

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

Opción de tesis para obtener el título de

Licenciada en Piano

que presenta

AÍDA GONZÁLEZ HUESCA

ASESOR: MTRO. SALVADOR RODRIGUEZ

**ASESORA PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
MTRA. MONIQUE RASETTI**

MÉXICO, D.F. 29 DE AGOSTO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi familia:

Con todo mi cariño y agradecimiento a mi querida Tita: Aída González Cedillo,
por el inagotable e incondicional apoyo.

A mis padres: José Luis González Cedillo y a Silvia Huesca Cíntora,
por sus cuidados y preocupaciones por mi bienestar.

A Rocío González Huesca, mi talentosa y querida hermana, y por supuesto a mi emprendedor
cuñado: José Luis Santamaría,
gracias, sin ustedes no hubiese sido posible la realización de este sueño.

A mi adorado hermano José Luis,
por ser para mí un ejemplo de músico y ser humano a seguir.

Y por supuesto a mis hermanos, los grandes profesionistas Silvia y Alberto González Huesca,
por la bendición de tenerlos como hermanos.

A mis maestros:

con toda mi admiración, cariño y profundo respeto para mi maestra y ex compañera
Monique Rasetti:
gracias por la confianza, paciencia y dedicación a pesar de todo lo adverso.

Toda mi admiración, mi cariño y mi respeto para mis grandes maestros formadores:
Luis Mayagoitia, Aurelio León Ptacnik +, Nestor Castañeda +, Margot Flaites y Erna Vagnini de
Mühlbauer
gracias por el cúmulo de conocimientos y la infinita paciencia y esmero en mi
aprendizaje y educación pianística.

A la gran maestra Adriana Sepúlveda,
de igual manera mi agradecimiento, mi admiración, mi cariño y mi respeto a ella
y a sus maravillosos muchachos del grupo TODOS SOMOS UNO.
Para ella y cada uno de los muchachos, mis mas grandes y profundos
sentimientos también de agradecimiento y cariño por el amor incondicional que
me entregaron.

También mi enorme agradecimiento "allá" en München, Alemania a:

Margarita Manghofer, Dieter + y Gerty Engelhardt, Areli Navarro, Martin Haussleiter, Jorge Quiróz, Miriana Weingäerthner y David Bermúdez,

por ser los ángeles que me tendieron la mano a la vista de cualquier problema por superar.

En un apartado muy especial a Tere Ávila y a Peter Axel,
por brindarme ayuda y cariño en los días inmediatos y
tan críticos antes al retorno a mi país. GRACIAS muy especiales.

A Sören Grigat,
por ayudarme a salir del “bache” con su profesionalismo y sabiduría.

Mi mas grande y sincero agradecimiento “acá” en México a:

Esther Escobar, Pablo Silva, Rafael Cárdenas, Emilio Hernández y Ofelia Ascencio.

Introducción

La intención de este trabajo es la de realizar un estudio práctico del contexto histórico, biográfico y social donde cada uno de los compositores abordados en el programa del recital del examen público se desarrollaron,

Este estudio, aunado al análisis formal y estilístico de cada una de las obras, proporcionará una mayor cantidad de elementos que ayudarán a la comprensión del ámbito especial y favorable que da lugar a su creación.

Este hecho redundará entonces en una interpretación más profunda y apegada a la posible idea original del compositor en cuestión.

La elección de las obras que conformarían el programa fue el resultado de una intensa y minuciosa búsqueda, tratando de encontrar la pieza adecuada a la altura de las exigencias requeridas en el programa de estudios de la escuela y que por otro lado, que estuviera al alcance de mis propias posibilidades técnicas y de interpretación, hecho que de ninguna manera resultó fácil debido a los largos años de pausa innecesaria en mi carrera pianística.

Por lo tanto agradezco infinitamente a la maestra Monique Rasetti por el entusiasmo y la dedicación por esa tarea, y en la todavía mas complicada labor de dirigir la preparación de estas.

Dado que este proyecto comenzó a gestarse en mi

Los esquemas armónicos

Los esquemas armónicos representan el orden de las ideas de cada una de las obras abordadas.

Es una manera de sintetizar visualmente la estructura de las composiciones en apoyo al análisis profundo.

Los esquemas armónicos están ordenados por columnas y los números indican los compases.

Cada columna es un tema, un motivo rítmico un desarrollo o una coda.

