que la relación entre Liszt y los Schumann inició como una amistad correspondida que se fue deteriorando con el tiempo en buena medida por el desencanto de estos últimos.

No tiene caso abundar en las anécdotas y en el proceso de descomposición de la relación. Queda claro con el primer escrito de Clara, que admiraba, y seguramente también envidiaba, sus capacidades, sus poderes técnicos e incluso su forma de plantarse en el escenario, pero reprobaba sus modos de interpretar y su música le disgustaba. Años después, también diría que “le gusta tocar como el quiere”, refiriéndose a la costumbre de Liszt, para ella inconcebible y ofensiva, de “embellecer” la música “agregando trinos y cadenzas, doblando octavas, exagerando cambios de tempo” (Reich, 2001, p. 200)

Del desencanto de Schumann hay algunas pruebas e indicios de que, de haber vivido más, habría habido una ruptura. Si bien en las cartas y en los diarios lo único que

hay es alabanzas a Liszt, son sólo como intérprete. Schumann estaba encantado de que el gran pianista se interesara en su música, y en que alguien, además de Clara, por supuesto, estuviera interesado en tocar y difundir su música. Lo cierto es que, si bien Liszt siempre admiró la música de Schumann, en algún punto de su vida confesó que en realidad casi no lo tocaba en público porque era difícil de entender para la gente... Vaya que esto también da pistas sobre su modo de entender el mundo musical.

En los escritos de Schumann abundan las referencias a Liszt el ejecutante, pero no hay referencias al compositor. La música de Liszt no está presente. El silencio en sus cartas, y sobre todo en su efusiva actividad como crítico, son por lo menos sospechosos. Si pensamos en los famosísimos “A quitarse el sombrero, señores, ¡un genio!” que dedicó a Chopin, o el exaltado anuncio de la llegada del mesías musical que de repente hizo famoso al joven y desconocido Brahms, el silencio sobre Liszt parece bastante elocuente.

Cuenta Alan Walker (1979) que cuando Liszt en su gran gira de conciertos salió de Berlín en una procesión de carruajes arrastrados por caballos blancos, los Schumann estaban horrorizados. Parecía que había traicionado su genialidad por un éxito barato. “Schumann concluyó que había demasiado oropel sobre el arte de Liszt”.

Hubo otro acontecimiento decisivo en el que Liszt, descortesía por delante, llegó dos horas tarde a una velada musical en su honor. Después criticó al recién fallecido Mendelssohn y Schumann vociferó contra él. Clara declaró que había terminado con Liszt para siempre... (Walker, 1979) Y aunque parece que Liszt siempre estimó a Schumann y trató con cortesía a Clara, la distancia personal estaba marcada.

Sirva entonces este anecdotario para encontrar algunas pistas de las distancias musicales: el respeto a la obra contra el efectismo condescendiente para el público, la reprobación del virtuosismo pirotécnico y el culto a la personalidad, y en general un enfrentamiento de lo clásico con lo revolucionario.

En este contexto musical, un joven y desconocido pianista y compositor de Hamburgo llegaría a tocar ambas puertas. Con gran facilidad abriría una y cerraría otra.

El elegido ha llegado... Su nombre es Johannes Brahms

En 1853, a los veinte años, Johannes Brahms era un virtuoso provinciano sin fama. Pocos años antes había intentado iniciar su carrera como solista con un par de presentaciones públicas que, aunque contenían tanto piezas ligeras de moda como otras que demostraban su solvencia como ejecutante y sus dotes de compositor, no llamaron mucho la atención de nadie. Quizá, como dice Siepman, “a sus quince años ya era mayor para el papel de niño prodigio, y resultaba demasiado joven para competir con los virtuosos que dominaban el ambiente pianístico de Hamburgo”.

Su oportunidad de ser niño prodigio en Estados Unidos había pasado tiempo atrás. Sus padres, muy bien aconsejados, habían decidido renunciar a la promesa de fama temprana (por fortuna para todos nosotros) para que su talentoso hijo siguiera estudiando. En lugar de fama había adquirido una sólida formación musical, tanto técnica como teórica, y Marxsen, su segundo maestro, además había alentado y orientado sus deseos de componer.

Así que, tras aquel primer fracaso público, que no sería ni remotamente el único de su vida, el joven Brahms, que tenía que ayudar a la economía familiar, tocaba en tabernas, daba algunas clases de piano, hacía arreglos de música popular y composiciones ligeras que se publicaban bajo un seudónimo colectivo. También componía una música que en ese momento casi nadie conocía pero que muy pronto usaría como carta de presentación. Esperaba, podemos suponer que con un poco de impaciencia, una oportunidad de acercarse al primer círculo musical.

En aquella época llegó a Hamburgo el violinista húngaro Eduard Reményi, que había tenido que abandonar su país por su activismo político y trataba de huir a Estados Unidos. En su paso por la ciudad consiguió dar algunos recitales y para uno de ellos fue convocado Brahms. La mancuerna funcionó muy bien y, después de varios conciertos y una larga pausa, en el emblemático año de 1853 Reményi le propuso a Brahms una gira por ciudades del norte de Alemania. Ese viaje le abriría las puertas del mundo musical y de la fama.

Cuando pararon en Hannover, Reményi buscó a Joseph Joachim, un antiguo compañero de estudios, que entonces era maestro de conciertos del rey en esa ciudad y que

a su corta edad era ya un destacado violinista de fama internacional. Al parecer, el joven acompañante del violinista llamó la atención de Joachim y la conversación pronto llevó a que Brahms, que como cualquier músico de entonces no sólo sabía quién era Joachim sino que lo había escuchado años antes y había quedado muy impresionado, ejecutara algunas de sus composiciones. La gran sorpresa de Joachim se hace evidente en las siguientes líneas: “Nunca en toda mi carrera artística me sentí tan grata y vivamente impresionado como cuando el tímido y rubio acompañante de mi compatriota interpretó, con una expresión noble y elevada, música cuyo poder y originalidad nadie habría sospechado (...) ¡Y qué forma de tocar! Tan sensible, tan imaginativa, tan libre y tan llena de fuego que me dejó absolutamente embelesado” (Siepmann, 1997, p. 24).

El vínculo entre Brahms y Joachim fue tal que en unos pocos días inició una profunda amistad que duraría el resto de sus vidas. Brahms dejaba Hamburgo con la aprobación y el aprecio de un importante músico y con una oferta de tocar con Joachim, quien atinadamente sospechó que la relación con Reményi terminaría pronto.

Cuando abandonaron la ciudad y tomaron rumbo a Weimar, llevaban una recomendación de Joachim para presentarse ante Liszt: el músico más famoso y reconocido de toda Europa.

Parecía que la gran oportunidad que esperaba el joven Brahms había llegado... Pero no fue así.

Tan solo llegar al Altenburg, el palacio donde vivía Liszt rodeado siempre de devotos seguidores, Brahms se sintió incómodo. La opulencia era algo que sistemáticamente rechazó toda su vida. Eso, sumado a la veneración del séquito de Liszt, era un mal inicio para él.

Parce que Liszt, siempre dispuesto a apoyar a músicos jóvenes, deseaba escuchar la música del recomendado, pero Brahms se negó a tocar... Y aquí inicia una de las anécdotas más famosas de la biografía de Brahms.

William Mason, un alumno estadounidense de Liszt, que estuvo presente el día de este encuentro, cuenta en sus memorias que ante la negativa de Brahms, el incomparablemente hábil maestro tomó el *Scherzo* en Mi bemol menor, que por entonces era un manuscrito “ilegible”, y lo ejecutó a la perfección, al mismo tiempo que comentaba la obra. Después de tocar algún fragmento de una de las sonatas de Brahms, dice Mason

que algunos de ellos le pidieron a Liszt que tocara su muy reciente sonata (Si menor), a lo que él gustoso accedió: “A medida que progresaba, llegó a una parte muy expresiva de la sonata en la que infundía un *pathos* extremo, y en la que buscaba el especial interés y la simpatía de sus oyentes. Echando un vistazo a Brahms, se encontró con que este estaba adormilado en su silla. Liszt siguió tocando hasta el final de la sonata, se levantó y salió de la habitación” (Mason, 1901, p. 129).

Hay elementos para dudar de esta famosa anécdota, pero también se puede suponer que algo pasó ese día. En todo caso, resulta muy difícil creer que cualquiera pueda dormirse ante la ejecución de la sonata de Liszt, y más ante el extraordinario espectáculo de ver en persona al más grande pianista de todos los tiempos (cualidad que el mismo Brahms siempre le reconoció). Lo que sí podemos saber con claridad es que, haya pasado lo que haya pasado en ese encuentro, la anécdota ilustra cómo a Brahms no le interesaron ni la música de Liszt ni los planteamientos de la nueva escuela alemana. Y sabiendo bien que perdía el apoyo más importante que podría imaginarse entonces, no estaba dispuesto a unirse a las filas de los devotos seguidores de Liszt. Su música y su personalidad no eran compatibles con el ambiente de Weimar, a tal grado que, tiempo después, la crítica se encargaría de personificarlo como el enemigo mortal de Liszt, Wagner y todo lo que representaban.

La consecuencia inmediata de su poco interés fue que Reményi, que buscaba el apoyo de su compatriota, se negara a seguir tocando con él. De repente Brahms se vio solo, sin dinero y sin nada que mostrar al volver a casa, pero la decisión de qué hacer no era tan difícil. Estaba la invitación de Joachim a visitarlo en Göttingen, y hacia allá se dirigió.

Pasó unas semanas en compañía de su nuevo amigo, ambos muy estimulados por la convivencia y por la música que intercambiaban. Brahms estudió con empeño la música de Joachim, hizo algunas transcripciones y tocaron juntos en algún concierto cuyas ganancias le permitieron a Brahms hacer un anhelado viaje a lo largo del Rin y dirigirse ahora hacia el oeste de Alemania con la esperanza de establecer nuevas relaciones que le permitieran al menos publicar alguna de sus obras.

Así fue que a sugerencia de Joachim y por la insistencia del director Wasielewski, Brahms finalmente decidió visitar a Schumann, olvidando que años atrás el famoso músico

le había devuelto, sin abrir, un paquete de partituras que el joven le había enviado para su consideración.

En casa de la melómana familia Deichmann, en Mehlem, Brahms entró en contacto con otro grupo importante de músicos y estudió la música de Schumann, que a decir verdad casi no conocía. Descubrirla fue para él todo un acontecimiento.

Geiringer, uno de los más autorizados biógrafos de Brahms, escribe: “Su asombro y su gozo fueron inmensos al descubrir que un compositor genial había levantado un mundo musical que para el ‘joven Kreisler’ resultaba ser su propio hogar espiritual. Todos los recuerdos del menosprecio recibido desaparecieron como por encanto, y Brahms se sintió poseído por el ferviente deseo de conocer personalmente al gran maestro” (1984, p. 43).

Con ese entusiasmo partió rumbo a Düsseldorf, directo a casa de Robert Schumann. Dejemos que Marie, la hija mayor de los Schumann, nos cuente lo que sucedió el día del encuentro:

Un día (era el año 1853), hacia mediodía sonó la campana. Salí corriendo, como hacen los niños, y abrí la puerta. Ahí vi a un hombre muy joven, guapo como retrato, de rubia y larga cabellera. Preguntó por mi padre. “Mis padres salieron”, dije. Se aventuró a preguntar cuándo podría volver. “Mañana a las once”, dije; “mis padres siempre salen a las doce”. Al día siguiente a las once en punto (estábamos en la escuela) volvió. Mi padre lo recibió; había traído sus composiciones consigo y mi padre pensó que, dado que estaba presente, el visitante podría interpretar sus piezas ahí y en ese momento. El joven se sentó al piano. Apenas había tocado algunos compases cuando mi padre interrumpió y salió corriendo y diciendo: “Por favor espere un momento, debo llamar a mi esposa”. El almuerzo de ese día fue inolvidable. Mis padres estaban en el arrobamiento más deleitoso: no podían hablar de nada que no fuera el talentoso joven que los visitó esa mañana, cuyo nombre era Johannes Brahms.” (Reich, 2001, p. 117)

Los Schumann estaban realmente entusiasmados. Ambos consideraban que el joven Brahms era un genio. Ese mismo día Clara escribía en su diario que sus composiciones mostraban “imaginación exuberante”, “profundidad de sentimientos”, “maestría de la forma”, y alababa su manera de tocar, algo nada menor si consideramos que el cumplido venía de una de las pianistas más famosas de su tiempo.

Brahms, por su parte, se sentía verdaderamente acogido: no sólo había recibido la aprobación de un gran compositor, sino que el ambiente alrededor de los Schumann lo hacía sentir como en casa. Pasó con ellos un mes en el que podemos imaginar que el intercambio musical fue nutrido. Schumann revisó su música y lo recomendó para que finalmente pudiera publicar alguna de sus obras, pero no sólo eso, escribió un artículo para el *Neue Zeitschrift für Musik*, el periódico musical que él había fundado en 1834, que era entonces uno de los más importantes medios musicales, un artículo titulado “Nuevos caminos”

Me parecía... que debía y de hecho tenía que llegar de repente un hombre que sería elegido para articular y dar una expresión ideal a las tendencias de nuestro tiempo, un hombre que nos enseñaría su maestría, no mediante un proceso gradual, pues, como Minerva, saldría ya completamente armado de la cabeza de Zeus. Y ya está aquí ese joven cuya cuna guardan las Gracias y los Héroeos. Su nombre es Johannes Brahms y viene desde Hamburgo, en donde ha estado trabajando en tranquila oscuridad. Tiene en él las señales que lleva todo aquel que ha sido llamado. Sentado al piano nos revela mundos maravillosos... Sonatas, o más bien sinfonías encubiertas, canciones cuya poesía resulta clara incluso para quien desconoce las palabras, gracias a una melodía profunda y cantable que las recorre, obras para piano de naturaleza casi infernal y forma encantadora, sonatas para violín y piano, cuartetos de cuerda. Y unos y otros son tan diferentes entre sí que parecen brotar de una fuente fresca...

Cuando mueva su varita mágica allá donde le asiste el poder de las grandes masas orquestales y corales, entonces nos serán mostradas visiones aún más maravillosas de los secretos del mundo espiritual. Que el Genio mayor le dé fuerza para ello... Sus contemporáneos lo saludan en su primer viaje a través de un mundo en el que le esperan heridas, pero también laureles y palmas; le damos la bienvenida como a un luchador poderoso. (Siepmann, 1997, p. 79)

Brahms no sólo había encontrado un guía. De repente era famoso. Schumann lo estaba señalando y todo el mundo quería conocer al “elegido”, verlo tocar, oír su música, editar sus composiciones, verlo mover “su varita mágica” ante las grandes masas orquestales... Las expectativas que había generado eran desmesuradas y Brahms lo sabía. Dividido entre el desconcierto y la emoción escribe a Schumann:

¡Estimado maestro!

Me ha hecho usted tan inmensamente feliz que no puedo siquiera intentar agradecerse con palabras. Quiera Dios que muy pronto mis trabajos puedan ofrecerle la prueba de cómo su amor y su bondad me han elevado y llenado de entusiasmo. La alabanza pública que me ha dedicado habrá tensado de un modo tan extraordinario las expectativas del público por mis méritos que no sé cómo podré hacerles justicia. Sobre todas las cosas, ello me motiva a ser sumamente cauteloso en la elección de las obras que se publicarán. No pienso publicar ninguno de mis tríos y elegiré como op. 1 y 2 las sonatas en Do mayor y Fa sostenido menor, como op. 3 los Lieder y como op. 4 el *Scherzo* en Mi bemol menor. A usted le parecerá natural que emplee todas mis fuerzas en causarle la menor vergüenza posible (...) (Gál, 2010)

El peso de las expectativas del público, sumado a difíciles acontecimientos que poco después perturbarían la vida de los Schumann, y a la consagración de Brahms a cuidar de ellos, haría que las maravillosas obras profetizadas tardaran en llegar...

Por lo pronto, ahora sí podía volver feliz a casa después de los meses más intensos de su vida. Ahora sí tenía algo que mostrar: su música publicada.

Scherzo en Mi bemol menor, op.4. Análisis

A pesar de ser el número de opus 4, el *Scherzo* es la primera obra que sobrevivió la implacable autocrítica de Brahms, que tuvo por costumbre destruir no sólo todos los bocetos y apuntes de su trabajo, sino todas las obras que le parecían indignas de existir (hay quien ha calculado que desechó alrededor de un tercio de su producción total), así que es de suponerse que esta obra tenía un largo y concienzudo trabajo y que el joven Brahms la juzgaba una buena pieza. De modo que fue parte del paquete de obras que mostró en su presentación ante Liszt y meses después ante los Schumann. Encuentros que, como hemos visto, marcarían su destino.

La obra fue compuesta en 1851 en Hamburgo y publicada por Breitkopf & Härtel en 1854 junto con las tres sonatas para piano (op. 1, 2 y 5) y un grupo de 6 lieder (op. 3).

Poggi y Vallora en su catálogo de la obra completa de Brahms informan que “fue presentado en público en Hannover el 8 de junio de 1853, en interpretación de su propio

autor. Fue importante también el estreno en Düsseldorf el 10 de octubre de 1853, concierto que suscitó el entusiasmo de Schumann y Clara (la cual anotó en su diario estas dos líneas: ‘Composición digna de nota, quizá un poco juvenil, pero llena de imaginación, de espléndidas ideas’)” (1999, p. 27).

Se ha especulado mucho sobre las influencias de la obra. Se dice que en la forma tiene relación directa con un *scherzo* de Schumann, y que características como la obsesión rítmica, la estructura y el “aire heroico” remiten a Beethoven, y sobre todo que recuerda al *Scherzo* en Si bemol menor de Chopin.

Ciertamente hay un parecido, pero hay que matizar. Walter Mason, que escuchó la lectura de Liszt del *Scherzo* en el primer encuentro de los compositores, nos dice: “Raff pensó, y así lo expresó, que ciertas partes del *Scherzo* sugerían el *Scherzo* en Si bemol menor de Chopin, pero en mi opinión el parecido era demasiado superficial para merecer una consideración seria. Brahms dijo que nunca había visto o escuchado ninguna composición de Chopin” (1901, p. 129).

Buena parte de los historiadores han tomado estas palabras de Brahms como una verdad absoluta y se ha creído que, en efecto, el joven hamburgués no conocía la obra de Chopin. Sin embargo, no todos coinciden con esta postura. Autores como Michael Musgrave en *The Music of Brahms* o Charles Rosen, sólo por mencionar algunos, demuestran las relaciones con los *scherzos* de Chopin.

En el artículo *Brahms: Influence, Plagiarism, and Inspiration* Charles Rosen (2001) muestra con ejemplos muy claros, como el *Scherzo* op. 4 de Brahms es un “homenaje a Chopin”:

El *Scherzo*, op. 4, comienza con [una referencia] al *Scherzo* en Si bemol menor de Chopin. El homenaje a Chopin no termina allí. Una página después encontramos un pasaje que es un desarrollo libre a partir de otro *scherzo* de Chopin, este en Do sostenido menor. Con este, sin embargo, ya no recurrió a la cita, sino a la adaptación. Más adelante en el *Scherzo* de Brahms, op. 4, en el segundo de los dos tríos, hay un retorno al *Scherzo* en Si bemol menor de Chopin [...]. ¿Esto es cita o adaptación? Es una derivación muy directa de Chopin. Debería ser claro por qué Brahms comenzó su *Scherzo* con una indudable alusión a él: habiéndose empapado de su estilo para absorber una concepción (ahora canónica) de los

scherzos para piano virtuosísticos, Brahms muestra la referencia temática desde el principio a fin de señalar la presencia de la imitación. (2001, pp. 135-136)

La argumentación de Rosen es muy convincente. Entonces, de ser cierto esto, habría que preguntarse por qué mentiría Brahms respecto a su conocimiento de la obra de Chopin. De entrada, mostrarse así de ignorante de una de las figuras más importantes del piano no parecía hablar mucho en su favor, y por otro lado, Brahms nunca negó las influencias ni las alusiones a sus más admirados compositores en obras futuras. Para él ir a las fuentes del pasado, citar temas o copiar estructuras eran parte del proceso compositivo. Sus citas eran abiertas y absolutamente intencionales. ¿Entonces? Quizá la respuesta tenga que ver con lo incómodo que le resultaba todo el ambiente alrededor de Liszt, y no quería dar más explicaciones. Después de todo, respuestas y actos impulsivos y en contra de lo más lógico fueron muy frecuentes en su vida. Quizá también le pudo molestar que se marcara lo obvio en lugar de hacer un comentario acerca de su obra, de sus recursos. Una anécdota que puede ilustrar esto es la siguiente: cuando muchos años después por fin estrenó su largamente esperada primera sinfonía, en cuyo último movimiento hacía una inconfundible referencia a la novena sinfonía de Beethoven, alguien lo hizo notar y Brahms contestó: “Cualquier burro puede ver eso” (Rosen, *Critical Entertainments: Music Old and New*, 2001).