Cada obra tiene una selección de colores en particular que expresa el estatus, afinidad o el contraste entre las ideas correspondientes.

ÍNDICE

	Página
Título	1
Agradecimientos	2
Introducción	4
Índice	5
Programa	6
Tocatta en sol menor BWV 914 Johann Sebastian Bach (1685-1750)	7
Variaciones en fa menor Joseph Haydn (1732-18099)	23
Rapsodia en sol menor Op.79 no. 2 Johannes Brahms (1833-1897)	34
Balada Mexicana Manuel Maria Ponce (1882-1948)	45
Allegro Bárbaro Béla Bartók (1881-1945)	57
Conclusiones	67
Bibliografía	68

Programa

Recital Público

Para obtener el Título de: Licenciada en Piano

Que presenta la alumna: Aída González Huesca

Tocata en mi menor BWV

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

I
II Un poco Allegro
III Adagio
IV Fuga (Allegro)

Variaciones en fa menor Hob. XVII:6
(Sonata – Un piccolo Divertimento)

Joseph Haydn
(1732 - 1809)

Rapsodia en sol menor Op. 79

Johannes Brahms
(1833-1897)

Balada Mexicana

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Allegro Bárbaro

Béla Bartók
(1881 - 1945)

Tocata en mi menor BWV 914

Johann Sebastian Bach (1685 -1750)

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y muere en Leipzig el 28 de julio de 1750.

No se sabe con exactitud la fecha en que la toccata en mi menor BWV 914 fue compuesta, ya que no se cuenta con ningún original autografiado y datado por el mismo Bach.

Al escribir sus obras este cumplía simplemente con su labor profesional y es muy posible que no pensara en la posteridad de su trabajo.

Los especialistas se han dedicado a datar la creación de sus obras, casi siempre en función a los lugares donde este trabajó ya que durante sus años jóvenes e intensamente productivos cambió con bastante frecuencia de lugar de residencia.

Es importante recordar que por aquel entonces el copiado de las obras, ya sea con fines pedagógicos o de difusión, se realizó siempre a mano.

Debido a la similitud de características y estilo de composición que en esta se aprecia, se ha situado la creación de la tocata en mi menor, junto con el resto de las siete toccatas que conforman la agrupación BWV 910-916, en el periodo de trabajo en Weimar o poco antes, (Arnstadt) durante los años de juventud de Bach.

Así encontramos en el prefacio de la edición Urtext vienesa, algunas suposiciones muy relevantes en cuanto a esta información:

Para Philipp Spitta todas las toccatas BWV 910-916 provienen de la época de Weimar, para Albert Schweitzer, las BWV 912-916 en la primera estancia en Weimar y BWV 910 y BWV 911 se crearon un poco después, para Hermann Keller, las primeras de ellas pudieron haber sido creadas en Arnstadt y las más antiguas en Weimar y Wolfgang Schmieder sostiene que la BWV 916 en Weimar aproximadamente en 1709, la BWV 912-915 en Weimar tal vez en 1710, la BWV 910 y 911 en Köthen en 1720 o en los últimos años en Weimar. (Eisert 2000 p. III)

En la larga cadena de lugares donde Johann Sebastian Bach desempeñó su trabajo profesional, Weimar es indiscutiblemente uno de los eslabones más importantes y decisivos en su desarrollo musical como organista, ya que las condiciones en este lugar le permiten experimentar y sentar las bases de su técnica sobre el teclado, que desembocara en un alto perfeccionamiento.

Desgraciadamente, el amplio reconocimiento que lo sitúa como uno de los compositores más importantes de la historia, no sólo de Europa, sino del mundo entero, llegó de manera póstuma.

Acontecimientos biográficos, históricos y culturales en torno a la creación de la Toccata en mi menor BWV 914

Después de la guerra de los treinta años y de la firma del *Tratado de paz de Westfalia* en 1648, los principados logran en medio de esta *Reforma* una mayor independencia, y es así como termina el predominio católico romano para dar paso a la división religiosa de los estados que conformaban la Alemania de entonces: en el norte prevalece el luteranismo y en el sur se conserva el catolicismo.