En fin, todo esto queda en el terreno de la especulación, ya que lo único que tenemos es la obra misma en su versión final, pues Brahms, como era su costumbre, no dejó rastro alguno de su gestación ni documentos que nos puedan guiar acerca de sus procesos compositivos.

Más importante en todo caso es que, independientemente de la fuente, o de si era un tributo a Chopin, a Schumann, a Beethoven o a todos, Brahms con su temprana obra demostraba un dominio completo de la forma e incluso del estilo virtuoso para el piano, pero desde entonces mostrando un tipo de virtuosismo alejado de la pirotecnia.

Vayamos entonces al origen. El *scherzo*, que en español significa broma o juego, apareció, como tantas otras formas, en la música vocal. Se utilizó por primera vez como un término musical en una publicación en 1605 en Italia.

En principio se refería a una canción estrófica para una o dos voces con bajo continuo, pero más que a la música, al igual que el *madrigal*, se refería al tipo de verso. Entre los primeros ejemplos destacan las dos colecciones de *Scherzi Musicali* de Monteverdi.

Pronto el término apareció como título de colecciones de música instrumental o de obras en varios movimientos. Obras que al parecer estaban pensadas para ser tocadas y no cantadas. La primera publicación específicamente instrumental apareció en 1614 con el título de *Scherzi forastieri per suonare* y firmada por Cangiasi.

Posteriores publicaciones durante ese mismo siglo y principios del XVIII fueron claramente instrumentales, pero los *scherzi* podían ser suites, estudios, sonatas, trío sonatas o conciertos.

A principios del XVIII, los *scherzi* empezaron a aparecer como movimientos dentro de una obra más larga. Algunos de ellos como finales, y otros como movimiento de danza que empezaron a usarse para reemplazar al minueto. Sin embargo, no había un patrón claro. La mayoría de ellos estaban en compás binario y no tenían trío.

La introducción decisiva del *scherzo* como sustituto del minueto la hizo Haydn en sus cuartetos op. 33, pero fue Beethoven el que estandarizó el *scherzo* dándole una estructura clara y un lugar en la sinfonía. Usó literalmente el significado de la palabra *scherzo*, y le imprimió un tono de humor y cierta ligereza. Sus *scherzos* son generalmente ternarios, rápidos y alternan, como el minueto, con un trío de carácter contrastante. Simplificando se podría decir que conservó los elementos estructurales del minueto, incluso su función dentro de la sinfonía, pero le quitó el carácter bailable.

En el siglo XIX, siguió apareciendo como un movimiento dentro de la sinfonía, pero los grandes compositores de la época evidentemente hicieron sus propias aportaciones. Schumann, por ejemplo, usaba la estructura establecida por Beethoven, pero agregó un segundo trío. Mendelssohn (el *Octeto de Sueño de una noche de verano*) y Berlioz (el *Scherzo* de la “Reina Mab” de *Romeo et Juliette*) le dieron un carácter más delicado y una orquestación más ligera, y otros compositores usaron formas de danzas tradicionales en la construcción de sus *scherzi*.

También en este siglo, el *scherzo* se desarrolló como una pieza independiente. En su versión orquestal tardó en tomar impulso y aunque hay ejemplos tempranos como el de

Clara Wieck de 1831 (WoO. 5), su principal desarrollo se dio a finales del siglo y principios del XX.

En cambio, la versión del *scherzo* para piano solo, tuvo un fuerte desarrollo a principios de siglo. Sin duda fue Chopin el que con sus cuatro *scherzi* tipificó la virtuosa forma para piano.

Chopin, igual que Beethoven, deja intacta la estructura del minuetto, pero lo hace mucho más rápido, más extenso y sobre todo, cambia el carácter y lo vuelve intenso y apasionado, tal vez dramático, usando los más poderosos recursos técnicos del piano, y alternando con tríos relajados, de grandes trazos melódicos y un rico acompañamiento armónico⁵.

Desde este contexto histórico, el *Scherzo* de Brahms es una obra de su tiempo, y ciertamente contiene elementos que vienen de los grandes nombres de la historia de la música. ¿Cómo apartarse de la influencia de Chopin, que con su tipificación del *scherzo* creó un nuevo género en el que muchos músicos que ahora nos cuesta trabajo recordar compusieron? ¿Cómo apartarse del admiradísimo Beethoven y sus ideas? ¿Cómo no componer algo contemporáneo para mostrarse públicamente?

Pero además de eso, el joven Brahms tenía algo propio, y ya en esta primera obra se mostraba con un lenguaje personal que anunciaba elementos muy característicos del lenguaje Brahmsiano.

El Scherzo Op. 4 está construido en una estructura de cinco partes ABACA, donde B y C son dos tríos que contrastan en carácter con la sección principal.

La parte A está en Mi bemol menor. Aunque la tonalidad se establece bien avanzada la obra, hay centro tonal implícito. De hecho el reposo representado por el acorde de primer grado aparece sólo tres veces en toda la sección. Digamos que la tonalidad central está más insinuada que establecida. Un recurso muy hábil que mantiene la tensión todo el tiempo sin grandes paseos tonales.

Sin embargo, el interés más que armónico es rítmico. La sección completa parece estar construida a partir de dos patrones rítmicos básicos.

⁵ Con información de: *The New Grove Dictionary* y el *Diccionario enciclopédico de la música* (referencia completa en la bibliografía).

El primero es un grupo de tres octavos anacrúsicos que se dirigen a un cuarto octavo en tiempo fuerte. Esta figura inicia la obra. La presenta tres veces, separada por largos silencios que la aíslan guiando la atención hacia ella.



Esas tres llamadas parecerían el anuncio de algo que viene, pero de algo que se va a desencadenar con fuerza. Impacienta pero al mismo tiempo genera expectación.

A continuación la figura se sigue repitiendo pero ahora reduce los silencios y acerca la incesante repetición introduciendo un apoyo de acordes que dibujan un trazo melódico: un simple fragmento de escala descendente que también será un motivo recurrente.

Además en estas nuevas repeticiones varía la altura en lo que parecería un recurso orquestal que diversifica tanto los timbres como la posición espacial del sonido.

En un tercer grupo de repeticiones introduce una especie de tercera voz que va ascendiendo cromáticamente y que construye el camino de liberación de la obsesiva figura rítmica, cuyo clímax es un grupo de acordes largos y acentuados que son armónicamente tensos pero que al romper con el patrón dan una sensación de cierta liberación momentánea.

La línea melódica que resulta de esta sucesión de acordes es una variación del motivo melódico que aparece en compases anteriores.

El respiro dura sólo unos compases y sirve para dar paso al segundo patrón rítmico: un grupo de tres cuartos cortos con el primero acentuado.



Este patrón lo repite siete veces en la mano derecha mientras que en la izquierda repite el motivo melódico recurrente, un fragmento de escala descendente que va de la tónica a la dominante. Rompe la repetición con un tenso silencio de tres tiempos y en un tímido piano hace una octava repetición del segundo patrón.

Hasta aquí la primera sección de la parte A, en donde ha mostrado los elementos a usar.

La segunda sección inicia con una superposición de los dos patrones rítmicos, aunque en el primero de ellos sólo usa el grupo anacrúsico sin la conclusión y en segundo momento hace una variación (una anacrusa más larga).

El segundo patrón aparece en el fondo pero con una presencia invariable. Primero en la mano izquierda y después en la mano derecha como soporte de un nuevo elemento: una línea melódica “bien cantada y con expresión”. Trazo muy simple que asciende y desciende por grado conjunto y que Brahms tomó de la obertura *Hans Heiling* de Marschner (Geiringer, 1984, p. 182)



Después vuelve a invertir los elementos y muestra, ahora en la mano derecha, un segundo trazo melódico que sirve de respuesta al primero, pero esta vez lo hace más sonoro presentándolo en acordes de cuatro notas.

Un trazo ascendente de octavas sirve como puente para dar paso a uno de los temas más característicos del *scherzo*: un tema que emana del segundo patrón rítmico pero que integra el trazo melódico de los compases anteriores. Al presentarlo en octavos cortos y bien marcados lo transforma de algo bien cantado y sutil en una fuerza poderosa. El ritmo, monarca de esta sección, absorbe a la melodía, le resta vida propia.



Después se vuelve a repetir el segundo trazo melódico, ahora *fortissimo* y *sostenuto*. Parecería que nos va a llevar a un nuevo lugar pero de repente irrumpe el primer patrón rítmico y nos lleva de regreso al origen.

Repite con ligeras variaciones toda la primera parte construida a partir de este primer patrón, con algunos pequeños cambios armónicos. El más importante de ellos está en la tercera repetición. La línea melódica que asciende cromáticamente cambia en dos notas. Suficiente para llevarnos temporalmente a un luminoso mi mayor que abre camino al clímax de A en el que se impone una poderosa línea melódica reforzada por acordes de seis notas que oscilan entre las regiones de la tónica y la dominante.



La línea melódica, como en todas las apariciones anteriores avanza por grado conjunto. Esta vez descendiendo de la dominante hacia la tónica. La segunda vez que repite el trazo descendente, en lugar de llegar a la tónica da un expresivo salto a la dominante de la dominante que conduce a un quinto grado acentuado. Desde ahí otra vez va a descender a la tónica pero ahora rompiendo la sensación métrica con una hemiola (uno de los recursos favoritos de Brahms), y retrasando la anhelada llegada a la tónica, que de todos modos no

llega pues en lugar de eso irrumpe un disonante acorde de sensible, que se queda suspendido gracias a un calderón. Las fuerzas se desataron.

Ante esto, el primer patrón rítmico vuelve a aparecer tímidamente, pero rápidamente es convertido en una progresión que lleva una “estrepitosa” escala descendente que empieza en el cuarto grado de mi bemol menor y que inevitablemente llevará a la confirmación de la tonalidad.

Por último vuelve a aparecer el segundo patrón rítmico en su versión más característica (cuando se fusiona con la línea melódica) para construir un final en torno al acorde de mi bemol menor. En un último momento, ya que parece haber concluido, aparece el primer patrón rítmico como en una última confirmación de la confirmación de la tonalidad.

Separado por un largo silencio aparece el **primer trío** en un sereno Mi bemol mayor. El cambio de tonalidad lo hace en un solo paso muy sencillo. Inicia la parte con una octava de Sib, el quinto grado compartido por ambas tonalidades. Lo demás es continuar en el homónimo mayor.

El trío comienza con un fragmento del tema del clímax de A, pero esta vez sin los acordes. Sólo presenta una sencilla línea melódica en octavas, primero en la mano izquierda y después en la derecha en un pequeño juego contrapuntístico.



El trazo concluye en un Mib en dos octavas, que aunque no tiene tercera, da la sensación de confirmación tonal. Un tiempo de silencio es suficiente para romper el equilibrio en introducir un Mi^b que inmediatamente nos lleva a los terrenos de la dominante (con una dominante de la dominante) e introduce un nuevo material temático de carácter dancístico.

Este momento de reposo, deambula entre el tercer, quinto y sexto grado de Sib, para confirmarlo definitivamente en la conclusión de esta parte.

Otra vez, separado por un silencio, presenta un nuevo motivo: un arpeggio de Fa, con séptima o con novena, que conducen al tema en octavas del principio del trío, ahora en la dominante y con puntos de reposo disonantes que rápidamente nos sacan de la tonalidad, para cerrar esta primera parte del trío.

En una segunda sección, después de la barra de repetición, continua con el tema de octavas para conducir a Mi menor donde combinando arpeggios y acordes con indicación *dolce*, consigue crear un ambiente armónico donde impera la sensación tonal sobre la melodía o el ritmo. Sensación que nos lleva a la dominante, común a las dos tonalidades y conduce a la última sección del trío.

Esta última parte, usa exactamente el mismo material temático de la primera sección, pero lo presenta en distinto orden.

Primero el motivo de los arpeggios, ahora en la región de la dominante. Después el tema de octavas, reminiscencia del clímax del trío, y por último el tema dancístico, pero ahora en la región de la tónica (Eb mayor).

Un silencio de un tiempo lleva a la coda: un contrapunto construido combinando el primer tema del trío con el motivo de los arpeggios. Una última cita al tema inicial, ahora con octavas en ambas manos, más un juego de silencios entre los cuales aparecen *pianissimo* un Fa y un Sib.

El **segundo trío** está en un sorpresivo Si mayor “muy expresivo”. Tiene una estructura de dos partes.

Inicia con un tema de acordes llenos y casi estáticos que se van modificando gracias a un movimiento cromático del bajo que avanza del quinto grado al primero. Como respuesta a este tema armónico surge un expresivo trazo melódico que inicia en el cuarto grado con séptima y termina en la dominante.

6

Trio II
Molto espressivo

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled 'Trio II' and 'Molto espressivo'. The score is in 3/4 time and Si major. It features a piano introduction with a chromatic bass line and a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p20'.

Un compás de reposo y sin modulación previa repite el tema de acordes ahora en la región de Do# mayor (dominante de la dominante). A esto vuelve a responder con el tema melódico, pero ahora en Sol# mayor (dominante de la dominante de la dominante).

Ya en esta lejana región de Sol# comienza un tema muy cantado, con un acompañamiento de amplios arpeggios. Este tema melódico es presentado en tres compases más una anacrusa inicial. Lo sigue una variación de cinco compases con anacrusa y concluye presentándolo dos veces en su más reducida expresión: un compás con anacrusa.



Sobre el mismo acompañamiento inicia un pasaje modulante en el que vuelve a recurrir a una línea de bajo que avanza cromáticamente, pero esta vez en acordes en la mano derecha, para llevarnos de nuevo a la dominante con séptima de la tonalidad original.

Desde ahí repite toda la primera parte del trío, que otra vez nos vuelve a conducir al tema cantado, pero esta vez en la región de Si mayor, la tonalidad principal.

La segunda sección de este trío inicia, después de un silencio, con un tema traído del primer trío. Un pasaje contrapuntístico formado a base de arpeggios que servirá como puente modulante y que nos llevará del primer grado con séptima (un recurso muy eficaz para sacarlo del centro tonal), a Sol mayor.

Sobre un pedal de Sol y Re en octavos surge de nuevo la melodía cantable de la primera parte que insiste dos veces en aparecer, pero el camino no sigue por ahí. Tres compases bastan para modular a Fa# mayor. Unos amplios arpeggios con séptima nos regresan a Si.

Aparece entonces el tema de los acordes (primera parte de este trío) con su consecuente respuesta melódica y después, sobre los acordes con el bajo cromático construye el clímax no sólo de este trío sino de la obra completa.

Presenta el tema primero en la región de Do# mayor, después en la de Mib mayor una octava más aguda para agregar más tensión, y una tercera vez ahora en la región de Si. Esta última vez el bajo en lugar de avanzar cromáticamente lo hace sobre el acorde de Si

mayor y cuando parece que habrá una confirmación tonal, convierte a esta nuestra tonalidad principal en un acorde de séptima y resuelve a Mi mayor (¡más tensión!).

Sin reposo, convierte ese acorde de Mi mayor en un acorde de sensible de Fa# mayor.

Deja suspendida la tensión con casi un compás de silencio. Retoma desde Si mayor con Fa en el bajo para empezar otro ascenso cromático al mismo tiempo que un descenso en los acordes que nos llevan con sorpresa a un Re mayor que entre tanta tensión se siente como un respiro momentáneo.

Le sigue un trazo melódico en octavas caracterizado por un salto amplio. La primera vez de cuarta, la segunda vez de quinta y la tercera vez de sexta. Precedido por un bajo que desciende de Sol natural a Mi#.

Ese Mi# Nos lleva a un insistente y muy tenso acorde de sensible de Fa# que al fin resuelve en la dominante para de ahí construir una última y gloriosa resolución a la ansiada tonalidad principal: Si mayor.

Para terminar el trío, sigue una transición armónica y temática que nos llevará de vuelta a la parte A.

Más de un autor apunta que esta transición, o retransición, según algunos, es una genialidad del joven Brahms que anuncia el camino de sus grandes obras y que demuestra su maestría en la concepción estructural.

Lo que hace es tomar el primer tema del *Scherzo* (A) y desarrollarlo sobre un bajo (Si- Sol#-Fa#), que se repite cuatro veces. El paso simple y casi imperceptible a el Mib menor inicial lo hace volviendo el Si en una anacrusa que lleva a un nuevo bajo a Do- Lab-Solb. ¡Enarmónicos!



De pronto estamos es Mib menor y escuchando de nuevo la parte A, igual a sus dos apariciones anteriores.

Finalmente una coda. Inicia con un *accelerando* del último tema del *Scherzo* que lleva a unas poderosas octavas con el tema de Marschner transformado en un ritmo de cuartos cada vez más rápidos que frenan en una cadencia final que llevará inevitablemente a un definitivo Mib menor.

La decepción del nuevo siglo

La historia de la humanidad se ha caracterizado por el desencanto, y la historia del arte, por la reacción. Parecería que la desilusión ha sido el motor de la humanidad, y de periodo en periodo se ha buscado un nuevo orden para renovar el deteriorado orden anterior: un nuevo modo de pensarse, de organizarse y de expresarse.

La desesperanza y el vacío siempre han estado presentes, pero la desilusión que a finales del siglo XIX condujo a un desolado siglo XX vería cortas sus profecías. El nuevo orden era la destrucción: la barbarie industrializada, la guerra tecnologizada.

Barbarie siempre hubo, y podemos sospechar que siempre habrá, pero las dimensiones tanto espaciales como destructivas del armamento y del poder en el nuevo siglo eran algo nunca visto y posiblemente no imaginado.

La última parte del siglo XIX vivió los mayores cambios imaginables hasta entonces. La llamada segunda revolución industrial cambió en poco tiempo la vida: iluminación eléctrica, aviones, coches, refrigeración, reducción de las distancias, edificaciones poderosísimas, el hierro y el acero, avances médicos y prolongación de la expectativa de vida, desarrollo de la industria y del poder económico, expansión imperialista, desarrollo tecnológico, fotografía, cine, psicoanálisis, industria armamentista...

Los imperios parecían invencibles y el desarrollo, imparable. El progreso era la bandera del fin de siglo, y vaya que lo era: cómo no ser optimista del poder del ser humano, de su dominio y transformación de las fuerzas naturales.

Pero en el fondo, las cuerdas se tensaban. El mundo industrial crecía a costa de la expansión dominante de la cultura occidental, de la cada vez más marcada desigualdad social, la explotación inconsciente y desmesurada de los recursos, el oropel, la invasión, el materialismo como nueva forma de vida... El crecimiento a costa de todo era insostenible. La avaricia de unos imperios pronto iba a chocar con la de los otros, y el mundo entero iba a padecerlo con la guerra de 1914.

Así, con la llegada al siglo XX se vivía un mundo lleno de novedad, pero también se respiraba el inminente colapso. El mundo no podía cambiar tanto y el arte permanecer igual. ¿Qué decir y cómo decirlo?

Como había sido siempre, el arte reaccionó y encontró formas nuevas, pero esta vez la ruptura sería radical. La belleza y la imitación de la realidad dejaron de ser el objeto central del arte.

La anunciada decadencia del mundo occidental generó la crisis de los lenguajes. El mundo estaba caducando y había que encontrar nuevos caminos. Las reacciones fueron diversas y están agrupadas en lo que se ha llamado las vanguardias históricas.

El expresionismo, una de las primeras vanguardias, nació en Alemania a principios de siglo; fue una corriente que se extendió a todas las artes y permeó la vida cultural alemana. Más que una “escuela”, era un ambiente que generaba adhesión y un estilo de expresión creativa.

Su postulado principal exalta el mundo interior del artista y su expresión; el mundo de la emoción (frecuentemente de la emoción atormentada), el mundo espiritual, y el conflicto de la existencia. Defienden la “expresión” personal por encima de la descripción objetiva de la realidad: una realidad disfrazada de progreso en la que la desolación parecía el sentimiento natural. En la nueva estética se reflejaría la espiritualidad sobre el materialismo.

Se suele ubicar el inicio del expresionismo alemán en 1905, cuando un grupo de cuatro jóvenes fundaron en Dresde un grupo llamado *Die Brücke* (El puente). Sus nombres eran: Fritz Bleyel, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt. Los cuatro eran estudiantes de arquitectura y pintaban en sus tiempos libres; se rehusaban a entrar en una academia. “Lo que reunió y mantuvo juntos ocho años a los pintores de Die Brücke, fue la creencia en una nueva hermandad humana, una solidaridad que sólo podría hacer la gente joven, y en particular los artistas. Sólo en una comuna, en un esfuerzo colectivo, se podían superar las turbulencias de la época; concebir y realizar un plan para un mundo nuevo y mejor, en realidad para un nuevo tipo de humanidad” (Walther, 2001).

Según Guido Salvetti, otro año importante para la expansión del expresionismo fue 1907, año de coincidencias en el que Picasso inauguraba en París la vanguardia pictórica, mientras en Viena el escritor y dramaturgo Kokoschka escribía el drama *Asesino*,

esperanza de las mujeres y el escultor Barlach terminaba la obra teatral *El día muerto*, obras con “un auténtico retorcimiento lingüístico, hecho de interjecciones y gritos”. En el mismo año se iban uniendo arquitectos, publicistas y escritores en torno al cabaret artístico de Kokoschka (Salveti, 1999, p. 101), consolidando un grupo de artistas afines a la nueva vanguardia, con Viena como la capital del expresionismo.

En los terrenos de la pintura, desde Múnich un grupo comandado por Wassily Kandinsky, separado del grupo de pintores de la Secesión de Múnich, inauguró a finales de 1911 una muestra con cuadros de la nueva pintura y exponentes de otros países. Paralelamente lanzó una publicación literaria, *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), un almanaque que sería el órgano difusor de la nueva pintura pero también de la nueva estética. Los planteamientos principales provenían del escrito de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, pero sin duda estaban enriquecidos por las ideas de otros artistas. Entre ellos estaba Arnold Schönberg, que fue invitado a la muestra como expositor, pues en esos años había producido una cantidad importante de cuadros (la mayoría de 1910), y también contribuyó al almanaque con textos sobre música.

La relación Kandinsky-Schönberg había empezado a principios de ese año, cuando Kandinsky le escribió una carta a Schönberg después de asistir a un concierto suyo en el que había quedado sorprendido y estimulado por encontrar en la música atonal resonancias de sus propios planteamientos estéticos.

El intercambio epistolar fue muy estimulante para ambos y podría afirmarse que hubo entre ellos una mutua influencia de ideas estéticas, aunque quizá sería mejor hablar de un reconocimiento y una realimentación en un camino ya emprendido por cada uno desde antes de conocerse: la abstracción para uno, la música atonal para el otro.

Este famoso encuentro en una época de búsqueda creativa unió a los que serían los ideólogos más importantes del expresionismo alemán, pero por entonces sería el punto de encuentro de los nuevos caminos del arte.

Entre las ideas que compartían, Kandinsky y Schönberg creían en una comunión de las artes, y sus búsquedas se extendían a otras manifestaciones artísticas. Así, el pintor hacía teatro, escribía y teorizaba sobre música, y el compositor pintaba, escribía e incursionaba en el teatro.

En esta búsqueda de un todo resalta la incursión de Schönberg en el teatro musical expresionista con dos obras: *Erwartung* (Espera) y *Die glückliche Hand* (La mano feliz), que son una conjunción de lenguajes en donde acomoda la música, el texto, la imagen, el movimiento y la escena misma para crear un ambiente incómodo y perturbador donde la pesadilla y el conflicto existencial son, más que el tema, el tono emocional, el ambiente sensorial.

Podríamos decir que en el teatro encontramos la experiencia más expresionista de Schönberg, por estar más cerca de la obra total, de la experiencia sensorial del conflicto, pero no podemos olvidar que Schönberg era ante todo compositor, y su búsqueda primaria era musical.

Así pues, en el contexto de esta novedosa experimentación, nutrida por la intensa experiencia personal, la pintura, la escritura y el ambiente expresionista rico en referentes extramusicales, Schönberg creaba una propuesta estrictamente musical. En efecto: si bien esta música de Schönberg (en sus canciones y en su teatro musical) en un principio se sirvió de la palabra y “el grito”, pronto se independizó, y con una estética expresionista como base, se volvió un lenguaje musical independiente y absolutamente nuevo: la música atonal.

La atonalidad: En busca de un orden nuevo

No sé si lo que he escrito es bonito, pero sé que era necesario.

A. Schönberg

La música no tonal se venía cocinando desde finales del siglo XIX. La armonía se había expandido tanto que anunciaba inevitablemente un nuevo orden más allá del jerárquico y estructurado sistema tonal.

Wagner era el máximo referente de la música bordeando los límites de la tonalidad, pero no era el único, el fenómeno era expansivo. Mahler y Strauss también saboreaban el asomarse al precipicio de lo no tonal y algunos otros experimentaban cosas nuevas, como bien explica Alex Ross:

Los niveles de disonancia habían estado aumentando desde los últimos años del siglo XIX, cuando Liszt escribió su bagatela sin tonalidad y Satie pergeñó acordes

rosacrucianos de seis notas de *Les fils des étoiles*. Strauss, por supuesto, se permitió disonancias en Salomé. Max Reger, un compositor versado en la ciencia contrapuntística de Bach, provocó escándalos semejantes a los de Schönberg en 1904 con música que vagaba en los lindes de la atonalidad. En Rusia, el compositor y pianista Alexander Scriabin, que estaba bajo la influencia del espiritualismo teosófico, concibió un lenguaje armónico que vibraba en torno a un ‘acorde místico’ de seis notas; su *opus magnum* inconcluso, *Mysterium* (...)

En Estados Unidos, Charles Ives, (...) empezó a escribir música en varias tonalidades a la vez o en ninguna en absoluto” (2009, p. 84)

Y por supuesto estaba Debussy, el primero en escribir música realmente no tonal usando escalas de tonos enteros y pentatónicas, acordes de quintas, planos armónicos superpuestos y otra serie de recursos que crearon un nuevo lenguaje y un nuevo modo de oír la música.

También habría que agregar en esta lista de autores experimentando nuevas reglas, y sobre todo nuevos sonidos, a Bartók. Otro compositor que paralelamente a Schönberg creó un mundo nuevo, también lejano a lo tonal.

Sin embargo, todos ellos, de un modo u otro, representaban la evolución de un sistema que había rebasado sus propios límites y que encontraba nuevos caminos. Schönberg fue el único que rompió de tajo con el pasado declarando la muerte del antiguo sistema y prefigurándose como el padre de un nuevo orden. Para él, la tonalidad había sido corrompida y estaba enferma. La distorsión del sistema armónico era producto de una degeneración. Había que marcar un nuevo punto de partida y lo hacía por convicción personal, no por inevitabilidad histórica.

Tras pasar por un periodo compositivo de inspiración brahmsiana y wagneriana, Schönberg se encontró completamente inmerso en la estética expresionista y en un período de efervescencia creadora en la que pintaba, escribía y componía un tipo de música sorprendente que lo alejaba del todo no sólo de su propio pasado creativo, sino del pasado musical entero y en buena medida del presente musical: Su música movía al escándalo y el gran público no quería oírlo. En contraparte un grupo de “iniciados” incondicionales se congregaba en torno a él.

Este periodo llamado atonal⁶, comprende más o menos la música compuesta entre los años 1908 y 1923, pero dentro de él podríamos marcar una subdivisión clara entre lo que pasó antes y después de 1914. Este corto primer subperiodo (1908-1914) es al que nos referíamos en el párrafo anterior. En esa efervescencia creadora vieron la luz: las canciones sobre textos de Stefan George Op. 15, las *Tres piezas para piano* Op.11, las *Cinco piezas para orquesta* Op. 16, seis *Pequeñas piezas para piano* Op. 19, el famoso *Pierrot Lunaire*, Op.21; los dramas musicales *Erwartung* (Espera) y *Die glückliche Hand* (La mano feliz), con libreto de él mismo (Laborda, 2000); casi todos sus cuadros (la mayoría en 1910); la exposición de pintura con el grupo de Kandinsky (1911) y las colaboraciones escritas en *Der Blaue Reiter*; y la publicación del muy importante Tratado de armonía (1911).

En *El estilo y la idea*, Schönberg mismo cuenta cómo, escribiendo las canciones sobre poemas de George, “sorpresivamente y sin que yo me lo esperara, las canciones mostraron un estilo muy diferente a todo lo que había escrito antes. Y era sólo el primer paso de un nuevo camino, pero un camino lleno de obstáculos (...) Se crearon nuevos sonidos, apareció una nueva clase de melodía, se descubrió un nuevo modo de expresar emociones y caracteres” (1975, p. 50)

“Desde el mero principio esas composiciones diferían de toda la música anterior, no sólo armónicamente sino también melódica, temática y motivicamente. Pero la característica más importante de estas piezas *in statu nascendi* fue su intensa expresividad y su extraordinaria brevedad” (1975, p. 217)

Así que, haciendo un análisis simple, la novedad de esta música radicaba en estas características: ruptura con todo lo anterior, eliminación de la tonalidad, nuevos paradigmas en los elementos del lenguaje musical y una potente expresividad.

Con unas cuantas obras, Schönberg había conseguido cambiar la historia de la música.

⁶ Schönberg no llamó “atonal” a su música. Incluso era un término que le incomodaba porque no describía su música. En estricto sentido, el término es impreciso. La música de este periodo es mucho más que una música sin tonalidad. Sin embargo, la historia así lo ha nombrado y no es este el lugar para discutir la inconveniencia del término.

Seis piezas muy pequeñas. Análisis

Para mi música se necesita tiempo.

No sirve para la gente que tiene otras cosas que hacer.

A. Schönberg

Las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 fueron compuestas en 1911. Las primeras cinco en un “delirio creador en un solo día (19 de febrero)”, y la sexta unos meses más tarde, tras la muerte de Gustav Mahler. Fueron estrenadas en febrero de 1912 en Berlín, interpretadas por Louis Closson.

Vale decir que, según nos cuenta Stuckenschmidt, Schönberg estaba decepcionado de la interpretación de sus piezas, pues las tocó “demasiado rápidamente y sin pausas”.

Esto no sería más que una anécdota si no fuera porque la insistencia de Schönberg en la velocidad y espaciamiento de las piezas da una clara pista interpretativa. Días antes, durante un ensayo para el concierto, cuando el intérprete iba a ser Egon Petri y no Closson, Schönberg escribió en su diario: ‘Probablemente tocará esas piezas de maravilla, al menos desde el punto de vista pianístico. En conjunto lo ha tomado todo con demasiada rapidez; mejor dicho, con demasiada prisa. Ya le dije a Webern: para mi música se necesita tiempo. No sirve para la gente que tiene otras cosas que hacer. Pero de todos modos es un gran placer oírle las propias cosas a uno que técnicamente las domina por completo’” (Stuckenschmidt, 1991, p. 138).

Schönberg concibió este ciclo de brevísimas piezas (9 compases las más cortas y 17 la más larga) como un ciclo para ser tocado completo, pero conformado por momentos independientes de intensa expresión y para ello advierte al ejecutante en la primera página: Después de cada pieza, hacer una pausa larga. ¡Las piezas no deben unirse!.

La brevedad, o la forma aforística, y el ambiente intensamente expresivo y novedoso, tenían que ver con la experimentación de la nueva música sin centro tonal y sin una estructura formal en su concepción clásica. El hecho de eliminar cualquier repetición y tender al desarrollo de una idea mínima, daba como resultado la brevedad.

Y cada una de esas ideas mínimas tenía su correspondiente contenido expresivo independiente de los demás pero dentro en una totalidad.

I. Leicht, zart (♩)

(Ligero, suave) (ligero, delicado)

Esta primera pieza, la más larga de todas, está construida en tres partes, separadas por variaciones de carácter o por silencios.

La primera parte a su vez tiene tres ideas o motivos separados por silencios. En el primero de estos motivos aparecen dos planos. El superior, en la mano derecha con un trazo melódico lento, y el segundo, en la mano izquierda, presenta el motivo característico de la pieza, formado por cuatro treintaidosavos con intervalos de tercera mayor, quinta justa y segunda menor. A la aparición del motivo sigue un silencio (que aísla este pequeño trazo y refuerza su presencia), y después un acorde muy amplio que suena más como una atmósfera de fondo al trazo melódico superior. Todo esto en un matiz *ppp*.



Hay que decir aquí, que toda la pieza se mantendrá en un rango de volumen que va de *ppp* a *p*, con una gran cantidad de indicaciones de matiz que regulan este no tan amplio rango y que crean una atmósfera de cierta pasividad, quizá con algo de misterio.

El segundo impulso hace interactuar más los dos planos, combinando el uso de las figuras largas del plano melódico superior, con las cortas y ligeras del plano inferior. En el plano superior vuelve a aparecer un trazo melódico, pero ahora con figuras más cortas y otra vez es acompañado del motivo característico que ahora es presentado de modo descendente y con intervalos parecidos. El trazo melódico termina en silencio y entonces el segundo plano enuncia un trazo también melódico y el primer plano responde con un trazo corto (con indicación de “volátil”) que está claramente inspirado en la figura de los treintaidosavos y termina volviendo con un pequeño trazo melódico de tres notas.

En el tercer motivo, los planos se mezclan definitivamente en una especie de polifonía de cuatro voces en las que de un modo u otro se enuncia el motivo principal, ya sea en su configuración rítmica o interválica. (Fernández de Velazco, 1985)



La segunda sección está marcada por un cambio de compás y por la indicación *ligero*. Esta sección está construida con figuras cortas, que hemos relacionado con el segundo plano, pero que aquí aparecerán en los dos, consiguiendo así un cambio de carácter con respecto a la primera sección. En medio de este fluir de figuras rápidas, aparecerá dos veces más el motivo principal. La primera vez (compás 8) en la mano derecha en un trazo melódico precedido de otra figura anacrúsica de dieciseisavos, previa al trémolo de la mano izquierda, y la segunda, ahora en forma descendente para cerrar esta sección rápida y dar un giro hacia un trazo melódico lento y *ritardando* que llevará a un calderón sobre una atmósfera de cinco sonidos que detiene el tiempo.

La última sección retoma el *tempo* original y ahora, en contraposición a la sección anterior, recurre al movimiento lento de la primera aparición del trazo superior como elemento central, y construye un trazo melódico acompañado por acordes.

La disposición de estos elementos será: línea melódica en el plano superior y acordes en el inferior para después invertirlos en la conclusión. Una conclusión que extiende el tiempo con una indicación de *molto ritardando*, y que gradualmente volverá al *ppp* inicial.

II. Langsam (♩)

(Lento)

En esta pieza, cuyo interés es fundamentalmente métrico, el eje fundamental es el intervalo de tercera.

Un *ostinato* con la diada Sol-Si en octavos, y con la indicación “extremadamente corto” y *pianissimo*, aparece alternado irregularmente con silencios, lo que consigue

romper con la sensación de compás, dejando en su lugar una sensación de pulso muy presente pero suave y lejano.



Sobre este *ostinato*, o por debajo de él, aparecen trazos melódicos que dan como resultado otro plano sonoro con duraciones y matices más variados, pero que pasan de largo para siempre volver al *ostinato*.

Hacia el final del segundo compás aparece el primer trazo melódico que desciende desde una diada de Si6-Re7 hasta un Lab4, atravesando el plano del *ostinato* y dejándolo sólo de nuevo. Un poco modificado, con ciertos cambios en la diada y enriquecido por unos rápidos acordes.

En el compás seis el *ostinato* es interrumpido por una línea melódica, ahora ascendente, que inicia justamente en el mismo Lab en el que terminó el trazo anterior. Esta línea “un poco extendida” avanza por terceras y culmina en un largo acorde de seis sonidos que suspende momentáneamente el movimiento.



Pero el *ostinato* vuelve irremediabilmente “a tempo” y en su característico *pianissimo* muy corto. En un segundo plano aparece otro trazo melódico, que alterna con el *ostinato*, hecho también de terceras que van descendiendo para llegar al final en donde a la invariable tercera Sol-Si, se superpone un acorde conclusivo.

Sirva como cierre la gran descripción que Alex Ross nos da de esta miniatura: “La segunda pieza tiene nueve compases y contiene alrededor de un centenar de notas. Está construida sobre una iteración hipnótica del intervalo formado por Sol y Si, que repica

suavemente, produciendo un sonido limpio, cálido. Zarcillos de sonido se enroscan en torno a la díada, rozando en un momento u otro las diez notas restantes de la escala cromática. Pero las notas principales permanecen clavadas en su sitio. Son como dos ojos mirando fijamente al frente, sin parpadear jamás” (Ross, 2009, p. 78)

III. Sehr langsame J

(Muy lento)

Esta tercera pieza, de nueve compases, está construida en dos secciones claramente identificables, separadas por un tiempo de silencio.

En la primera sección, el interés central es el contraste entre planos (representados por cada mano).

El principal contraste es dinámico. La mano derecha inicia *forte*, mientras la izquierda lo hace en *pianissimo*. Para dejar clara la intención, Schönberg indica en la partitura: “En los primeros cuatro compases, la mano derecha mantiene una dinámica continua de *f*, y la izquierda de *pp*.” Así, los muchos reguladores que aparecen en los cuatro compases tienen que moldear el volumen sin alejarse de esos ejes dinámicos.

Otro elemento de contraste es la textura. La mano izquierda está construida exclusivamente sobre octavas, mientras que la derecha, mucho más densa, está formada por una alternancia de acordes y trazos polifónicos a dos voces.



Un último elemento de contraposición entre los planos es la tonalidad (quizá podríamos decir bitonalidad). La mano derecha está construida sobre una escala cromática, mientras que la izquierda está construida en una especie de escala de Mib mayor sin sensible que a pesar de eso, tiene una lejana sensación de centro tonal.

Al terminar los cuatro compases formados por dos largos motivos de la mano derecha y tres de la izquierda, llega el silencio que divide las dos partes y tras él, las dos manos confluyen en un matiz intermedio, *piano*, y construyen un nuevo discurso, ya no contrapuesto sino paralelo, sobre la escala cromática y con una textura homogénea. La mano izquierda mantiene su escritura de intervalos simples, pero esta vez todos más pequeños que la octava, y en cambio, la mano derecha adelgaza la textura inicial y usa acordes menos densos, alternados con el mismo tipo de trazo polifónico que al principio.

En resumen, una segunda sección que pasa de la oposición al acuerdo: cromatismo pero piano, polifonía pero poca densidad. Buena negociación.



IV. Rasch, aber leicht (♩) (Rápido pero ligero)

El protagonista de esta cuarta pieza en tres partes es el ritmo. El motivo principal está construido por la alternancia figuras cortas y largas en saltos casi siempre de terceras, sin ningún tipo de acompañamiento y siempre en un matiz *piano*, que hacia el final es adornado, quizá valdría decir intervenido, por un cortísimo tritono acentuado y *forte*.

A este planteamiento inicial, responde una figura rápida de dieciseisavos que resulta muy dinámica por la articulación que agrupa las notas de dos en dos (en intervalos de segunda), alternando ligados con *staccati* y de ese modo enfatizando las grandes saltos entre cada grupo de dos notas.



Le sigue un discurso un tanto reflexivo que surge del registro grave, apareciendo acordes por primera vez, en el que el tiempo se detiene, más por las figuras largas y por el calderón final que por el *ritardando* que las acentúa.

La segunda parte retoma el “ligero” inicial con dos octavos ligados (figuras más o menos largas en comparación con la notación predominante) que dan inicio a un corto trazo melódico que es acompañado por acordes cuya característica principal es el tritono y que dan paso a una variación del primer motivo con una dirección y amplitud de los intervalos bastante parecida a la del motivo, pero cambiando las alturas, las duraciones y sobre todo el carácter.

Después de un silencio, inicia la tercera parte con una nueva aparición del motivo principal ahora en una variación rítmica por disminución y en un sorpresivo *forte martellato* reforzado por un *crescendo* que lleva a la conclusión de la pieza con un trazo melódico de segundas menores con un único salto descendente de sexta que va creciendo hasta concluir en un *fortissimo (fff)* y que es acompañado por dos densos acordes disonantes que interrumpen el fluir de la melodía sacándola de cualquier contexto tonal posible contenido en ella.



V. Etwas rasch (♩)

(Algo rápido)

Esta quinta pieza está escrita en dos planos, y en tres secciones. El plano superior, es una línea melódica construida casi en su totalidad con intervalos de segunda. En la

primera sección (compases 1 a 3), esta línea melódica está representada por una única nota, un Fa₆ con duración de cuarto.



Separada por una indicación de respiración, inicia la segunda sección una novena descendente (intervalo compuesto de la segunda), y se desarrolla el trazo melódico anunciado desde el Fa inicial. Esta segunda sección, dividida a su vez en dos partes por otra indicación de respiración, presenta en un primer momento una línea melódica construida exclusivamente por segundas, excepto por un retraso en el compás cinco, con un patrón rítmico corto-largo, repetido tres veces. Después de la coma de respiración, aparece otro trazo melódico que sólo abandona el intervalo de segunda para dar lugar a dos tritonos, con un patrón rítmico repetido en forma de espejo.

El segundo plano está formado por dos voces paralelas y complementarias que arman un tejido que interactúa con la línea melódica en un literal segundo plano auditivo. En la primera sección, este plano toma el papel protagonista y es desarrollado con figuras cortas. Según analiza Fernández (1985, pp. 68-70), el núcleo motivico de esta obra aparece en los dos primeros compases de la mano izquierda con un Re^b seguido de un arpeggio formado por una superposición de terceras menores y concluye con un movimiento ascendente formado por una segunda menor y una segunda mayor. El mismo motivo es presentado en la mano derecha “al espejo (retrógrado en movimiento contrario), pero a una distancia de cuarta justa (o tercera aumentada) descendente; después presenta en movimiento contrario, a una distancia de una segunda mayor ascendente la segunda parte del núcleo motivico” (p. 69).