Desde el siglo XVI Lutero cambia el enfoque moralista y de temor que la iglesia católica ejercía sobre la música, liberando a esta de su carácter de exclusividad para especialistas y transformándola en un instrumento de elevación y educación espiritual generalizada, que procuro ante todo el acercamiento entre el ejecutante y el oyente con un poder *redentor* y *tranquilizador*. (Fubini 2010 pp.154-155)

La dinastía Bach surge y se desarrolla hacia la segunda mitad del siglo XVI en Thüringen, uno de

los estados germánicos localizados al norte de la región. Es decir, los Bach se desenvuelven en un ambiente puramente luterano, donde la música es una herramienta indispensable para los oficios religiosos.

Johann Sebastian Bach es indudablemente el miembro más importante de esta familia y es considerado la culminación del periodo estético denominado *barroco*, surgido en Europa a fines del siglo XVI y finalizado aproximadamente a mediados del siglo XVIII.

La familia Bach, que contaba con aproximadamente 35 músicos en su árbol genealógico, gozaba de la fama de ser *personas admirables de temple vigoroso y luteranos convencidos*. (Codex 1968 p.327)

Efectivamente, Bach poseía un carácter firme, seguro y férreo en sus convicciones, hecho que le permitió no dejarse dominar por algunas corrientes musicales características del siglo XVIII de elegancia caprichosa, superficial y en muchas ocasiones frívola como pudiera llegar a ser la ópera italiana, pero sí absorber tal vez lo mejor de estas, llegando a desarrollar su propio estilo. Es bastante significativo mencionar que Bach nunca incursionó en el terreno de la ópera, aunque en las cantatas y las pasiones compuso obras de gran intensidad dramática. Su fuente de inspiración máxima fueron los cantos luteranos de donde extrajo sus melodías, transmitiendo a estas su personalidad, siempre enorme e innegablemente ligada a cuestiones espirituales.

La educación musical de este notable músico comienza a edad muy temprana en manos de su padre, en el seno familiar. A la edad de nueve años muere su madre y poco después su padre, pasando entonces su educación al cuidado de su hermano mayor Juan Cristóbal en la ciudad de Ohrdruf.

Es aquí donde se desarrolla la conocida anécdota, donde a escondidas y a pesar de la estricta prohibición de su hermano, se dedica durante las noches y a la luz de la luna, a la transcripción de manuscritos musicales de los grandes maestros de la polifonía sacra. Este hecho al parecer, lejos de apaciguar la fascinación de Bach hacia la música, solo logró acrecentarla. A la edad de quince años decide no ser más una carga para el hermano y comienza lo que sería su vida laboral en un largo peregrinar por diferentes ciudades, Johann Sebastian Bach trabajo tanto para la iglesia como para la corte, permaneciendo periodos de tiempo en promedio cortos sin llegar a establecerse definitivamente, hasta llegar a Leipzig, lugar donde finalmente permanece hasta el final de su vida.

De Ohrdruf pasa a Lüneburg, donde es contratado como cantor de la escuela de San Miguel, después llega por primera vez a Weimar como violinista de la orquesta de un joven sobrino del Gran Duque de Sajonia el duque Johann Ernst, al poco tiempo se traslada a Arnstadt donde es contratado como organista municipal. Posteriormente abandona Arnstadt para ir a trabajar a Mühlhausen, donde es contratado como organista de la iglesia de San Blas, para poco después regresar de nuevo a la corte de Weimar.

Es en esta época donde se piensa que la toccata en mi menor BWV 914 fue compuesta. Y es en Weimar, donde Bach encuentra una especie de tregua a este cambio constante de lugar de trabajo y a pesar de su ajetreado ritmo de vida, logra establecerse un periodo de tiempo un poco más prolongado que en los lugares anteriores, junto con su primera esposa Maria Bárbara con quien procrea en este lugar seis de sus hijos.

El estar al servicio de la corte y no directamente de la iglesia, como en sus anteriores lugares de trabajo, le otorga cierta libertad de experimentación, como anteriormente se mencionó, que le permite continuar con su evolución musical.

En Weimar Bach logra concentrarse no solo en su producción organística, hecho que le brinda reconocimiento y renombre en esta área, sino también como músico de cámara en el dominio de los secretos de la técnica violinística y de composición instrumental y orquestal, también altamente desarrollados en este periodo de vida.

En 1717 es nombrado maestro de capilla en Köthen, lo cual, le cuesta un mes de encarcelamiento en Weimar antes de que el duque le otorgara la libertad para poder tomar posesión de su nuevo cargo. En 1720 muere Maria Bárbara, poco tiempo después contrae matrimonio con Ana Magdalena. En 1723 cambia de nuevo de puesto, esta vez como cantor de Santo Tomas en Leipzig, donde como se mencionó, permanece hasta el final de sus días.