En la segunda sección, este plano aparece como un elemento de color armónico que enriquece al plano melódico superior con acordes y pequeños motivos rítmicos. En la primera parte de esta sección, estos acordes contienen al característico intervalo de segunda de esta pieza, pero en su versión de séptima y novena, y los pequeños trazos melódicos

vuelven a estar caracterizados por el grado conjunto. En la segunda parte aparecen unas terceras rápidas y *staccato*.

En la tercera sección, una especie de coda, los planos se fusionan para dar lugar a un trazo diferente de todo lo anterior, en donde parece haber un desplome armónico-melódico de agudo a grave (cuatro octavas), de fuerte a débil y de rápido a lento.

Aunque los planos están fusionados auditivamente, los recursos que usa se pueden separar claramente en lo que hace cada mano. La mano derecha vuelve a usar el recurso del espejo y dibuja un trazo descendente formado por dos octavas, dos dieciseisavos y un octavo, y su correspondencia en el espejo rítmico, mientras que la izquierda usa una vez más un patrón repetido formado por dos terceras, una de dieciseisavo y otra de octavo.

Las dos manos concluyen paralelamente en acordes de tres sonidos, a distancia de dos octavas, cuya característica principal es la aparición del tritono.

Estos dos acordes concluyen el abrupto descenso de la melodía muy retardados y en registro *pp*, creando una atmósfera de reposo, a pesar de la marcada disonancia con la que están contruidos.



VI. Sehr langsam (♩)

(Muy lento)

La sexta pieza del ciclo fue compuesta el 17 de junio de 1911, una semana después de la muerte de Mahler, que para Schönberg significaba no sólo la muerte de un gran músico, sino de un amigo y protector. Prácticamente el único apoyo que tenía entonces.

Desde la intensa experiencia de esta muerte concibió este canto fúnebre que a decir de Simms “es una de las más inspiradas y expresivas composiciones de Schönberg”.

Esta pieza, con un matiz que va de *piano* a *pppp*, está construida alrededor de dos largos acordes, casi en su totalidad de cuartas, que se superponen y se mezclan en un tempo

“muy lento” para formar una sonoridad estática en la que aparecen algunos esbozos de melodías que terminan por disolverse en la inmovilidad de los acordes.



Hay un sólo momento en el que los acordes se suspenden (compás 7) y aparece un trazo melódico “con una expresión muy delicada” que inicia con un gran salto descendente de más de dos octavas, y ya en el registro grave avanza casi por grado conjunto pero es truncado por un silencio. Pausa que sirve para dar paso a un nuevo conjunto de acordes de cuartas más condensados que crean una nueva sonoridad temporal de tiempo y medio.

La pieza termina como empezó, con los dos acordes superpuestos prolongados por calderones. Finalmente, sobre esa atmósfera y con la indicación “como un suspiro” un desolado intervalo melódico de novena descendente en el registro más grave del piano con indicación *pppp*.



¿Adónde se fue la atonalidad?

Lo que pasó después de 1914 en la propia evolución del lenguaje atonal de Schönberg, fue básicamente una pérdida de libertad que gradualmente la llevó a un lugar completamente distinto.

Algunos autores no se han conformado con nombrar la música del periodo que nos ocupa como atonal, y lo han llamado el periodo de la atonalidad libre. El nombre es muy acertado, pues en buena medida eso era lo que era: un momento de experimentación total, libre de cualquier norma. Era una música primitiva, una expresión original llena de sentido. Un nuevo paradigma... pero la novedad terminó pronto. Después de 1914, la música, sin dejar de ser atonal, cada vez fue más racional, estructurada y medida. De ella empezó a emanar un nuevo orden que se convirtió en el dodecafonismo. Un nuevo sistema de composición con nuevas reglas, sonidos y procedimientos, pero al fin un sistema regulado y, valga el lugar común, más estricto que el propio sistema del que renegaba.

La breve y gloriosa existencia de la libre atonalidad desapareció con un nuevo orden mucho menos rico y emocionante, pero eso sí, nos dejó como legado un puñado de obras con la mejor música de Arnold Schönberg (juicio y gusto absolutamente personales), el músico que marcó la historia de la música del siglo XX con un antes y un después.

¿Para bien o para mal?... Esa es otra historia.

¿Qué sabemos de José Pomar?

José Pomar es prácticamente un desconocido, incluso entre los músicos.

En algún momento de 2000 o 2001 oí en la radio un fragmento de música para piano que me atrajo de inmediato, me gustó mucho, pero sobre todo me provocó curiosidad, así que me quedé escuchando para saber qué era y resultó ser música para piano de un tal José Pomar, compositor mexicano.

¿Quién era ese hombre que nunca había oído nombrar y había compuesto esa música?

La respuesta vino de inmediato, pues lo que la radio transmitía en ese momento era la última parte de una entrevista con el pianista Daniel Noli, que recientemente había grabado una selección de la música para piano de Pomar. Lo que saqué en claro en el fragmento de programa que pude escuchar entonces fue que era un músico mexicano de la primera mitad del siglo XX, revolucionario, contemporáneo y amigo de Revueltas, cuya música para piano, en buena parte inédita, se grababa por primera vez, y alguno que otro dato.

Después de comprar el disco con gran entusiasmo, fui a la biblioteca para buscar quién era José Pomar, y así rellenar ese hueco en mi conocimiento musical. Para mi sorpresa, descubrí que o no aparecía en los libros, o si llegaba a aparecer se decía muy poco de él.

Comparar la información del folleto del disco con la casi ausencia de este nombre en los libros resultaba desconcertante. En el texto del disco aparecía un personaje fascinante que fue autodidacta; promotor musical; fundador de un sexteto y una orquesta en diferentes estados del país; catedrático de distintas instituciones; impulsor de reformas en el Conservatorio Nacional de Música; revolucionario en el frente obregonista de Pablo González; funcionario de Bellas Artes; crítico y divulgador musical; editor de *Música: Revista Mexicana*; miembro fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR); director, compositor y arreglista de coros; defensor de la causa obrera; subdirector

de la Escuela Superior Nocturna de Música, y compositor de música coral, música para piano, para ballet, y música instrumental, en la que destacan un Preludio y fuga rítmicos para ensamble de percusiones (una dotación muy novedosa entonces), y un huapango compuesto antes que el de Moncayo (Presagio: Música para piano de José Pomar, 2000)... En significativo contraste, en la historia que nos contamos de nuestra música es un nombre y poco más.

Con esa información las preguntas aumentaban: ¿quién fue este hombre?, ¿por qué no se conoce su música?, ¿por qué lo borraron de la historia?

El paso siguiente fue buscar partituras. Eso no fue tan difícil: con un poco de paciencia se podían conseguir, en edición de la Liga de Compositores de México, *Bosquejos de escenas infantiles*, la *Sonatina*, *El ex convento de San Francisco en Pachuca* y *La quimera*.

Eso era todo. Lo que quedaba entonces era tocar y escuchar su música, y seguir investigando. Así, en los años siguientes, descubrí que mi historia con el misterioso músico no era tan original y que yo era una receptora afortunada y casi accidental de lo que estaba pasando entonces con José Pomar. En esos años, y gracias a la decisión y voluntad de sus nietos, al interés de Julio Estrada y al importante trabajo de dos uruguayos (la musicóloga Olga Picún y el pianista Daniel Noli), un músico prácticamente ignorado por la historia de la música mexicana empezaba a hacerse visible.

En 1998, Helena y Julio Pomar, nietos del compositor, entregaron el archivo de su abuelo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Más específicamente, al Archivo de Compositores Mexicanos que alberga la biblioteca del Instituto. Este archivo fue creado por Julio Estrada en 1990, cuando el Instituto recibió la donación del archivo de Jacobo Kostakowsky.⁷

Desde entonces Olga Picún, coordinadora del archivo, se dedicó a ordenar y clasificar el catálogo y a descubrir la vida de Pomar a través de cartas, partituras, escritos, programas de concierto, notas de prensa y largas pláticas con Julio Pomar, nieto del inadvertido compositor.

En 2001, bajo su coordinación se montó en la biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música la exposición “José Pomar: Un músico militante”, que contenía “una

⁷ Hoy alberga, además de los archivos de Kostakowsky y Pomar, el de Higinio Ruvalcaba, entregado al Instituto en 2001.

selección de manuscritos, correspondencia personal, escritos periodísticos sobre música y política, fotografías y la única edición que se hizo en vida de Pomar [de] su obra *El juglar* en 1904, junto con el texto programático escrito por el compositor” (Velázquez Yebra, 2001). El día de la inauguración también hubo un concierto de Daniel Noli. Después, esta misma exposición “se trasladó a la sala David Alfaro Siqueiros de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como una de las actividades del decimotercer Festival Internacional de Música de Morelia” (El Universal, 2008).

Del estudio del archivo surgieron dos documentos, ambos de Olga Picún. Uno de ellos afortunadamente está en internet y es el primer resultado que aparece en una búsqueda en navegadores al introducir “José Pomar”. Este documento, junto con el disco, son hoy las principales fuentes de información públicas y a la mano de cualquiera que pudiera interesarse por este personaje.

Claro está que el archivo mismo (que está abierto a la consulta pública, siempre que se tenga una razón para solicitarla) es la fuente privilegiada de información, pero sobra decir que a esa consulta especializada no van a acceder muchos de los que se pudieran interesar por el personaje.

¿Qué sabemos entonces de José Pomar?. Él mismo nos cuenta en un documento autobiográfico que está en el Archivo:

Nací en México D.F., el 18 de junio de 1880, dentro de la incubadora pos porfiriana. Mi iniciación musical fue más hija de herencia y del medio que de inclinación; de joven fue mi deseo ser mecánico, teórico y práctico; hice estudios iniciales en la carrera y juntamente, por mi propia voluntad, entré de obrero en un taller educacional de donde por cariño familiar mal entendido me sacaron a los pocos meses temiendo por mi salud, estaba en pleno crecimiento y seguramente que la labor dura me hubiera favorecido.

Volví mi orientación a la música, medio que en mi casa era muy favorecido, aunque con muchos años de retraso respecto al movimiento; ahí se cultivaba el más agudo italianismo que para mí era como un sabor a melcocha y hube de resistir continua lucha contra mis preferencias; Beethoven, Chopin, Grieg, Schumann y, poco más tarde Wagner; finalizaba el siglo XIX.

De esas influencias nacieron mis primeras composiciones; acaso la segunda o la tercera [1898], fue y ha sido la única publicada. A instancias de un querido amigo la casa

Wagner me dispensó en esa época el honor de admitir *El juglar*, por el que me pagó cinco o diez pesos, no recuerdo con exactitud, me obsequió cinco ejemplares y cuando pedí el sexto lo apuntaron a mi cuenta: no recuerdo si lo pagué o no. (Pomar, [Texto autobiográfico], ca. 1930)

Por Olga Picún sabemos que “en 1904 contrajo matrimonio con Luz Aguilar, quien murió tempranamente en 1928, en la ciudad de Guadalajara [...]. Luego de su matrimonio, seguramente en busca de estabilidad económica, Pomar residió en diferentes estados de México (Hidalgo, Guanajuato y Jalisco) durante lapsos más o menos prolongados, desarrollando una importante labor musical. (Picún, 2009)

En 1908, Pomar se fue a vivir a Pachuca, donde permaneció hasta 1915, año en que regresó a la ciudad de México con el nombramiento de oficial segundo de la Dirección General de Bellas Artes. De su estancia en Pachuca, Pomar nos cuenta:

[Salí de la capital] debido en gran parte a que mi manera de expresarme respecto al gobierno imperante de Porfirio Díaz me había rodeado de una atmósfera poco favorable a mis medios de vida.

Durante los primeros años de mi estancia en la capital del Estado de Hidalgo viví independiente en absoluto y, hasta junio del año 1911, cuando gobernó el primer representante de la revolución Maderista, notario Jesús Silva, fui agraciado con el nombramiento de profesor de música en el Instituto Científico y Literario de la misma entidad federativa. Simultáneamente figuré en el cuerpo de redacción del periódico “El Independiente” –de Hidalgo- y aún por corta temporada estuvo a mi cargo la dirección de este órgano revolucionario.

Posteriormente, durante los gobiernos enemigos de la causa revolucionaria, se me ha separado de dicho puesto de profesor de música, restituyéndoseme después, al triunfo de las armas constitucionalistas; la última separación fue en el mes de agosto próximo pasado, fecha en que el gobierno de nuestra causa convino abandonar la plaza de Pachuca y yo hube de salir y permanecer con el personal del mismo gobierno bajo órdenes del entonces comandante militar de la plaza Juan de la Luz Romero.

Al ser recuperada la misma plaza –pocos días después– regresé y estuve en ella hasta finales de octubre, fecha en que apersonándome con el Sr. lic. Alfonso Cravioto, viejo amigo mío, me manifestó haber pensado en que trabajara yo en el lugar que hoy ocupo

inmerecidamente y que me honra como revolucionario y como profesionista (Pomar, Correspondencia, 1915).

Por el catálogo de Pomar, y por sus propias palabras podemos decir que su estancia en Pachuca fue un periodo particularmente creativo: 1913 fue para él “la época en la que escribí las obras que más estimo dentro del europeísmo reinante y también, dentro de las mayores libertades que, solo, como buen autodidacta, casi sin amigos músicos (radiqué en medios muy inferiores al capitalino) pude conseguir” (Pomar, [Texto autobiográfico], ca. 1930). De los años en Pachuca son *El ex convento de San Francisco en Pachuca*, el concierto para piano en sus dos primeras versiones (para sexteto y para orquesta), la sonata (que a decir de Picún y Noli es la mejor obra de su repertorio para piano), varias mazurcas y el inicio de las *Escenas infantiles*.

Parecería entonces que su vida estaba bastante acomodada en Pachuca, pero el ofrecimiento de volver a la ciudad de México y trabajar en una institución federal seguramente era una oferta tentadora. El hecho es que volvió a la capital, y pronto ascendió a oficial primero, “pero, con gran sorpresa de su parte, fue separado del cargo pocos meses después sin motivos aparentes” (Picún, 2009).

Ingresa entonces al departamento de Pesas y Medidas de la Secretaría de Industria y Comercio (de algo había que trabajar), y con ese nuevo empleo llegó otro cambio de domicilio. Esta vez el destino fue Guanajuato.

A pesar de ser un trabajo en absoluto relacionado con la música, parece ser que Pomar se las arreglaba para seguir siendo un músico activo. Durante su estancia en Guanajuato consiguió seguir componiendo y realizando actividades de difusión musical. “Integró la Comisión Organizadora del Primer Ciclo de Difusión Musical (1924) – organizado por el gobierno del estado– y más tarde se ocupó de la Dirección y Administración de los Ciclos Musicales, dirigiendo en varias oportunidades al Grupo Sinfónico y a la Orquesta Sinfónica de Guanajuato” (Picún, 2009). En alguna de estas ocasiones él mismo tocó la tercera versión de su concierto para piano.

Hacia 1927 llegó otra mudanza, esta vez a Guadalajara, donde también consiguió tener actividad musical. Esta estancia no duró mucho, y en 1928, año en que también murió su esposa, regresó definitivamente a la ciudad de México a buscar los medios para fijar ahí

su residencia. Viajó solo, sin sus hijos, buscando tener estabilidad suficiente para poder llevarlos a la capital con él.

En México conoció a Carlos Chávez y durante algunos años contó con su amistad y reconocimiento. Lo invitó a formar parte de la revista *Música* y llegó a encargarle una composición. Pomar, a su vez, nos dice Picún, reconoció a Chávez “como una influencia positiva en su formación y le dedicó una de sus obras más importantes de esa época, *Huapango, Música para orquesta* (1930)”. Pero esta relación no duró mucho tiempo.

En cambio, con Silvestre Revueltas, a quien también conoció en esa época, hizo una gran amistad. Compartían ideas políticas y militancias. Así, fueron compañeros del grupo de maestros vanguardistas del Conservatorio, miembros fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y en general compartieron su visión social del arte.

En este regreso a la ciudad, Pomar se dedicó por completo a la música: fue profesor del Conservatorio y más tarde de la Escuela Nocturna de Música, de la que también fue, hasta su muerte, subdirector; escribió en revistas y periódicos textos pedagógicos y reflexiones sobre música, y en el impulso de los primeros años de ese regreso concibió las que serían sus composiciones más importantes.

Durante este último periodo creativo sus ideas musicales dejaron de lado el piano como instrumento central de su creación (a excepción de la *Sonatina* de 1934 y los arreglos de canciones populares mexicanas), y compuso, en un lenguaje bastante novedoso, música para orquesta y otros ensambles, concibiendo obras que con toda seguridad son lo más original y mejor de su producción. Desafortunadamente esta producción fue poca y terminó temprano. Los primeros años de la década de 1930 vieron surgir el ya mencionado *Huapango*, el ballet *Ocho horas* (1931) y el *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932). Lo único que compuso después de esa intensa actividad fue *América. Sinfonía en do* (1945-1947).

También en esa época “escribió música de contenido político y realizó una importante cantidad de arreglos de canciones de las Brigadas Internacionales” (Picún, 2009).

El resto de su vida, el Pomar militante siguió activo en las causas sociales, en el Partido Comunista y en su labor docente, pero el Pomar compositor guardó silencio y su música se quedó en el cajón casi sin haber sido escuchada ni publicada.

José Pomar murió el 13 de septiembre de 1961.

Después de este breve repaso biográfico, planteemos la pregunta “¿Qué sabemos hoy de José Pomar?” Ahora sabemos que, si alguien está interesado, puede obtener información sobre él. Sabemos también que un día, esperemos que muy pronto, Olga Picún publicará un libro sobre José Pomar y su obra. Pero también sabemos que a pesar de estos esfuerzos sigue siendo básicamente un músico desconocido.

Los conventos novohispanos y el ex convento de San Francisco en Pachuca

El ex convento de San Francisco es una construcción franciscana del siglo XVI que está en la Ciudad de Pachuca. José Pomar conoció la construcción en los años en los que vivió en esa ciudad y compuso una serie de piezas que tiene como tema el edificio.

Antes de entrar en el detalle de la música, veamos algunos datos sobre los conventos novohispanos.

La evangelización de la Nueva España empezó en 1524 con la primera misión de frailes mendicantes. Un grupo de doce misioneros franciscanos, conocidos como los Doce Apostólicos, llegaron al territorio recién conquistado con la misión de proclamar el Evangelio y convertir a los naturales de las Indias al cristianismo, y con ánimos de fundar un verdadero nuevo mundo donde hacer realidad las utopías cristianas.

En los primeros tiempos se dedicaron a crear ese mundo. Como dice G. Kubler, “las órdenes mendicantes: franciscanos, dominicos y agustinos, trazaron los pueblos, construyeron las iglesias, gobernaron las comunidades y educaron a los indios” (1992, p. 14). Más adelante se veía que todo aquello era efectivamente una utopía, pero en la realidad las órdenes mendicantes tuvieron gran influencia en las tierras conquistadas y extendieron rápidamente el cristianismo.

Los franciscanos, por ser los primeros en llegar al territorio, se encargaron de organizar “el patrón de actividad de los mendicantes”, y fueron ellos “los primeros en establecer una amplia red de fundaciones que cubría un extenso triángulo comprendido entre Durango, Tampico y Tehuantepec” (Kubler, 1992, p. 15). Su acción inició desde el centro del territorio, conocido como provincia del Santo Evangelio. Los primeros cuatro conventos de esta provincia “se establecieron en cuatro centros urbanos indígenas de suma

importancia: México-Tenochtitlan, sede del vencido ‘imperio mexica’; Texcoco, notable centro cultural y antiguo centro político; Tlaxcala, capital del grupo indígena rival de los mexicas, y Huejotzingo, al parecer una de las ciudades estratégicas de mayor relevancia fuera de México. Desde estos centros se extendió la acción evangelizadora en la zona central de México [...]. Al terminar el siglo XVI la Provincia del Santo Evangelio tenía 64 conventos en otros tantos pueblos del altiplano mexicano.” (Provincia Franciscana del Santo Evangelio de México, 2012)

En esta rápida expansión, los franciscanos llegaron a la ciudad de Pachuca, entonces llamada ciudad de Nuestra Señora de la Asunción y Real de Minas de Pachuca, y en 1596 comenzaron la construcción del templo y convento de San Francisco.

El espacio funcionó como convento de 1604 a 1732, año que en se instituyó el Colegio Apostólico de Propaganda FIDE, lo que “supuso trabajos de ampliación que lo convirtieron en uno de los inmuebles más espaciosos de la época colonial” (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo). En 1861 se expropió el inmueble, como consecuencia de las Leyes de Reforma, y desde entonces tuvo diversos usos: Escuela Práctica de Minas, Cuartel General, Cárcel General del Estado, Cárcel Municipal y Hospital Civil (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo). En 1950 se remodeló buena parte del inmueble para albergar actividades de enseñanza artística.

Actualmente, el claustro del convento alberga el Centro Estatal de Artes. Fuera del templo, que funciona como recinto religioso, el resto de la construcción está ocupada por oficinas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, por la Fototeca Nacional y por el Museo Nacional de Fotografía. Uno de los anexos, después de haber sido Escuela Práctica de Minas en 1861 y cuartel en tiempo de la Revolución, hoy alberga el Cuartel del Arte, una sala de exposiciones temporales.

Como apunta la página del Consejo para la Cultura y las Artes de Hidalgo, “la antigua edificación experimentó importantes intervenciones y ampliaciones. En sus terrenos se han construido viviendas, jardines y edificios para diversos servicios”. Debido a estos cambios de uso y de estructura, hoy conocemos una versión modificada de la construcción original. Sin embargo, las fachadas y el claustro conservan características originales: construcciones robustas y austeras, rasgos característicos de las edificaciones franciscanas de América, que contrastaban claramente con las de las otras órdenes mendicantes.

No se ha podido averiguar en qué estado de conservación estaba el ex convento cuando José Pomar vivió en Pachuca, ni qué uso tenía entonces, particularmente el claustro, que es la parte de la construcción a la que hacen referencia las diferentes piezas de su obra. El único dato verificable es que la fuente que actualmente se encuentra en el claustro fue trasladada de otro convento franciscano en la década de 1950. Lo que hay debajo no está claro, pero si atendemos a las características de construcción de los claustros, con toda seguridad había ahí otra fuente o un pozo.

El ex convento de Pomar

El ex convento de San Francisco en Pachuca de José Pomar es una suite de cinco piezas. Cuatro de ellas, “El patio”, “Las escaleras”, “Los muros” y “Las celdas”, fueron compuestas en 1912, mientras Pomar vivía en Pachuca. La primera pieza de la suite, “El pozo”, fue compuesta en 1919, cuando nuestro compositor ya se había mudado a Guanajuato.

A decir de Daniel Noli, es “una singular obra dentro de la música mexicana para piano [...]. Está escrita en un lenguaje muy avanzado para su época y manifiesta un carácter inconfundiblemente impresionista” (Presagio: Música para piano de José Pomar, 2000).

Tomemos como bueno el término *impresionista*, que generalmente, y a pesar de ser muy cuestionable, se usa para hablar de la música de Debussy y de Ravel, pero más bien pensemos en términos de música “debussiana”.

En el texto autobiográfico, Pomar nos cuenta que en 1908 “empezaba a conocer las obras de Debussy y tenía noticias de que existían las de Gustavo Mahler y otros”. De Debussy seguramente conoció las *Estampas*, y puede ser que las *Imágenes* (aunque la segunda serie es de 1907). Para el año de la composición, y suponiendo que la música llegara muy rápido a este lado del mundo, podría ser que también hubiera caído en sus manos el primer libro de *Preludios*.

Al escuchar esta suite se percibe un parecido con Debussy, de modo que no sorprende confirmar que Pomar estuviera familiarizado con este compositor francés. *El ex convento* es muy cercano a la música de Debussy; parecería de hecho un intento de imitar

ese lenguaje o, mejor dicho, de usar los recursos de ese lenguaje tan novedoso, adaptándolo a lo local y creando un ambiente que describiera “las sensaciones que [a Pomar] le provoca el edificio del ex convento” (Picún, 2009).

Ya fuera un experimento, un ejercicio de estilo o una idea concreta, el caso es que Pomar, por mucho que asimilara los recursos del lenguaje debussiano, nunca más creó otra obra en ese estilo.

La suite

Antes de pasar a los detalles de las piezas del *Ex convento*, detengámonos un momento en la historia de la suite.

La palabra francesa *suite* significa simplemente *serie*, y en la definición musical más general se refiere a “cualquier serie ordenada de piezas instrumentales concebida para ser interpretada en una sola sesión” (Sadie, Stanley (ed), 2001).

El término se empezó a usar en el siglo XVI para nombrar una serie de danzas, pero la palabra sólo nombró la antigua práctica, común desde finales del siglo XIV, de interpretar danzas por pares (lenta-rápida).

La acepción más común remite a la suite barroca, o también llamada suite clásica, con la conocida serie básica de *allemande*, *courante*, *zarabanda* y *giga*, iniciada por Fröberger (1616-1667). A esta serie se agregaban otras danzas de diversos orígenes y más tarde se le agregó un preludio inicial de carácter improvisatorio y no relacionado con ritmos ni estructuras relacionadas con el baile.

Durante el siglo XVII se desarrolló la forma principalmente en Alemania y Francia, pero también hay indicios de que se adoptó en Italia e Inglaterra. En el XVIII, Händel y Bach con su vasto catálogo de suites para teclado y orquesta llevaron el género a “la fase más importante de la historia de la forma” (Latham, Alison (coord), 2009).

El tipo de suite que alcanzó la gloria entonces, era una con unidad tonal en la que no solamente todas las piezas estaban en la misma tonalidad, sino que al interior de cada una de ellas, el esquema casi invariable era tónica-dominante en la primera parte y dominante-tónica en la segunda parte de cada danza.

En el siglo XVIII, la forma bipartita se extendió y “los recursos característicos de tonalidades contrastantes en cada sección y el uso ocasional de material temático contrastante, el énfasis creciente en el desarrollo seguido por una repetición o recapitulación anticipan los elementos básicos de la forma sonata, que en la segunda mitad del siglo XVIII reemplazó a la suite como el género instrumental común” (Latham, Alison (coord), 2009).

La suite como serie de danzas sobrevivió en forma de *serenata*, *cassación* o *divertimento*, pero dejó de ser una forma importante y en este nuevo ropaje pasó a ser “música ligera”. La música instrumental ya se había separado de lo vocal y de lo danzable y la atención estaba en otro lado. Así, la forma estuvo prácticamente olvidada o usada en casos aislados.

A finales del siglo XIX la suite resurgió y en el siglo XX se convirtió en una forma muy frecuente.

Dice el *New Grove Dictionary of Music*: “Los factores que llevaron al resurgimiento de la suite como una forma mayor en el siglo XX ya habían aparecido a finales del XIX: el historicismo, el nacionalismo, las ganas de experimentar, las asociaciones académicas con la sonata y la sinfonía, y en el caso de la suite de extractos, las ventajas prácticas” (2001, p. 682).

En el siglo XX, con en el creciente rescate de lo antiguo, se volvió la vista hacia el barroco y entre otras cosas se rescató la suite. Los compositores, fascinados con los antiguos padres de la música, comenzaron a componer *suite à l'antique*: un homenaje a los compositores antiguos y también un escenario de composición donde escapar de la tambaleante rigidez formal casi inseparable de la tonalidad. En esta acepción destacan los ejemplos de Debussy (*Pour le piano*) y Ravel (*Le Tombeau de Couperin*), que con sus composiciones rendían homenaje a los antiguos clavecinistas franceses.

Por otro lado estaban las *suites características*, de tradición nacionalista y geográfica, terreno ideal para incorporar el sabor de lo local integrando danzas nacionales de cada sitio (*Suite Karelia* de Sibelius).

Además, en el siglo XX surgió la suite programática, en donde la unidad de la serie se refería el tema extramusical y no a la tonalidad o la forma de cada pieza. El ejemplo más famoso es sin duda *Los planetas* de Gustav Holst.

También se utilizó para denominar una serie de piezas extraídas de una obra más grande como un ballet o una ópera.

El otro tipo de suite característica del XX tiene que ver con el uso de la idea básica de una serie de piezas para ser ejecutadas en bloque, pero no el nombre de suite. Recurso que aportó una buena dosis de libertad para novedosas propuestas.

Análisis

Decíamos que la suite de Pomar, si bien tiene algunos elementos descriptivos, es sobre todo evocadora de las sensaciones que a él le provocan los distintos espacios del edificio. Aun así, se trata de un recorrido por el convento, y el hecho de que las piezas no tengan barra final, sino sólo barra de sección, contribuye a esta idea.

Así que para empezar hay que situarnos en el centro del claustro, a mitad del patio, donde según el canon de construcción de los conventos se encuentra el pozo. De ahí miramos al patio. El recorrido sigue por las escaleras que llevan al segundo piso, deteniéndose en los muros. El paseo termina en las celdas.

Vayamos al centro del claustro, entonces.

El pozo

Hay que recordar que esta pieza Pomar la compuso siete años después que las demás. En un sentido se separa de la escritura del resto de las piezas. Sin embargo, al mismo tiempo es parte del conjunto y le da una poderosa introducción a la obra.

La pieza es polimodal y tiene una estructura A-B-A-B'-C-A-B-C.

El tema A, *pianissimo* y *vagamente*, consta de dos planos que siempre están en el registro grave del piano. El plano de la mano izquierda está formado por un trazo melódico en octavos y por un bajo que aparece en el tiempo dos de cada compás y que parecería ser un tercer plano, pero en realidad es la nota clave para entender el modo en el que está cada compás de este tema.

Si tomamos el primer compás como ejemplo veremos que las notas Re-Sol#-La-Sol podrían indicar que estamos en La mayor o en Re lidio. La misma situación ambigua se repite en todo el tema, pues cada vez que aparece el motivo (cada cambio de compás) lo

hace un modo diferente. La solución está en el bajo. Esa nota, que adquiere importancia por estar separada del resto del dibujo del motivo y por la duración, indica en qué modo está cada fragmento. En el caso del primer compás la respuesta es La jónico. Así, el segundo compás está en Sol frigio, el tercero en Solb jónico y el cuarto en Do lidio.



Esto se repite cada vez que aparece el motivo, pero en los compases ocho y nueve (segunda aparición de A) se rompe el patrón y en lo que parece un Fa jónico y un Fa locrio, el bajo es un La. Este cambio no parece lógico: debe de haber un error en la partitura. Ante esta sospecha, consulto el manuscrito de la pieza, que está en el Archivo de Compositores Mexicanos, y confirmo que así es. Donde la partitura editada pone un La debe ser, en ambos casos, un Fa.

La polimodalidad de la pieza no sólo tiene que ver con el cambio de modo en cada compás, sino además con la superposición de modos. El plano de la mano derecha, que inicia un dieciseisavo después que el de la izquierda pero con el mismo motivo, está en un modo distinto al del plano inferior. En la primera aparición de A, por ejemplo, tenemos Do lidio, Do jónico y La frigio.

El tema B está construido con seisillos de dieciseisavos que ascienden cuatro octavas. Cada seisillo está compuesto por dos modos: en las primeras tres notas una quinta y entre ella la nota característica de un modo y en el siguiente tresillo la de otro. En la primera aparición de B tenemos la alternancia de Do lidio con La frigio.



En la segunda aparición de B la alternancia es entre locrio y frigio, pero cada vez desde una nota distinta. El primer sesillo empieza en Sol# y los siguientes empiezan un semitono más arriba que el anterior.

Este largo ascenso culmina con un largo acorde, al que se superpone una línea melódica que empieza un descenso hasta llegar de nuevo a la región grave.

El tema C es el momento expresivo de la pieza. Hay, en la mano izquierda, una melodía muy simple de dos compases, que es complementada por acordes o trazos melódicos en la mano derecha. Como es de esperarse, esta melodía se repite y en cada repetición lo hace en un modo diferente. En este tema ambos planos están en el mismo modo.



El patio

Pieza en cuatro secciones con una estructura A-B-A'-C. La música se desarrolla en dos planos: en la mano izquierda un continuo de dieciseisavos lleno de notas cromáticas, que permanece invariable hasta la llegada a C y un primer plano melódico en la mano derecha.



La pieza se desarrolla en un contexto ambiguamente tonal. El lenguaje cromático del segundo plano permite que las transiciones de una tonalidad a otra se den casi exclusivamente por los pasos de semitonos.

Inicia el plano de los dieciseisavos, y ya que está clara su presencia aparece el plano melódico superpuesto. En la ambigüedad tonal juega entre la sensible de Mib mayor y la sensible de Do menor (relativo), hasta que en el compás seis se escucha con claridad un acorde de Mib mayor. Parece establecida la tonalidad, pero de inmediato introduce en Reb que elimina la sensible y prepara el paso a Sib menor (dominante menor), en donde se establece hasta dar paso al relativo mayor en el que termina A e inicia B.

B transcurre en un sereno Sib mayor que cambia más bien en la textura. El trazo melódico superior se vuelve acordal. Una especie de acompañamiento armónico que soporta el plano de los dieciseisavos y lo deja ser el protagonista. También hay un cambio de color marcado por la indicación *2 Ped. ma mf*.

A' es una variación reducida de la primera parte, pero ahora la modulación, o el establecimiento de la región tonal es hacia Do menor.

Inicia C en una bien establecida tonalidad de Do menor y vuelve el protagónico de los dieciseisavos, pero ahora aparecen en ambas manos. La primera sucesión de notas, en la mano izquierda va de Do a Mib, deteniéndose en esta nota, mientras la mano derecha le responde con un trazo idéntico, pero a distancia de quinta. La mano izquierda vuelve a responder una quinta más lejos, otra vez la derecha, avanzando siempre por quintas, y una última vez la izquierda. La progresión termina en un lejano Mi mayor que rápidamente, gracias al trazo cromático que lleva del Sol# al Fa# nos regresa al Do menor mediante la dominante de la dominante.

Establecido el regreso a Do menor, el plano de los dieciseisavos se convierte en una especie de pedal de tónica que repite la misma figura (Do-Re-Mib-Re) hasta el final de la pieza.

Sobre esta figura el primer plano avanza por una serie de acordes que por pasos cromáticos llegan al punto deseado: dominante de la dominante la primera vez, dominante con séptima la segunda, dominante menor la tercera, dominante con séptima de nuevo, y un incuestionable acorde final de Do menor.

Decíamos al principio que esta es una pieza ambigualmente tonal, pero también podría ser entendida como una pieza modal cuyos centro y modo cambian guiados por los pasos de semitono del continuo de dieciseisavos en la mano izquierda, superponiendo otros modos en la mano derecha. Estos van cambiando de acuerdo con los grupos marcados por líneas de fraseo.

Aunque la música de esta suite es más de sensaciones provocadas por el edificio, ciertos trazos parecerían abiertamente descriptivos. En este caso, los inalterables dieciseisavos parecerían ser el equivalente de la invariable y geométrica distribución del patio, sobre el que sucede todo...

Las escaleras

Esta tercera pieza tiene una estructura A-B-C-D-B-A, más una coda.

Aunque hemos dicho que la suite hace referencia más a sensaciones que a una descripción detallada del lugar, en el caso de las escaleras, el tema A tiene trazo descriptivo bastante obvio. La mano izquierda inicia un ascenso por terceras que alterna octavos y cuartos y remite inmediatamente a los escalones. Este trazo de dos compases se repite tres veces y en cada una usa una nota final distinta que remite a un modo distinto: la frigio y la eólico. En la mano derecha, cada vez que ha terminado el ascenso de las escalera, hay acordes tonales, la menor en este caso, que terminan el motivo.



bajo mantiene un modo o un tono estables pero con un plano intermedio muy cromático que modifica cada uno de los modos.



El tema D vuelve al primer tempo. En él sí se mantiene el modo en los dos planos, pero en cada repetición del motivo hay de nuevo un cambio de centro. El plano de la mano izquierda es una variación de del primer motivo de A, y en la mano derecha hay un trazo de acordes que va descendiendo (sentido contrario del bajo).



Por último vuelven a aparecer B y A, pero si en la primera aparición eran ascendentes, ahora serán descendentes. Cierra la pieza una coda construida de nuevo con material del motivo principal de A al que se superponen acordes que parecería que llevan al ambiguo la del principio, pero que al final de se vuelve tan ambiguo como casi toda la obra. Aunque termina con dos acordes de La menor marca las notas superiores en blancas y el resto del acorde en dieciseisavos, de modo que al final oímos un La y después un largo y desorientador Mi.

Los muros

Esta pieza está construida con dos texturas contrastantes. Una parte de la pieza es polifónica con una escritura semejante a la de un coral, y la otra es homofónica (una melodía con acompañamiento de acordes que a veces está en la voz superior y a veces en la inferior).



Estos dos elementos son partes independientes que se van alternando, o interrumpiendo, durante toda la pieza en una marcha tonal que va de Mi b a Mib, pero que en cada fragmento presenta un diferente centro tonal, ambiguo casi siempre, que pasa por Sib, Do menor, La mayor. Estos cambios tonales medio abruptos están relacionados con la idea de la contraposición de las partes que se van enfrentando, pero al final terminan por imponerse el trazo polifónico y la tonalidad inicial (desde el compás 30). En los últimos cuatro compases el tema ha adquirido poder y luminosidad. El Mib es reforzado por un pedal de tónica que conduce a la cadencia final sobre Mib.

Las celdas

Con un tema característico que bien podría dar la sensación de una especie de rondó, esta pieza tiene una estructura A-B-A-C-A-B-A.

La primera sección, A, está formada por dos temas que llamaremos tema *a* y tema *b*. El tema *a*, el que identificamos como el más característico, está formado por un arpeggio de Do menor Do-Sol-Do-Mib, que desciende de nuevo al Do inicial pasando por un Si[#] como sensible y un Sib, también de la escala menor, pero natural.



El tema *b*, que podría interpretarse como el consecuente de *a*, cambia de compás a 6/8, y está en la región de la dominante, aunque juega un poco con el quinto menor y algunas notas de paso que despistan. De hecho, este recurso de notas cromáticas o notas de

paso ajenas a la tonalidad central lo ha usado Pomar en toda la obra y esta última pieza no es la excepción.



A continuación repite A, pero en ambos temas habrá una variación. Ahora los presenta en Mi menor y su quinto grado, pero además, sobre el tema *a* (mano derecha) introduce algunas figuras rápidas que consiguen una versión adornada del tema. En *b* mantiene la estructura básica, pero integra algunos dieciseisavos que consiguen el mismo efecto adornado que el antecedente.

La sección B (compás 13) detiene la marcha rítmica. Está construida con dos elementos: acordes de tiempo y medio con retrasos, que son los que consiguen esta sensación de “freno” del impulso rítmico, y unos *diecillos*, un trazo tipo arpegio de arpa, que son una sorpresa auditiva, y que además modifican el color con el uso de los dos pedales del piano. Estos arpegios son además una rareza armónica difícil de justificar, pues están contruidos con escalas modales.

Aparece de nuevo A. El antecedente (*a*) en su versión original, y el consecuente en una nueva variación que se mantiene más o menos en Do menor, pero introduciendo notas cromáticas y una aparente escala de Do frigio que conducen hacia la amplia sección C (compás 24).

Esta tercera sección, mucho más larga que las otras, es el centro de la obra. En su desarrollo va del Do al Sol (tónica a dominante). Inicia con un motivo melódico en la voz superior que se va repitiendo cada vez en una tonalidad diferente generando una especie de progresión que conduce a Sib, aunque en el punto culminante del trazo, donde usa un arpegio tipo arpa como el que ya vimos en B, lo termina con un Mi_7 acentuado. En este punto inicia en la mano derecha una progresión de acordes que descienden por semitono, mientras en la izquierda hay un trazo ascendente sobre la escala de Sib menor natural. Después de dos compases y recurriendo a la enarmonía, tanto los acordes como el trazo de segundas de la mano izquierda cambian a la región tonal de Si mayor. Les siguen unos

compases de incertidumbre armónica que van pasando por varias tonalidades hasta llegar a un Sol y una respiración con calderón que resuelve en un dudoso Do menor-Mi menor. Antecedido por otra respiración con calderón aparece un trazo igual al de los compases anteriores, pero ahora oscilando entre el Mi mayor y el Si mayor, y entre el Re y el Lab, para conducir a un clímax en *fortissimo* donde sobre un pedal de Sol habrá una vez más una serie de acordes que terminan en un contundente Sol con séptima que conduce a una nueva doble aparición de A.

Lo sigue una nueva variación de la sección B y una última aparición de A, con la que inicia una coda en la que echa mano de motivos ya muy escuchados. Lo más llamativo de esta última parte es que hace aparecer una última vez el muy característico tema *a* en una combinación Do menor-Lab menor para concluir con una muy barroca tercera de picardía y cerrar la obra con unos arpeggios de Do mayor.

¿Injustamente olvidado por la historia?

Todos los que hablan de Pomar, entre ellos Silvestre Revueltas, coinciden en señalar que ha sido relegado debido a sus ideas políticas y su firme militancia, es decir, por razones que poco o nada tienen de musicales. Este hecho tendría que ser suficiente para tomarse la molestia de averiguar si su música merece el olvido o no y ver si a las razones circunstanciales se les deben sumar las musicales.

La música de su primer periodo creativo, casi toda para piano, corresponde al estilo “imitativo” de la música romántica europea, costumbre por demás común en el México de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero bien valdría la pena preguntarse si su música romántica o con aires de música de salón es inferior a toda la otra música equivalente que sí ha sobrevivido. Habría que escuchar y comparar la música de Pomar con la música de otros compositores de la época que sí se toca y se graba, y en todo caso descartarla con buenos argumentos. Yo no estoy segura de que las obras de Pomar sean inferiores a las otras que han trascendido.

Algo más a analizar son los intentos de Pomar por probar otras estéticas. *El ex convento de San Francisco en Pachuca* es una buena muestra. Si bien los elementos no son

originales, y la música es abiertamente debussiana, el resultado prueba la gran habilidad con que los utiliza y el acierto con que hace una adaptación local.