Gracias a su inconmensurable talento, Bach logra casi siempre ascender al trabajo mejor pagado y mas adecuado a sus muy personales intereses, y cuando no fue así, simplemente se traslado entonces al lugar donde si se le otorgaba el puesto deseado.

Bach encontró la manera de gozar de su propia libertad en cuanto a comportamiento o en cuanto a técnicas de composición; hecho que en muchas ocasiones le provocaron serios problemas, como por ejemplo: ser sometido a prisión por incumplimiento de contrato, (como también ya se mencionó) o ser fuertemente criticado por algunos de sus contemporáneos por utilizar una escritura musical que les resultaba atrevida, extravagante y en muchas ocasiones no comprensible. Definitivamente, la gran obra musical, contrapuntística y pedagógica que Bach desarrolló durante su época, no fue de ninguna manera debidamente reconocida y en vida de este, solo pocos de sus trabajos fueron editados.

Cuando Johann Sebastian Bach desarrolla su arte a plenitud, las formas contrapuntísticas era en realidad considerada por sus colegas contemporáneos, una disciplina ya en decadencia, anticuada e incluso obsoleta.

A Bach se le admiraba mas bien por sus capacidades virtuosísticas de interpretación e improvisación que por su vasto trabajo creador y pedagógico.

El barroco y la toccata en el estilo de composición de Johann Sebastian Bach

La tendencia composicional de Johann Sebastian Bach encuadra dentro del denominado *barroco tardío* y se considera que termina precisamente con la muerte de este en 1750. (Ídem)

El barroco se caracteriza por la complejidad en sus formas, por la exuberancia ornamental, por las

posibilidades de improvisación y el desarrollo notable de técnicas instrumentales y de composición, así como por el establecimiento de la tónica y de la dominante como principales acordes de la armonía, sólo por citar algunos de los rasgos mas importantes.

Durante este periodo los compositores-instrumentistas desarrollan nuevas formas musicales, como lo son, aparte por supuesto de la forma toccata, la variación, la suite, la sonata, el aria da capo, el rondó, el concierto, la opera, el oratorio y la cantata.

(Baroque music 208 p. 77)

Mas que crear nuevas formas, los compositores del barroco preferían desarrollar las ya existentes.

También se crearon nuevos instrumentos musicales y algunos de los ya existentes sufrieron grandes transformaciones hasta el punto en que estos se convirtieron en otros.

El clavecín, el clavicordio y el órgano fueron instrumentos muy empleados gracias a su versatilidad, ya que estos podían utilizarse como instrumentos solistas o como instrumentos de acompañamiento.

Los alemanes prefirieron los instrumentos de teclado y en especial el órgano por facilitar el empleo del *cantus firmus*, del contrapunto y de las formas de carácter rapsódico, dentro de las que se cuenta también la toccata. (Bukofzer p. 356-58 1986)

Toccata es como su nombre lo dice una obra para ser tocada o pulsada, es uno de los nombres mas antiguos otorgados para una pieza instrumental, pero especialmente para instrumentos de teclado, originalmente no se diferenciaba de la sonata, de la fantasía o del *ricercar*.

Las toccatas incluían diversas fugas temáticamente relacionadas con adagios contratantes a la manera de recitativos, enmarcados e intercalados con pasajes de gran agilidad.

La toccata, según el Diccionario Harvard de la Música de Michael Randel, es una composición virtuosística para instrumento de teclado o de cuerda pulsada que contiene secciones de pasajes brillantes con o sin interludios imitativos o fugados. (Randel 2001 pp. 1021-1022).

También, en el antes citado Diccionario Harvard de la Música acerca de la toccata, encontramos que:

La primeras descripciones hablan de las toccatas, como un prelude de un organista al comenzar a tocar, que fantasea antes de iniciar con un motete o fuga (Michael Praetorius, 1619), y de una pieza concluida para causar la impresión de que se toca de manera improvisada, en la que nada resulta más inadecuado que el orden y la moderación [...] Los elementos principales del estilo de la toccata son las armonías cuasi- improvisadas, las escalas majestuosas, la figuración en acordes partidos que a menudo recorren todo el instrumento. (Ídem pp. 1021-22).