Si seguimos avanzando en el catálogo de Pomar llegamos a su *Sonata*. De ella dice Daniel Noli que es “un texto fundamental en la historia de la literatura mexicana para piano del siglo XX. Se trata de una de las primeras sonatas mexicanas para piano del siglo” (Presagio: Música para piano de José Pomar, 2000). Sólo este dato tendría que invitar a un análisis más reposado.

Y luego llegamos a la *Sonatina*. Esta composición pertenece a eso que podemos llamar el segundo periodo creativo de Pomar, un periodo más original, con un estilo alejado de la tradición europea y en busca de un lenguaje local. Pues bien, el segundo movimiento de esta obra, “Con aire de danzón”, es una propuesta completamente original. Pomar usa el ritmo y la estructura del popular danzón para integrarlo a una sonatina. No toma el tema de ningún danzón existente ni pretende crear una adaptación para piano de un baile que entonces era popular, sino que utilizando recursos del piano y del lenguaje académico bien conocido por él crea una obra que remite al danzón, una obra con sabor a algo conocido y cercano pero que no deja de ser una sonatina. Una obra que si se conociera, bien podría ser la pieza que todo pianista local tocara.

Pasando a la música que no es para piano solo, encontramos al Pomar más interesante, sin duda. Del *Huapango* (1930) de Pomar no sabemos gran cosa, pero mueve la curiosidad descubrir que diez años antes de la obra orquestal mexicana más famosa, ya se había compuesto e interpretado al menos un par de veces una pieza con el mismo nombre. ¿Alguna relación entre el *Huapango* de Pomar y el de Moncayo?

Del ballet *Ocho horas* (1932) nos dice Picún: “Pomar propone, con una concepción futurista, la integración del “ruido” como elemento estructural de la obra, combinando los instrumentos habituales de la orquesta con un instrumental no tradicional como motor, cadenas, láminas de metal, sirena, silbato y timbre, recreando el entorno sonoro de una imprenta durante una jornada laboral” (2009). De entrada estamos hablando de una propuesta muy moderna. Ruido integrado en una obra mexicana de 1932 es digno de revisión. Como en todo lo demás, para juzgarla sería necesario oír y ver, pero tal descripción por sí sola despierta ganas de conocerla, ¿o no?

Y después, otra modernidad muy original: un *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932). Una obra donde, aunque hay un grupo de alientos, las percusiones son las protagonistas. Nos ilustra de nuevo Picún diciendo que las primeras obras concebidas para ensamble u orquesta de percusiones en el ámbito de la música culta datan de 1929-1930 y 1931. Son las *Rítmicas V y VI* del compositor cubano Amadeo Roldán e *Ionization* de Edgar Varèse, que Pomar no pudo haber conocido en el momento de componer el *Preludio y fuga*, pues fueron estrenadas posteriormente (2009).

De esta obra sí hay dos grabaciones. Una de 1986, en acetato y casi inaccesible, bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, y otra, en un CD holandés llamado “Homenaje a Revueltas”, bajo la dirección de Werner Herbers: una grabación de 2004 que entre música exclusivamente de Revueltas incluye la obra de Pomar (sería muy interesante saber cómo llegaron a ella). Es una lástima que la grabación accesible a un “click” de distancia salga perdiendo en comparación con la otra. Cabría preguntar: ¿por qué no se ha vuelto a grabar en México? Y una vez más: ¿por qué no se toca y por qué no se conoce?

¿Merece Pomar haber sido relegado de la historia de la música mexicana? Aún no tengo la respuesta, pero pensaría que lo que hoy sabemos nos da material suficiente para investigar más a fondo y responder. Muy probablemente concluiremos entonces que la historia ha cometido una injusticia.

Libro I, preludio 7: Ce qu'a vu le vent d'Ouest
(Lo que ha visto el viento del Oeste)
C.A. Debussy (1862-1918)

Un nuevo modo de oír, un nuevo modo de tocar

Hacia 1900 surgieron diversas respuestas a la búsqueda común por superar la tonalidad, o dicho sea con más precisión, al qué hacer ante el agotamiento de la tonalidad. Valga esta palabra en dos sentidos: agotamiento porque la expansión de la armonía alcanzada en la última parte del siglo XIX parecía llegar a los límites de lo posible, pero también agotamiento en el sentido de cansancio. Los nuevos tiempos parecían demandar algo diferente (como cada vez que se ha agotado un modo de entender el arte), algo que refrescara el panorama musical, hartos de la estética romántica.

Lo que no era claro es que hubiera un camino más o menos dominante. Las propuestas empezaron a diversificarse y la música clásica⁸ encontró una gran cantidad de caminos paralelos en diversos puntos de Europa y América. Caminos que tenían el objetivo común de superar la hegemonía del centro tonal pero que contrastaban en los recursos para conseguirlo.

En París, cuna de las vanguardias, apareció una de estas respuestas: la original propuesta de Claude Debussy. Una de las más importantes porque marcaría el camino de una nueva concepción musical.

Desde joven Debussy se caracterizó por ir en contra de lo establecido. Como alumno hacía rabiar a medio mundo. En el conservatorio se había ganado la fama de alborotador e inadaptado (Nichols, 2001, p. 30). Su modo de tocar siempre fue original y poco ortodoxo y más tarde sus composiciones no iban con lo usual, ni mucho menos con la moda. La excepción fue la cantata *El hijo pródigo* con la que ganó el Premio de Roma, después de esforzarse mucho para componer, para sorpresa de muchos, en el estilo de una obra que la academia podía premiar.

⁸ Optamos por el término música clásica por ser el más común. Quizá no el más exacto, pero sí el más reconocido.

Cuando fue a Roma como ganador del premio, sus composiciones no eran aprobadas por el jurado. Solían poner calificativos como “música incomprensible”, “excesiva tendencia a lo exótico”, “preferencia por el color musical”, “formas poco claras”... De ahí en adelante, sería uno de los músicos más polémicos de su tiempo.

Seguramente había una dosis de simple rebeldía, pero en el fondo, Debussy buscaba, nuevos caminos para la música. Su propuesta, a diferencia de otras propuestas más teóricas, emanaba de un nuevo modo de oír.

Una de las fuentes más importantes de esos nuevos caminos trazados por Debussy tuvo su origen en lo que descubrió en la Exposición Universal de París en 1889: muestras autóctonas de otras músicas.

En la Exposición parisina, coronada por la nueva torre de Gustave Eiffel, y mediante el patrocinio de los países colonialistas (que irónicamente celebraban los cien años de la toma de la Bastilla), Debussy encontró muestras tales como el teatro anamita de Vietnam, sobre el que escribió años más tarde:

En el teatro anamita se representa una especie de embrión operístico con influencias chinas donde puede reconocerse la fórmula del Ring, sólo que con más dioses y menos escenografía... Un pequeño aunque incisivo clarinete se encarga de la emoción; un tam-tam añade el elemento de terror... ¡y eso es todo! Ningún teatro específico para la ocasión, ninguna orquesta escondida. Nada más que una instintiva necesidad artística que ha encontrado una ingeniosa forma de realizarse (Nichols, Vida de Debussy, 2001, p. 68)

Y sobre todo, descubrió el gamelán javanés “con sus escalas mínimas de cinco notas, su delicada estratificación de timbres, y su sensación de tiempo detenido. La música de gamelán, escribió Debussy ‘contenía todos los matices, incluidos aquellos que ya no pueden nombrarse, donde la tónica y la dominante no eran más que vanos fantasmas para uso de niños desobedientes’ (Ross, 2009, p. 64)

Sin embargo, aunque se sabe sobradamente que el gamelán fue una marcada influencia para su música, las fuentes de Debussy eran diversas; su curiosidad lo llevó a la poesía de Verlaine y Mallarmé, a Materlinck, al interés por la escala de tonos completos de la música de Europa del este, a la pintura de su tiempo (sin ser muy aficionado al

impresionismo), a la artesanía oriental, a la música popular española (en particular el cante jondo), a la música popular húngara... y todo lo incorporaba a su búsqueda sonora.

Una búsqueda sonora que se puede resumir en el siguiente texto de Maurice Emmanuel, quien recopiló conversaciones entre Debussy y Guiraud: “Debemos abandonar la noción de tonalidad (...) No existen reglas teóricas. Simplemente debemos escuchar. No existe otra regla que el placer” (Nichols, Vida de Debussy, 2001, p. 69).

Todas estas fuentes, influencias e ideas ya estaba asimiladas por Debussy cuando en 1892 presentó la primera obra que lo haría célebre: *Prélude à “L’après-midi d’un faune”* (obra que para muchos teóricos inaugura la música del siglo XX), y seguiría siendo evidente en toda su obra, que tendría una diversidad de estilos y aproximaciones, pero que reflejaría siempre esta búsqueda, lo que luego se traduciría en una fama polémica, una aceptación muy variable de sus obras y un nuevo modo de ejecución tanto en la orquesta como en el piano, en síntesis un nuevo modo de tocar.

1910

Durante los años anteriores a la guerra, Debussy vivió lo que Heinrich Strobel (Claude Debussy, 1990) llama “el suplicio de ser famoso”. Hacia 1910 era un músico muy controvertido, pero reconocido y respetado en Francia, en buena parte de Europa e incluso en Estados Unidos.

Su ópera *Pelléas y Mélisande* se reponía con cierta frecuencia. De hecho, su fama se debía casi por completo a ella (y al *Preludio a la siesta de un fauno*). Su música orquestal se estrenaba en diversos puntos de Europa adonde lo invitaban a dirigir o interpretar música para piano o para piano y voz.

Viajar nunca fue una afición de Debussy, pero viajar para dirigir orquestas de músicos que no lo entendían y tener con ellos largos ensayos y reuniones era uno de sus principales pesares. Se veía obligado a hacerlo por su eternamente endeble situación financiera. La fama no estaba acompañada del bienestar necesario, y vivir endeudado era para entonces su forma de vida.

Cuando más apuros financieros tenía, volvía a sus inacabados proyectos de óperas con la esperanza de que solucionaran en algo su situación, pero al parecer siempre se interponían otros proyectos y su atención cambiaba de rumbo.

Podemos decir que hacia 1908 inicia el último periodo creativo de Debussy. En ese año decidió reorquestrar la cantata *L'enfant prodigue*, componer para coro a *capella*, y, para su hija, *The Children's Corner*, una suite en la que Debussy se daba la licencia de ser divertido al incluir una broma sobre los ejercicios técnicos, escenas simpáticas, citas a sus propias obras (o a su propia fama), ritmos de moda y sobre todo una pieza humorística con una nada inocente mofa a Wagner.

Hacia finales de ese año terminó *Iberia*, pieza central de *Images*. Una pieza importante, si tomamos en cuenta que, como dice Salvetti de ella, “refleja los complejos estímulos a los que se abre la música de Debussy (...): el españolismo, los brillantes colores y refinado exotismo, y la recuperación del XVIII clavicembalístico francés, bajo el aspecto de una vitalidad rítmica constante y de un timbre sutil y lineal” (1999, p. 48).

El año de 1909 estuvo lleno de acontecimientos importantes, en el que de hecho se publicó la primera biografía de Debussy, inició con la invitación de Fauré a que formara parte de la junta directiva del Conservatorio, otro acontecimiento polémico alrededor de Debussy. Siguió con una sufrida gira a Inglaterra que tuvo que ser cancelada después de la primera presentación por una enfermedad que lo obligó a volver a casa. Posiblemente se trataba de los primeros síntomas del cáncer que acabaría con su vida años después (Nichols, Vida de Debussy, 2001, p. 139). Sin embargo, el malestar duró poco y volvió a su actividad. Una nueva invitación de Fauré, ahora para ser jurado en el concurso de alientos, lo llevó a la afortunada composición de la *Rapsodia* para clarinete, que sería la obra para ejecutarse en ese mismo concurso el año siguiente. Al mismo tiempo, empezó a componer los *Preludios* para piano. Se pregunta Nichols: “¿Acaso fue su presencia en el tribunal del Conservatorio durante las pruebas de acceso en noviembre lo que lo incitó a componer nuevas piezas para piano?” (Nichols, Vida de Debussy, 2001, p. 141). Es una buena pregunta. Por lo que pasó entonces en su catálogo, parecería que este contacto con el mundo académico lo motivó a componer y ciertamente a tener listas obras completas con una rapidez poco usual en él.

A esto seguirían obras sobre todo para piano, entre las que destaca el segundo libro de *Preludios* en 1913, los *Epígrafes antiguos* para piano a cuatro manos en 1914, *En blanc et noir* (dos pianos) y sus imprescindibles *Estudios* en 1915. También en esta última época escribiría música de cámara en forma de sonatas, volvería a componer canciones y experimentaría con música para teatro y ballet.

Antes de volver a 1910 y detenernos en el primer libro de *Preludios*, en particular en el séptimo (que es el que nos ha llevado a esta revisión), hagamos una pausa para ver qué es un preludio y cómo llegó al siglo XX.

El largo camino del preludio⁹

El preludio es una antigua forma puramente instrumental que tanto en su origen como en su etimología se refería a lo “que precede y sirve de entrada, preparación o principio a algo”¹⁰

En su uso original indicaba una pieza musical improvisada que servía como antecedente a otra música, y su función era introducir, o establecer, el modo o la tonalidad de la pieza a la que hacía introducción, pero como todas las formas que han sobrevivido al paso del tiempo, su largo camino la llevó por una serie de transformaciones. Un proceso bastante lógico si tomamos en cuenta que una de las características fundamentales de la forma era su carácter improvisatorio. Esto lo constreñía a ciertas reglas pero le daba una considerable libertad en los recursos y en la estructura.

Los primeros preludios de los que se tiene registro datan del siglo XV. Eran para órgano y su función era litúrgica. Se usaban para establecer el ambiente tonal e introducir a la música vocal.

Para el siglo XVI, en buena parte de Europa el término no estaba en uso, si bien en esa época se desarrollaron diversas formas tipo preludio, como el *ricercare*, *intonazione*, *intrada*, *fantasia* o *toccatà*, que en cierta medida se independizaron de la función introductoria de algo. Sin embargo, en el norte y centro de Alemania se siguió

⁹ Con información de: *The New Grove Dictionary* y el *Diccionario enciclopédico de la música*.

¹⁰ Diccionario de la Real Academia Española.

desarrollando la forma prelude, sobre todo para órgano con pedales, hasta alcanzar su máximo desarrollo con Buxtehude.

Paralelamente, el prelude salió a la calle y pasó a otros instrumentos; llegó a los alientos, la viola, el violín, el teclado e incluso a la voz, y hacia principios del XVII tuvo un importante desarrollo en Francia como un género muy relacionado con el laúd.

En esta misma época, encontró su lugar como primer número de la suite para instrumento solo y como recurso común en la ópera francesa.

Ya está visto que para entonces era una forma bastante flexible y acomodada con vida en la iglesia y en la calle, con instrumentos solos y en ensamble y sin dejar de ser parte fundamental del repertorio del entonces rey de los instrumentos: el órgano.

Fue con Bach, el máximo conocedor de este instrumento (tanto de su música como de su mecánica), con quien “el prelude alcanzó el pináculo de su desarrollo, tanto en su calidad compositiva como en la gama de estilos, maneras y prototipos formales” (Sadie, Stanley (ed), 2001).

Los primeros preludios de Bach para órgano tomaban el modelo de Buxtehude, que alternaba pasajes improvisatorios, virtuosísimos en ambos casos, con secciones de fuga y casi siempre con una conclusión libre, pero con las obvias modificaciones que alguien como Bach podía hacer a la forma. Tomando este modelo empezó a desarrollar el prelude, que también usó en las suites para instrumentos solos y para ensamble, pero con un modelo más cercano a lo que hacía Corelli, o en los preludios corales... Y finalmente llegamos a la obra con la que desarrolló la forma en su máxima expresión: *El clave bien temperado*.

En dos tomos de veinticuatro preludios y fugas, Bach proponía por primera vez un grupo de obras en todas las tonalidades y mostraba las vastas posibilidades y recursos técnicos y compositivos para el teclado, aprovechando las libertades formales del prelude y diversificándolo de tal modo que lo mostraba como un género completamente libre, pero que seguía siendo antecedente de algo: una fuga en la misma tonalidad.

En el siglo XVIII, la forma prelude y fuga, establecida definitivamente por Bach, se usó poco, aunque también se componían preludios de tipo modulador y algunos improvisados, pero en realidad la forma pasó de moda, sobre todo porque se asociaba a la suite o a la fuga, ambas formas antiguas y definitivamente en desuso.

Pero en el siglo XIX el interés por la música del pasado, y sobre todo por la música de Bach, resucitó el interés por recuperar formas olvidadas. Tomando como modelo el gran libro didáctico de Bach, hubo varias composiciones de preludios y fugas que en términos históricos han quedado como ejercicios de estilo, pero lo que revivió definitivamente el preludio fue la gran idea de componer, en un evidente tributo a Bach, series completas de preludios que no preludiaban nada. Liberarlos de la fuga y aprovechar la libertad formal, la brevedad y la sensación improvisatoria resultaba bastante atractivo.

Hummel fue el primero en componer una serie de preludios, pero Chopin fue el que consiguió, con su ciclo de 24 preludios Op. 28, poner la forma en la cima de la literatura pianística y convertirlo en el nuevo modelo del género.

A los preludios de Chopin siguieron los de Scriabin, Rachmaninoff, Debussy, Gershwin, Messiaen, Cage... En una gran variedad de estilos que en piezas breves exploran ambientes sonoros, problemas técnicos, géneros musicales, o incluso ambientes sonoros con contenido extramusical.

También hay algunos preludios independientes para orquesta. Sin embargo, después de Chopin el preludio es casi por regla general una obra para piano solo.

Los preludios de Debussy

Para hablar de los preludios de Debussy es necesario referirnos a su admiración por Bach, pero sobre todo por Chopin. Era evidente, a esas alturas del siglo, que un nuevo ciclo de 12 preludios tenía su inspiración directa en los famosos 24 preludios Op. 28 de Chopin, que a su vez hacían referencia a los preludios de Bach.

Marguerite Long, importante pianista de su tiempo, que llegó a tener una relación cercana con Debussy, y que por algunos meses trabajó con él sobre la interpretación de sus obras, narra esta experiencia en *Au piano avec Claude Debussy*.

Ahí hace revelaciones como esta: “Los grandes maestros a quienes (Debussy) más admiraba eran Bach, Liszt y Chopin, especialmente Chopin, de cuya música nunca se cansaba. Estaba como impregnado por la obra de ese compositor y a través de su propia admiración trataba de expresar todo lo que pensaba del gran maestro polaco” (Nichols,

2000, p. 232). O más adelante: “Chopin es el más grande de todos. Sólo con el piano descubrió todo” (Nichols, 2000, p. 237).

Basten estos ejemplos para dejar clara la admiración de Debussy por Chopin, tan clara como era su muy documentada animadversión por Wagner o su nulo gusto por la música de Beethoven. Y valga aquí un lugar común, que no por común deja de tener su dosis de verdad: Debussy tenía una sensibilidad “francesa”, un gusto por lo elegante y claro. La pasión atormentada y el modo “alemán” de decir las cosas chocaban con su gusto.

Pero volvamos a los preludios. Decíamos que la inspiración directa viene de Chopin. Su admiración por la obra del polaco, pero seguramente también por lo que había hecho con el género, lo llevó a tomar esa ruta. Chopin aprovechaba, como hemos dicho arriba, la brevedad, la libertad formal y el carácter improvisatorio. Era lo más libre que se podía hacer, la forma de liberarse de la forma. Una idea bastante seductora.

En sus preludios, Chopin, al igual que Bach, siguió en orden tonal, pero no el mismo. Bach fue avanzando por semitonos hasta recorrer todas las tonalidades. Chopin decidió avanzar siguiendo el camino del círculo de quintas. En cambio, Debussy decidió no seguir ningún camino tonal. Aquí empiezan las diferencias.

Para Debussy, el ciclo sí tenía que ver con la libertad formal, pero no con la tonalidad. Para entonces él ya estaba muy lejos de las ataduras del centro tonal. Su lenguaje completamente formado se valía de las escalas de tonos enteros, escalas pentatónicas, modos, y también de paso algunas escalas tonales, músicas populares, y diversas fuentes extramusicales para narrar, o de las que tomar imágenes.

Todos los preludios de Debussy (excepto *Las terceras alternadas*) tienen una fuente o una referencia extramusical, y si bien es cierto que su intención al poner los títulos al final de cada preludio era que estas referencias fueran una guía posterior, con la idea de dejar hablar a la música por sí misma, la realidad es que esta intención tenía que ver más con una declaración de principios que con una realidad operativa. Conocemos los preludios por su nombre, y es muy probable que así se conocieran desde el principio. Evidentemente tenemos una imagen previa que orienta la audición, pero al final, si a alguien le provoca otra imagen, pues que así sea, la música ya dijo lo que tenía que decir y el vasto mundo de los preludios no pierde nada en el camino.

Nos hemos detenido en la revisión histórica en 1910 y en el primer libro de preludios porque es el que contiene el que nos ocupa en esta nota, pero hay que decir que ambos libros pueden ser considerados como una obra completa. Dos libros de doce preludios cada uno, que completan el número de los de Chopin, pero en dos entregas como el de Bach.

Igual que en Bach, los libros están separados por unos años de distancia, y en ambos casos se podría decir que en las segundas partes han desarrollado un poco más su propio lenguaje. Otro paralelo con Bach es que a pesar de, en cierto sentido, ser más interesantes las segundas partes, las primeras son indiscutiblemente mucho más famosas y por tanto mucho más tocadas y oídas.

Finalicemos este apartado citando una reflexión de Schmitz en el clásico *The Piano Works of Claude Debussy*:

Sólo un hombre con la técnica madura de Debussy, con sus afiliadas y probadas herramientas, podría expresarse tan perfectamente. Pero sólo un hombre con la magnífica riqueza de conocimientos, de experiencia, de intuición, podría usar esas herramientas para caracterizar tan nítida y brevemente la infinita variedad y gama de temas de estos veinticuatro preludios, que pasan por leyendas, literatura, vodevil, pinturas, monumentos arquitectónicos, objetos arqueológicos, fenómenos naturales, una multitud de escenas y de personajes, cada uno individualizado, cristalizado en el momento de la creación de Debussy (1966, p. 130).

En un sentido, esta serie es una síntesis del lenguaje compositivo de Debussy, sus aficiones, su admiración, pero sobre todo de su revolución sonora.

Lo que ha visto el viento del Oeste

Los elementos de la naturaleza son uno de los principales protagonistas de los preludios de Debussy, y entre ellos destaca su impresionante reproducción del viento, que hace más de una aparición en este ciclo.

Como personaje estelar aparece en *Lo que ha visto el viento del Oeste*, séptimo preludio del primer libro. Como es natural, se ha especulado acerca de la fuente

extramusical que inspiró este número, pues, como en muchos de los casos, no se sabe con precisión el origen.

En su estudio de la música para piano de Debussy, Paul Roberts nos dice que pianísticamente, en lo que a recursos técnicos se refiere, está estrechamente relacionada con *Orage* (del primer libro de *Los años de peregrinaje*) de Liszt, pero agrega:

La imagen narrativa sugerida –con su insinuación de las aventuras exóticas de un largo viaje– debe advertir al intérprete que las referencias a la pieza provienen de la literatura popular y no del Romanticismo. La personificación de los cuatro vientos es al menos tan vieja como la mitología griega, y ha provisto de tema a los cuentos de hadas.

Este tipo salvaje, el viento del Oeste, puede ser el portador de tormentas y tumultos, y podría tener fantásticas historias que contar, pero es esencialmente una creación del folklore antiguo, no del Romanticismo del siglo XIX (1996, p. 192).

Cabría aclarar aquí que Céfiro, el viento del Oeste en la mitología griega, es representado básicamente como el mensajero de la primavera que ahuyenta el crudo invierno y que suele terminar en una calmada brisa. Pensaríamos entonces que la imagen no resulta muy cercana a lo que pasa en el preludio.

Más adelante, el mismo Roberts nos aporta otro dato relevante:

Marcel Dietschy ha sugerido que el título proviene del cuento *El jardín del paraíso*, de Hans Christian Andersen –publicado en una traducción francesa en 1907– en el que cada viento cuenta dónde ha estado y qué ha visto. (Debussy, lo sabemos por René Peter, “tenía una pasión por los cuentos de hadas de Hans Andersen que lo preparaba con todo vigor para arremeter con Tolstoi o Schopenhauer”). El carácter de Céfiro, el viento del Oeste, seguramente llamó la atención de Debussy: “Huele a mar y esparce una frescura estupenda”. Pero ahora “ya no es suave”. Ha perdido su buena apariencia para convertirse en “un tipo terriblemente salvaje”. (1996, p. 194)

Siguiendo esta pista, vayamos al Jardín del Paraíso: un príncipe obsesionado con el jardín del paraíso, un buen día, en una caminata por el bosque fue sorprendido por una fuerte lluvia que lo llevó por caminos desconocidos. Cuando estaba a punto de desfallecer, encontró una caverna iluminada que resultó ser la Cueva de los Vientos.

Allí estaba una anciana, la madre de los vientos, que esperaba la visita de sus cuatro hijos. Lo invitó a pasar y a secarse. Estando allí empezaron a llegar los hijos y a contar lo que habían visto en su último viaje. El primero en llegar fue el viento del Norte. El segundo, el viento del Oeste:

–Así que has hecho mal –dijo la madre de los vientos.

–Los otros dirán el bien que he hecho –respondió él [el viento del Norte] –, pero aquí tenemos a mi hermano del Oeste, es mi favorito. Huele a mar y esparce una frescura estupenda.

–¿Es el pequeño Céfiro? –preguntó el príncipe.

–Y tanto que es el Céfiro –dijo la vieja–, pero nada tiene de pequeño. Hace años fue un niño precioso, pero eso pasó.

Parecía un salvaje, pero llevaba puesta una chichonera para no sufrir accidentes. Empuñaba una estaca de caoba, arrancada del bosque de caobas americano. Él no gastaba menos.

–¿De dónde vienes? –preguntó su madre.

–De la selva virgen –dijo. Donde las lianas espinosas tejen una cerca de árbol a árbol, donde la serpiente de agua yace en las praderas pantanosas, y el hombre es considerado un ser superfluo.

–¿Qué hiciste allí?

–Miré el río profundo, cómo se lanzaba de la roca, se convertía en vapor y corría hacia las nubes para transportar el arco iris. Vi al búfalo salvaje nadar en el río, pero la corriente lo arrastraba consigo: fue llevado con la bandada de los patos salvajes que echaron a volar cuando el agua caía en cascadas; el búfalo debía caer por ellas. Esto me divirtió, y armé tal tempestad que los árboles más viejos salieron flotando y se hicieron trizas.

–¿Y no has hecho nada más? –preguntó la vieja.

–He dado cabriolas en las praderas, he palmoteado a los caballos salvajes y he arrancado cocos. ¡Sí, sí, claro que tengo historias que contar!, pero uno no debe decir todo lo que conoce –¡como tú bien sabes, vieja– besó a su madre, de tal forma que casi la tiró. No había duda de que era un chico impetuoso. (Andersen, 1984, pp. 58-59)

Es fácil rastrear la fuente. En 1962, Marcel Dietschy escribió *La passion de Claude Debussy*, que años después se publicó en inglés como *A portrait of Claude Debussy*. Lo que

no es fácil encontrar el libro, ni siquiera en su traducción inglesa. Como no ha sido posible acceder a la fuente original, queda la duda de si la atribución al cuento de Andersen es una sugerencia de Dietschy o si lo afirma con cierta seguridad. Lo importante es que, por el contenido del texto, el viento del Oeste narrando sus andanzas y visiones, parecería que estamos en el camino correcto sobre la fuente extramusical de este preludio.

Sin embargo, quisiera agregar, como una mera especulación, un dato que podría ser una pista interpretativa adicional. Esta pista surge de la pregunta ¿qué son en realidad (como fenómeno meteorológico) los vientos del Oeste?, o con más precisión, ¿qué son los vientos del Oeste desde Francia? La respuesta es muy interesante:

Por la geografía de Francia, la mayor parte de sus vientos vienen del Oeste. Y es porque Francia es básicamente una planicie que está limitada al oriente por el macizo central europeo (los Alpes) y al Oeste por el Golfo de Vizcaya, Mar Cantábrico, también llamado Golfo de Gascuña. Salvo la zona mediterránea, que tiene su propia climatología, el resto del clima de Francia depende mucho de su contacto con este mar.

El Cantábrico es un mar frío, atrapado o bordeado por la cálida corriente del Golfo, y eso genera una dinámica de vientos propia. Es un mar bravo, casi siempre con un oleaje intenso en todas sus costas.

En primavera y verano es común que se generen las llamadas galernas¹¹ (*galerie*, en francés), que son un temporal súbito y violento con grandes ráfagas de viento del Oeste al Noroeste. En Francia, de hecho, se han registrado galernas con ráfagas de hasta 130 km por hora. Aunque “quizá lo peligroso del fenómeno sea no tanto la fuerza del viento cuanto la rapidez con que gira y arrecia, es decir, lo sorprendente del fenómeno” (p. 2)

Aparecen en días calurosos y tranquilos en los que la llegada de un frente frío viene acompañada de un cambio brusco en la dirección e intensidad del viento. El cielo se oscurece y se produce un fuerte descenso de temperatura de hasta 12°C en veinte minutos, el mar se agita, hay un descenso rápido de la presión atmosférica y un aumento de la humedad que roza el 100%.

Debussy pudo haber conocido o no este fenómeno, aunque su afición por el mar y la playa podría hacer pensar que sí. Lo que es seguro es que conocía cómo sopla un fuerte

¹¹ Con información de: Arteché García, Jose Luis, 2008. La galerna del Cantábrico. Agencia Estatal de Meteorología AEMET. Cantabria, España.

viento porque independientemente de si su fuente es mitológica, fantástica o meteorológica, en este preludio se escucha un viento casi real.

Ahora vayamos a la música.

Podríamos describir este preludio diciendo que sus principales características son el uso de la escala de tonos enteros sobre un casi omnipresente pedal de Fa# que representa una tonalidad encubierta. Todo esto expuesto usando abundantes recursos “pirotécnicos” provenientes de Liszt, pero con una clara renuncia al virtuosismo.

Después de haber leído el análisis ya clásico de Robert Schmitz, y el más reciente y muy detallado de Siglind Bruhn, queda poco que agregar y mucho que citar. Intentar un análisis propio, habiendo estudiado estos, sería un poco ocioso y sobre todo supondría el riesgo de cometer plagio involuntario.

Lo que sí puedo decir es que razonando los dos puntos de vista y analizando la partitura, definitivamente coincidí más con el de la doctora Bruhn. Por lo tanto me basaré en su análisis para la siguiente descripción de lo que pasa en este preludio.

La obra está dividida en cinco secciones, o en cuatro más una coda, como se prefiere ver, en el siguiente esquema: A-B-B'-A'-Coda.

El primer componente de la **sección A** es un trazo que asciende y desciende rápidamente por un grupo de cinco notas (Fa#-La-Do-Re-Mib), que representa ráfagas cortas que van y vuelven insistentemente al punto de partida: un Fa# que figurará como nota pedal en buena parte de la obra.

Este trazo está formado a partir de un acorde de séptima de dominante en inversión (Fa#-La-Do-Re). En los compases tres y cuatro se agregan unas notas en la parte más aguda del trazo. Algunas veces agregando solamente un Mib (que a mi entender podría interpretarse como parte de un acorde de sensible: Fa#-La-Do-Mib) y otras agregando un trazo rápido, como una apoyatura formada por un nuevo acorde: Do-Mib-Solb-Lab, que como apunta Bruhn, es la trasposición del acorde original al tritono.

El trazo de ráfagas desemboca en una larga “escalera” ascendente-descendente que recorre cuatro octavas llevándonos en un momento del *pp* inicial a un *crescendo molto* y a un *diminuendo* que nos regresa al matiz original. Este trazo es un desarrollo del movimiento previo, que alterna los dos acordes de séptima de dominante.

El siguiente elemento importante aparece en el compás 7. Es un trémolo de quinta justa al que se superponen acordes mayores con la misma nota fundamental. En un trazo paralelo ascienden y descienden, pasando por otros dos acordes con las mismas características pero incompatibles armónicamente. Llegan al lugar de partida y vuelven a ascender. Una vez más se repite el patrón *crescendo-diminuendo*, aunque esta vez partiendo de *p* y no de *pp*.

En el compás 10 inicia la **sección B**. Aquí aparecerá por primera vez la escala de tonos enteros (Do#-Re#-Fa-Sol-La-Si) combinada con el pedal de Fa#.

El trazo melódico de la mano derecha, **motivo a**, “es un desarrollo lógico de la frase anterior. También consiste en movimientos paralelos, pero esta vez no de acordes mayores sino de segundas duplicadas a la octava. Lo que hace que este elemento sea melódicamente más significativo que el anterior es su característica forma rítmica [figuras largas con puntillo combinadas con figuras muy cortas]. Característicamente el salto más recurrente es el de tritono, lo que confirma el rol predominante de este intervalo en el preludio” (1998, p. 71).

En el siguiente elemento, **motivo b**, una vez más se repiten elementos anteriores: el pedal de Fa#, el movimiento paralelo y acordes mayores. En este caso, es un acorde mayor en segunda inversión (Si#-Mi#-La-Si#) que asciende cuatro niveles por movimiento cromático, repitiendo cuatro veces el mismo patrón. Después otras tres veces más, pero una octava arriba, y una cuarta vez, pero ahora iniciando un semitono más arriba. Este patrón se desarrolla sobre un bajo con el ritmo característico del motivo *a* (nota larga con puntillo + nota corta) en donde el pedal de Fa# es la nota larga, y en este caso acentuada, y la nota corta se aleja de Fa#, cada vez un poco más, para volver siempre a él. En los compases 17 y 18, el bajo se refuerza presentado en forma de octava, además duplicada en la mano derecha.

La dinámica tiene un papel central en este trazo. Cada repetición del grupo de acordes empieza *pp* o *p* seguido de un *crescendo* y vuelta súbita al *p*. Paralelamente hay una sensación de incremento del *tempo*, cuidadosamente marcada por Debussy, que indica “comenzar un poco por debajo de la velocidad”, al principio del motivo, para después marcar “volver progresivamente al *tempo* animado”.

En los compases 19 y 20 aparece la escala por tonos, ahora desde Fa# (Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#). Temáticamente es una extensión del motivo *b*. Su dinámica general es de *mf*. Aquí valdría hacer una acotación: la dinámica general de la obra se incrementa gradualmente en cada nuevo motivo. El motivo *a* tuvo una dinámica general de *pp*, el motivo *b* de *p*, la extensión que nos ocupa una dinámica general de *mf*, y así sucesivamente. El motivo *c* tendrá una dinámica general de *f* a *ff*. Alcanzado este punto, en el motivo *d*, la dinámica comenzará nuevamente a diversificarse.

Hecho este apunte, vayamos al **motivo c**. Aparece en el compás 21, y con él aparece otra escala por tonos (Do-Re-Mi-Fa#/Solb-Lab-Sib). Este tercer motivo está formado por tres elementos: una serie de acordes mayores que están formados por una combinación de las dos escalas por tonos; un trazo muy rápido, como una especie de floritura, que lleva una nota de un registro usando octavas (uno de los trazos más reconocibles de la pieza); y nuevamente el pedal de Fa#. Estos dos últimos elementos derivan claramente de la escala por tonos en Do.

En los compases 23 y 24 introduce un nuevo elemento: los trinos en dieciseisavos (emparentados con los trémolos de la sección A, y una vez más transportados al tritono), que reemplazan a los acordes de los compases anteriores, conservando la nota pedal y las octavas adornadas, todo dentro del contexto de la escala por tonos en Do. Como ya habíamos dicho, en este punto la dinámica ha llegado a *ff*, y con la aparición de los trinos se alcanza incluso un *strident*. Desde este punto de máximo volumen inicia un *diminuendo molto* en un compás donde sólo aparece el trino y que sirve de guía para conducirnos al **motivo d**.

Este último motivo de la sección es más simple que los anteriores. Está en un registro tan compacto que provoca el cruce de manos. Los elementos son muy simples: el trino de dieciseisavos que viene del motivo anterior, y sobre él pequeños trazos melódicos de octavas descendentes.

Desde un contexto *p*, y con crescendos que traspasan la barra de compás, “se oscurece el orden métrico temporalmente” (1998, p. 73).

Este pasaje da un poco de calma dentro de la intensidad de tantas ráfagas y trazos precipitados, pero esta serenidad es de pronto interrumpida por un *f* súbito y un avance cromático del estable trino, para volver, también súbitamente, a un *p* donde el trazo

melódico se hace más regular y da paso a un par de compases de ascenso cromático, tanto del trino como del elemento melódico, en los que se incrementa tanto el volumen como la velocidad y que sirven de puente entre secciones.

La **sección B'** inicia en el compás 35, con una adaptación del **motivo a**. En esta aparición de las dobles segundas que se mueven paralelamente, el ritmo se ha simplificado, y el acompañamiento es sustituido por un Sib como nota pedal en el plano inferior, y por un rápido Do# que se mueve de una octava a otra, muy semejante al trazo tipo floritura del motivo c, en el registro superior. En conjunto, el acompañamiento o los acompañamientos que enmarcan al motivo refuerzan la teoría de una tonalidad oculta o sugerida, ya que en un contexto tonal, corresponderían a la dominante y a la subdominante del casi omnipresente Fa#.

En esta reaparición del motivo, igual que en el original, todos los elementos pertenecen a la escala por tonos enteros Do#-Re#-Fa-Sol-La-Si, pero en el acorde del compás 38, y su equivalente en el 42, aparecen elementos de la escala alternativa, un procedimiento de alternancia de escalas ya muy usado durante el preludio.

A partir del compás 39 se repiten idénticos los compases anteriores y a ellos se suma un puente o pasaje de transición que lleva a un compás de acordes de cuatro notas que ascienden cromáticamente desde un *f*, con *crescendo molto*, para desembocar en una nueva aparición del **motivo c**.

Los característicos acordes de este motivo aparecen con el mismo ritmo pero ahora sólo en la mano izquierda, y son acompañados en el registro superior por la nueva nota pedal Re# (que en un contexto tonal equivaldría al relativo menor de Fa#), en un trémolo de octava.

La **sección A'** inicia en el compás 54 con un trémolo de Fa# y Sol alternado con otro entre Fa# y Sol# (intervalo mayor y menor) que estructuralmente corresponde al inicio del preludio. Sobre este trémolo un trazo rápido en la derecha retoma las notas del acorde inicial, haciendo así una variación del primer elemento de A. El Sol# del bajo altera las notas del trazo superior, haciendo que el Re sea un Re# y el Do \flat un Do#.

Los compases 57 y 58 son idénticos a los compases 5 y 6, excepto en las dos notas finales, que conducirán a un trémolo en la quinta justa Do-Sol, en lugar de Fa#-Do#, para

desarrollar el segundo elemento de A, idéntico al original, pero una vez más en una transposición al tritono.

En el compás 62, “como si pusiera las cosas en orden después de todo, añade el compás central de la frase en su forma original (Fa#)”.

Establecido el “regreso” a Fa#, inicia la **Coda**, construida casi en su totalidad con base en el acorde del principio (Re-Fa#-La-Do). Primero hay un bajo que se repite cada compás, cuatro veces, con la intención de que cada repetición sea más rápida y más fuerte que la anterior. Después un trazo melódico en tresillos sobre un trémolo en el bajo, siempre creciendo y aumentando la velocidad. Termina la pieza con un par de compases que son una cita al motivo *a*, en un *ff* acentuado y retardado que conduce a un acorde final en la versión mayor del acorde del principio “en lo que parece una adaptación debussiana de la tercera de picardía” (1998, p. 73). Un acorde cortísimo, acentuado, *sff* y seco seguido del silencio.

J.S. Bach (1685-1750)

Concierto italiano en Fa mayor BWV 971

En la época de Bach, y al menos una generación antes y varias después, el concierto era una pieza instrumental en la que contrastaba un ensamble orquestal con un grupo de solistas o con un instrumento solista, pero hasta antes de Bach este solista nunca había sido un teclado (léase clavecín o clave).

Esto se explica porque el clave tenía la laboriosa función de desarrollar el bajo continuo en la orquesta, pero Bach, gran virtuoso del teclado, tuvo la idea de ponerlo en lugar del solista, y compuso tantos conciertos para teclado que creó un género que años más tarde sería uno de los principales protagonistas de la escena musical: el concierto clavecinístico (más tarde concierto para piano). Sin embargo, este *Concierto italiano* que nos ocupa no está dentro de esta larga lista, pues, como se puede apreciar fácilmente, le falta la orquesta.

Entonces, ¿por qué llamar *concierto* a una pieza para teclado solo? ¿Y qué tiene de italiano todo esto? El título confunde, y es que en un sentido esta obra ni es un concierto, ni es italiana, pero sí es una rareza genial.

Durante la década de 1730 Bach, con dinero de su bolsillo, publicó una serie de ejercicios o prácticas para teclado, *Clavier-Übung*, compuestos para “deleite del alma de los aficionados”. Era la primera vez que Bach publicaba, y lo hacía para dirigirse a lo que hoy llamaríamos el público consumidor de música. Este proyecto en cuatro tomos contenía casi todas las posibilidades estilísticas, técnicas y formales para los principales instrumentos de teclado de la época: clavecín, clavecín de dos teclados, órgano pequeño y órgano con pedales.

El *Clavier-Übung* contiene preludios, fugas, suites, variaciones (las famosísimas *Variaciones Goldberg* son el cuarto tomo de la colección), corales, música en estilos nacionales, cánones... En suma, una especie de catálogo con el que Bach se mostraba al mundo como un maestro del teclado. No sólo se reafirmaba como el más grande virtuoso de la época, sino que se presentaba como compositor y artista absoluto de la música para teclado.

El segundo tomo está dedicado a dos de los tres principales estilos nacionales de la época: el italiano y el francés. De este modo, hay una *obertura según las maneras francesas* y un *concierto según el gusto italiano* (para clave de dos teclados). Este es el título original, no *Concierto italiano*, como lo conocemos ahora. Y es en el título original donde encontramos la pista para responder qué tiene de italiano este concierto. En una visión muy general, el estilo italiano, a diferencia del francés y el alemán, era virtuosístico, muy rítmico, con líneas melódicas muy cantables y libre en la ornamentación. Además, la forma concierto nació y evolucionó en Italia, y aunque se extendió a Europa y tiempo después sería una forma muy importante en la historia de la música, en principio es una forma italiana: en la época barroca era la forma instrumental italiana por excelencia, la más desarrollada y diversa. Había dos escuelas o modos de componer conciertos: la de Roma, para orquesta y grupo solista (*concerto grosso*), y la de Venecia, para orquesta y un instrumento solista. En este último grupo destaca Vivaldi como uno de los principales compositores del género, y muy admirado por Bach.

Pues bien, en esta obra, en la que Bach nos deleita con su dominio del estilo italiano, decide mostrar un *collage* de tipos de concierto, todos muy italianos, eso sí. Podemos usar como una guía para la audición las siguientes imágenes: el primer movimiento es un tipo de concierto en el que alternan la orquesta y un violín solista. Los cambios de textura en el teclado y las líneas muy adornadas en la mano derecha pueden indicar cuándo está interviniendo el violín. El segundo es un movimiento lento en el que la mano izquierda representa a la orquesta con un movimiento perpetuo, mientras que la derecha es una línea de oboe solista muy ornamentada de estilo improvisado y que remite mucho a la música vocal. Por último, el tercer movimiento es un tipo de concierto para dos violines solistas y orquesta. Aquí los cambios de textura pueden ser la guía.

L.V. Beethoven (1770-1827) **Sonata en Mi menor op. 90**

Se ha dicho que en el periodo de 1813 a 1815 Beethoven no produjo casi nada, y que esto se podía deber a una profunda crisis personal y creativa. Esto es solo parcialmente cierto. Entre las obras que han pasado a la historia como lo mejor de la producción de Beethoven, es verdad que ninguna fue compuesta en esos años. Pero existe otro catálogo de obras hoy

poco conocidas pero que curiosamente son las que más fama dieron a Beethoven en su época; de ellas, más de una fue compuesta en estos años.

La mayoría de estas obras eran políticas, estaban relacionadas con la derrota de Napoleón y eran de corte popular. Beethoven encontró fama y fortuna con música que le permitía mostrar sus filiaciones políticas y que caía en el campo de la música “para las masas”, pero gracias a este éxito, por esos días también pudo retomar por tercera vez su amada ópera *Fidelio*, que en esta ocasión finalmente obtuvo el reconocimiento que Beethoven anhelaba.

Después de estos éxitos, en un periodo de aparente calma, compuso una serie de obras pequeñas dedicadas a sus amigos. Entre ellas está la sonata Op. 90, dedicada al conde Moritz Lichnowsky, hermano de uno de los principales mecenas de Beethoven en sus primeros años en Viena.

Esta sonata, quizá junto con el éxito tan aplazado de *Fidelio*, representa el cierre de un periodo creativo de Beethoven, ese que se ha querido llamar “heroico”. A partir de entonces, sus preocupaciones estéticas se irían en otra dirección.

Esta sonata tiene sólo dos movimientos. No es algo demasiado extraño, pero sí poco frecuente, pues la mayoría de las sonatas tienen tres o cuatro. El primero, *con vivacidad y de un extremo a otro con sentimiento y expresión*, está construido a partir de un contraste de ideas o batalla de principios: un motivo o un tema aparece para ser confrontado por el siguiente hasta llegar a un resignado final. Se ha dicho que Beethoven pensó llamarlo “batalla entre la cabeza y el corazón”... La imagen es tan buena que es una lástima que eso lo haya dicho Schindler, un embustero biógrafo de Beethoven al que no se le puede creer casi nada.

El segundo movimiento, *a tocar sin demasiada velocidad y muy cantante*, es un rondó que tiene un muy bello y famoso estribillo. Siguiendo con la idea de la batalla de principios del primer movimiento, aquí se ha alcanzado una pacífica resignación.

J. Brahms (1833-1897) **Scherzo en Mi bemol menor op.4**

A pesar de ser el número de opus 4, el *Scherzo* es la primera obra que sobrevivió la implacable autocrítica de Brahms, que tuvo por costumbre destruir no sólo todos los

bocetos y apuntes de su trabajo, sino todas las obras que le parecían indignas de existir (hay quien ha calculado que desechó alrededor de un tercio de su producción total), así que es de suponerse que esta obra tenía un largo y concienzudo trabajo y que el joven Brahms la juzgaba una buena pieza. De modo que fue parte del paquete de obras que mostró en su presentación ante Liszt y meses después ante los Schumann. Esos encuentros marcarían su destino.

En 1853, a los veinte años, Johannes Brahms era un virtuoso provinciano sin fama. Había fracasado en su intento de iniciar una carrera como solista y se dedicaba a tocar en tabernas, dar clases, componer música ligera (publicada bajo un seudónimo colectivo), pero mientras tanto componía una música que esperaba el momento de poder usar como carta de presentación para acercarse al mundo musical de primera fila.

La oportunidad llegó pronto. A su paso por la ciudad, un violinista húngaro desterrado invitó a Brahms a acompañarlo como pianista en una gira por el norte de Alemania. El violinista andaba en busca de su compatriota, el músico más famoso y reconocido de toda Europa. Así fue como Brahms conoció a Liszt.

Brahms llegó a Weimar con sus manuscritos bajo el brazo, pero se sintió tan incómodo en el palacio donde vivía Liszt, rodeado siempre de devotos seguidores, que se negó a tocar. Entonces Liszt tomó precisamente el *scherzo* que nos ocupa y, con su apabullante lectura a primera vista, lo tocó íntegro mientras hacía comentarios al joven compositor. A continuación, de acuerdo con una de las anécdotas más famosas de la biografía de Brahms, el húngaro interpretó su recién creada sonata en Si menor; cuando en un punto climático volteó a ver a Brahms, descubrió que estaba adormilado en su silla...

No sabemos qué tan cierta sea la anécdota, aunque esté narrada por alguien que estuvo presente ese día; lo cierto es que, haya pasado lo que haya pasado en ese encuentro, la imagen ilustra cómo a Brahms no le interesaron ni la música de Liszt ni los planteamientos de la nueva escuela alemana. Y sabiendo bien que perdía el apoyo más importante que entonces podía concebirse, no estaba dispuesto a unirse a las filas de los devotos seguidores de Liszt. Así, dejó Weimar decepcionado y sin trabajo, pero el nuevo rumbo lo llevó a conocer a los Schumann.

Ese encuentro fue completamente distinto. Brahms se sintió como en casa; los Schumann estaban verdaderamente emocionados con su música y lo consideraban un genio.

Tal era el entusiasmo que Robert Schumann lo recomendó para que publicaran, finalmente, alguna de sus obras, y escribió un artículo de alabanza al joven compositor que publicó en su muy influyente revista musical. En pocas palabras, decía algo así como “el elegido ha llegado: su nombre es Johannes Brahms...” Y así, de golpe, Brahms se volvió muy famoso y todo el mundo esperaba oír su música.

El *Scherzo* en Mi bemol menor, una poderosa obra juvenil, tiene influencias de varios compositores. Se dice que se relaciona con algún *scherzo* de Schumann, con el Beethoven heroico, y hay una larga discusión sobre su posible relación con un *scherzo* de Chopin. Lo importante en todo caso es que, independientemente de la fuente, o de si era un tributo a Chopin, a Schumann, a Beethoven o a todos, con su temprana obra Brahms demostraba un dominio completo de la forma e incluso del estilo virtuoso para el piano, pero desde entonces mostraba un tipo de virtuosismo alejado de la pirotecnia, y sobre todo un inconfundible lenguaje personal.

A. Schönberg (1874-1951) **Seis pequeñas piezas para piano op.19**

Alguna vez Schönberg dijo: “Para mi música se necesita tiempo. No sirve para la gente que tiene otras cosas que hacer”. Y tal vez ese sea el mejor consejo para sentarse a escuchar estas piezas. Hay que dedicarles tiempo y hacer sólo eso: escuchar. Atender al sonido como sonido puro, sin ninguna expectativa.

Estas seis piezas brevísimas fueron compuestas en 1911, en un momento en el que el mundo estaba a punto de colapsar. Las promesas de la segunda revolución industrial, que había cambiado radicalmente la vida del ser humano, a finales del siglo XIX se evaporaban.

El mundo industrial crecía a costa de la expansión dominante de la cultura occidental, de la cada vez más marcada desigualdad social, la explotación inconsciente y desmesurada de los recursos, el oropel, la invasión, el materialismo como nueva forma de vida... El crecimiento a costa de todo era insostenible. La avaricia de unos imperios pronto iba a chocar con la de los otros, y el mundo entero iba a padecerlo con la guerra de 1914.

Así, con la llegada al siglo XX se vivía un mundo lleno de novedad, pero también se respiraba el inminente colapso. El mundo no podía cambiar tanto y el arte permanecer igual. ¿Qué decir y cómo decirlo? Como había sido siempre, el arte reaccionó y encontró

formas nuevas, pero esta vez la ruptura sería radical. La belleza y la imitación de la realidad dejaron de ser el objeto central del arte.

La anunciada decadencia del mundo occidental generó la crisis de los lenguajes. El mundo estaba caducando y había que encontrar nuevos caminos. En la música, Arnold Schönberg encontró uno que, renegando del pasado musical, marcaba un nuevo punto de partida.

Desde 1908 y hasta antes de la primera Guerra Mundial, Schönberg se encontró completamente inmerso en la estética expresionista y en un periodo de efervescencia creadora en la que pintaba, escribía y componía un tipo de música sorprendente que lo alejaba no sólo de su propio pasado creativo, sino del pasado musical entero y, en buena medida, del presente musical. Hacía una música completamente libre de cualquier norma, una música primitiva que volvía la mirada al sonido puro, una expresión original llena de sentido que marcó un nuevo paradigma: la música atonal.

Después de 1914, la música, sin dejar de ser atonal, cada vez fue más racional, estructurada y medida. De ella empezó a emanar un nuevo orden que se convirtió en el dodecafonismo. Un nuevo sistema de composición con nuevas reglas, sonidos y procedimientos, pero al fin un sistema regulado y, valga el lugar común, más estricto que el propio sistema del que renegaba.

La breve y gloriosa existencia de la libre atonalidad desapareció con un nuevo orden mucho menos rico y emocionante, pero nos legó un puñado de obras con la, a mi juicio, mejor música de Arnold Schönberg, el músico que divide la historia de la música del siglo XX en un antes y un después.

¿Para bien o para mal? Esa es otra historia.

J. Pomar (1880-1961)

El ex convento de San Francisco en Pachuca

¿Quién es José Pomar? Si usted no lo sabe, no se preocupe. Casi nadie lo sabe.

José Pomar es un músico mexicano autodidacta de la primera mitad del siglo XX. Fue promotor musical; fundador de un sexteto y una orquesta en diferentes estados del país; catedrático de distintas instituciones; impulsor de reformas en el Conservatorio Nacional de Música; revolucionario en el frente obregonista; funcionario de Bellas Artes; crítico y

divulgador musical; editor de *Música: Revista Mexicana*; miembro fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; director, compositor y arreglista de coros; defensor de la causa obrera; subdirector de la Escuela Superior Nocturna de Música, y compositor de música coral, música para piano, para ballet, y música instrumental, en la que destacan un *Preludio y fuga rítmicos para ensamble de percusiones* (una dotación muy novedosa entonces), y un *Huapango* compuesto antes que el de Moncayo... Y también es un nombre que prácticamente no aparece en la historia que nos contamos de nuestra música.

Quienes hablan de Pomar, entre ellos Silvestre Revueltas, coinciden en señalar que ha sido relegado debido a sus ideas políticas y a su firme militancia, es decir, por razones que poco o nada tienen de musicales. Este hecho tendría que ser suficiente para tomarse la molestia de averiguar si su música merece el olvido o no, y ver si a las razones circunstanciales se les deben sumar las musicales.

Como yo creo que esta música debe conocerse y valorarse, vamos a escuchar el *Ex convento de San Francisco en Pachuca*, una obra peculiar del catálogo pomariano, compuesta en 1912 y 1919. Es una suite (serie de piezas concebidas para ser tocadas en bloque) de cinco piezas tituladas como partes del claustro de un convento: el pozo, el patio, las escaleras, los muros y las celdas. La fuente de inspiración es ese convento franciscano del siglo XVI que Pomar conoció cuando vivió en Pachuca. Sin embargo, la obra no pretende ser un retrato del lugar sino más bien evocar una serie de sensaciones que los distintos espacios del edificio le despertaban al autor. Con todo, hay algunos elementos descriptivos que pueden enriquecer la escucha.

Esta suite es de un estilo “debussiano”. José Pomar, en un breve texto autobiográfico, cuenta que en aquel entonces estaba conociendo la obra de Debussy, así que no sorprende encontrar el parecido en esta pieza. Lo que sí sorprende es lo bien que, desde su autodidactismo, asimiló el lenguaje. Nunca volvió a componer nada en este estilo.

C.A. Debussy (1862-1918)

Libro I. Preludio VII...

Usted no debería conocer el título de este preludio. Así fue dispuesto por el propio Debussy. Cuando se publicó el primer libro de preludios, y más tarde el segundo, cada uno de los doce preludios aparecía en la partitura con un número romano seguido de tres puntos

suspensivos, sólo después de la barra final de cada uno aparecían de nuevo los tres puntos suspensivos, seguidos del título de la obra. La idea era dar al oyente libertad auditiva y no condicionarlo. Aunque casi todos los preludios están inspirados en fuentes extramusicales concretas, la idea del autor era dejar fluir la música y al final comparar la experiencia musical con la fuente real. Así que le propongo dos opciones: si quiere experimentar la música sin ninguna información adicional, no siga leyendo y nos encontramos después de la obra para comparar experiencias, o si por alguna razón ya conoce el nombre de la obra o tiene alguna idea de qué se trata, o prefiere contextualizar para escuchar, vayamos a la información sobre este séptimo preludio.

El preludio es una antigua forma puramente instrumental que tanto en su origen como en su etimología se refería a lo “que precede y sirve de entrada, preparación o principio a algo”. Los primeros preludios de los que se tiene registro son del siglo XV. Como vemos, la forma musical vivió un largo camino que ha llegado hasta hoy. Y como todas las formas que han sobrevivido a modas y estilos, fue cambiando con el paso del tiempo. Así, pasó de ser una introducción de los cantos litúrgicos, a la primera pieza de las suite barroca, a antecedente de una fuga, y en el XIX, con Chopin y contemporáneos, una serie de piezas independientes que no preludivan nada. Lo que mantuvo siempre el preludio fue la brevedad, el carácter improvisatorio y la libertad formal. Era lo más libre que se podía hacer, la forma de liberarse de la forma. Este espacio de libertad fue muy atractivo para Chopin, que con sus dos series de preludios para piano sólo revolucionó la forma, y lo fue para Debussy, quien inspirado por su admirado compositor, creó dos libros de preludios llenos de sonoridades nuevas, provenientes de sus búsquedas musicales, que lo llevaron a incorporar escalas y músicas extrañas a la música académica, y en los que los temas van de las leyendas, a los monumentos históricos, personajes, o fenómenos naturales.

El séptimo preludio del primer libro se llama *Lo que ha visto el viento del Oeste*. De este preludio no se sabe con claridad cuál es la fuente extramusical, pero algunos investigadores creen que proviene de un cuento, *El jardín del paraíso* de Hans Christian Andersen, en donde cada uno de los cuatro vientos, entre ellos Céforo el viento del Oeste, cuentan dónde han estado y qué han visto. Como no hay aquí espacio para narrarle el cuento, lo dejo a su curiosidad y le doy un dato más, otra pista interpretativa que es una mera especulación personal pero que quizá resulte útil. Preguntándose qué es el viento del

Oeste para un francés, resulta muy interesante descubrir el fenómeno de las galernas, que son “un temporal súbito y violento con grandes ráfagas de viento del Oeste”, fenómeno común en el mar Cantábrico en primavera y verano, que puede tener sorpresivas ráfagas de viento de hasta 130 km por hora y descender la temperatura hasta 12°C en veinte minutos. No sabemos si Debussy conoció el fenómeno, pero sí sabemos que era un amante del mar, y seguro que conocía cómo sopla un fuerte viento, porque independientemente de si su fuente es mitológica, fantástica o meteorológica, en este preludio se escucha un viento casi real. *Lo que ha visto el viento del Oeste* bien podría estar inspirado en el particular fenómeno del Cantábrico.

Bibliografía

Andersen, H. C. (1984). El jardín del paraíso. En H. C. Andersen, *La sombra y otros cuentos*. Madrid: Alianza.

Basso, A. (1999). *La época de Bach y Haendel*. (V. M. Morla, Trad.) Madrid: D.G.E/ Turner libros/ Conaculta.

Bruhn, S. (1998). *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Pendragon Pr.

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo. (s.f.). *Recintos culturales*.

Recuperado el 13 de Septiembre de 2012, de CECULTAH: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo: <http://cultura.hidalgo.gob.mx>

Cooper, B. (2000). *Beethoven*. Oxford University Press.

Cooper, B. (Ed.). (2007). *Beethoven: The 35 Piano Sonatas*. Associated Board of the Royal Schools of Music.

El Universal. (3 de Enero de 2008). *Resguarda mundos musicales*. Recuperado el Septiembre de 2012, de El Universal: Cultura: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/55001.html>

Fernández de Velazco, F. (1985). *Análisis pianístico y estilístico de las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 de Arnold Schönberg*. D.F.

Forkel, J. (1953). *Juan Sebastián Bach*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Gál, H. (2010). *Cartas: 1853-1897. Johannes Brahms*. (J. A. Campos, Trad.) Barcelona: Nortedur.

Geiringer, K. (1984). *Brahms: Su vida y su obra*. (P. S. Barquero, Trad.) Madrid: Altalena Editores.

- Kubler, G. (1992). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laborda, J. M. (2000). *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914: Modernidad y emancipación)*. Madrid: Alpuerto.
- Latham, Alison (coord). (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mason, W. (1901). *Memories of a Musical Life*. New York: The Century Co.
- Massin, J. y. (2003). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner .
- Nichols, R. (2000). *El mundo de Debussy*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Nichols, R. (2001). *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge University Press.
- Noli, D. (Intérprete). (2000). Presagio: Música para piano de José Pomar. [CD]. México: URTEXT.
- Picún, O. (2009). José Pomar: Una labor musical desde la exclusión. *Correo del maestro: Revista para profesores de educación básica* (160), 45-57.
- Poggi, A., & Vallora, E. (1999). *Brahms: Repertorio completo*. Madrid: Cátedra.
- Pomar, J. (14 de Diciembre de 1915). Correspondencia. *José Pomar* . México D.F.
- Pomar, J. (ca. 1930). *[Texto autobiográfico]*.
- Provincia Franciscana del Santo Evangelio de México. (4 de Enero de 2012). *¿Quiénes somos?* Recuperado el 11 de Septiembre de 2012, de Provincia Franciscana del Santo Evangelio de México: <http://www.franciscanosenmexico.com.mx>
- Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca: Cornell University Press.
- Roberts, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

- Rosen, C. (2001). *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Rosen, C. (2004). *Formas de sonata*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Rosen, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Sadie, Stanley (ed). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition ed.). Macmillan Publishers Limited.
- Salvetti, G. (1999). *Historia de la música. El siglo XX: Primera parte* (Vol. 10). Madrid: Turner/CONACULTA.
- Schmitz, R. (1966). *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publicatios.
- Schönberg, A. (1975). *Style and Idea*:. (L. Stein, Ed.) Belmont Music Publishers.
- Siepmann, J. (1997). *Brahms*. (A. Mateo, Trad.) Madrid: Acento Editorial.
- Solomon, M. (1983). *Beethoven*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Strobel, H. (1990). *Claude Debussy*. Madrid: Alianza.
- Stuckenschmidt, H. (1991). *Schönberg: Vida, contexto, obre*. Madrid: Alianza Música.
- Velázquez Yebra, P. (18 de Junio de 2001). *José Pomar, un músico relegado*. Recuperado el Septiembre de 2012, de El Universal: Cultura:
http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=13407&tabla=cultura
- Walther, I. (ed) (2001). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Walker, A. (1979). Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17: A Declining Relationship. *Music & Letters* , 60 (2).
- Wolff, C. (2008). *Bach: El músico sabio*. Barcelona: Ma Non Troppo.