Venecia es el lugar donde la forma toccata vivió su mayor actividad con compositores como Claudio Merulo, (cuyas toccatas editadas en 1598 son las mas antiguas publicadas de que se tiene noticia) Andrea y Giovanni Gabrielli, sin olvidar a Girolamo Frescobaldi (1583-1643), del barroco medio, cuyas toccatas no cumplen estrictamente con la manera veneciana. (Grove 2001 pp. 534-537).

En la Alemania protestante del norte, las toccatas de compositores como Matthias Weckmann (ca. 1619-74), Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707), Johann Adam Reineken (1623-1722), Georg Böhm (1661-1733) y por supuesto las de Bach desarrollaron una gran madurez y altos niveles de virtuosismo.

En el *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, John Cardwell dice que el principio de las toccata se remonta al siglo XV en manuscritos alemanes, como la *Tablatura de Adam Illeborgh* y el *Orgelbuch de Buxheimer* en donde se les denominaba prelude o preámbulo. (Ídem pp. 534-537)

Bach se sintió cómodo en formas ya desarrolladas como lo era la toccata entonces y se ocupó intensamente en la transcripción y análisis de las obras de compositores como Froberger, Pachelbel y Buxtehude, hecho que influye entonces obviamente en su propio estilo de composición. Al hablar de toccatas se hace también imprescindible hablar del trabajo precursor italiano Alessandro Scarlatti en este tema y de la influencia que este ejerce también en las tocatas de Johann Sebastian Bach al incorporar secciones contrastantes y elementos fugados dentro de esta forma. (Sadie 2001 p.536)

Bach desarrolla, sin embargo esta forma de modo muy especial, con características muy particulares.

Es por esto que se puede afirmar casi sin lugar a dudas que al tratar la toccata, Bach creo por así decirlo, su forma propia.

La teoría de los afectos o *Affektenlehre*

Al hablar de Johann Sebastian Bach, es importante mencionar también, aunque sea de una manera breve la doctrina que se ocupó de la representación de las emociones por medio de la música o lo que también podríamos llamar la *retórica de la música*.

En Alemania se le denominó *La Teoría de los Afectos* o *Affektenlehre* en idioma alemán. Esta teoría apoya la similitud que existe entre la retórica del habla y el lenguaje musical y es en el periodo barroco donde se desarrollan las así llamadas figuras retórico-musicales.

La Teoría de los Afectos sustenta la autonomía del lenguaje musical en cuanto al lenguaje verbal a la hora de suscitar afectos en el ánimo del hombre. Fubini en su libro *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, sostiene que el jesuita Athanasius Kircher planteó los inicios de esta ciencia, es decir, la retórica de la música, haciendo un cuadro sistemático de los efectos producidos por las diferentes clases de músicas, afirmando que hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico y la armonía, o estilo musical.

(Fubini 2010 pp. 170-175)

Según esta doctrina, los aspectos emocionales como las pasiones y los afectos, son representados de forma artísticamente descriptiva con recursos puramente musicales. Los músicos y compositores del siglo XVII y XVIII desarrollaron una enorme cantidad de recursos técnicos, interpretativos y composicionales para lograr la persuasión de sus oyentes, pero en particular, los afectos en la retórica de la música de Johann Sebastian Bach han merecido un estudio

muy detallado. (Torres 2009 pp. 105, 106)

Johann Mattheson, músico y crítico contemporáneo de Bach escribió en su libro: *Complete Music Director* en 1739:

El tiempo y los intervalos así como las frases y los motivos describen los afectos [...] como la melodía en la música instrumental no tiene relación con las palabras, debe ha-
cer que los sonidos expresen pasión y emoción [...] el afecto puede expresar sublimidad, obstinación, espíritu contenido, gracia, fastuosidad, viveza, vacilación, intensidad, ardor, pasión, excitación, fogosidad, diversión elegante, por citar solo algunos. [...] los pequeños intervalos de segundas tienen una mayor vehemencia que los grandes y ello provoca una mayor intensidad de nuestras pasiones. [...] Los medios instrumentales con énfasis en algunos sonidos y en algunos ritmos deben ser reforzados por las cesuras de la música, de la manera en que se hace en términos retóricos. (Strunk's 2001 p.85-92)

También el especialista en esta materia, Timothy A. Smith, con referencia a la capacidad de Bach en utilizar los recursos retórico-musicales, en su página web en línea afirma que:

Bach fue capaz de amalgamar en su obra las ideas estéticas más antagónicas y de combinarlas magistralmente [...] logra también mezclar episodios del más puro e intenso contrapunto con los aires de danza con una escritura armónica brillante. (Timothy en línea 2012)

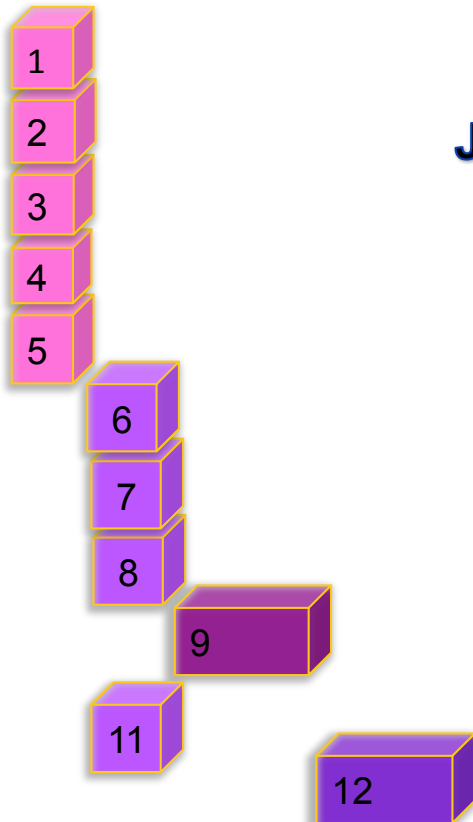
Análisis formal de la obra

La toccata BWV 914 en mi menor consta de cuatro movimientos. Al primero se le puede considerar una especie de preludio, el segundo es una fuga doble y muy compacta, el tercero es un movimiento bastante libre y con carácter de improvisación, finalmente el cuarto es una fuga de extensas dimensiones que contrasta con el tamaño de la primera fuga.

Hill Robert en su libro *La Música Barroca en Europa Occidental 1580- 1750*, afirma que aunque la obra está escrita en un estilo claramente de toccata, es posible que el tercer movimiento fuese pensado a manera de preludio a la fuga del cuarto movimiento y que estos dos fueran en un principio una unidad a la que posteriormente se le agregaron el primero y el segundo movimiento. (Hill 2008 p. V).

El primer movimiento

Esquema Estructural 1



Johann Sebastian Bach

Tocata en mi menor

Efectivamente, los rasgos que conforman este primer movimiento, nos llevan a pensar en un preludio donde los grados I, IV y V del mi menor se exponen con una clara intención de afirmación de la tonalidad, preludiando también el material sonoro de los siguientes movimientos.

A excepción de este primer movimiento marcado en compás de tres medios y sin indicación del tempo a seguir, el resto de los movimientos están marcados en compás de cuatro cuartos.

Philipp Spitta por su parte, uno de los más importantes biógrafos de Bach, confirma esta idea diciendo que: *su carácter general es similar a un mero preludio*.

(Spitta 1979 p. 441)

Karl Geringer menciona en *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, que esta toccata se desvía algo de las toccatas anteriores agrupadas dentro del BWV 910-16, pues

carece del episodio airoso del comienzo. (Geringer 1966 p. 280)

El primer motivo, hace bordado descendente al mi y aparecerá recurrentemente a lo largo de toda la obra en cada una de sus cuatro partes, convirtiéndose entonces en un elemento unificador en la tocata:



El siguiente motivo, lo conforma solamente el salto de octava descendente a mi. Inmediatamente después y todavía dentro del primer compás encontramos otro motivo algo más largo que los anteriores que desciende a partir del quinto grado a través de notas de escape y mordentes hasta el tercer grado.



Este material melódico se repetirá de manera semejante en forma de progresiones ascendentes sobre el tercer, el cuarto y el quinto grado, hasta el compás 6:



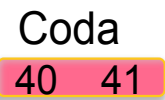
A partir de ahí y hasta el compás 8 aparece un motivo derivado del primero con escalas descendentes:

Del compás nueve hasta la mitad del doce, encontramos una variación del material anteriormente expuesto:

Finalmente, los últimos dos tiempos del compás once y el último compás conforman la coda que concluye en una tercera de picardía.

El segundo movimiento

Esquema Estructural 2



Toccata en mi menor

un poco allegro

Marcado como un *poco allegro*, es una fuga doble en 28 compases, en cuatro cuartos; del que Geringer afirma que es *una doble fuga compacta que forma el núcleo de la pieza*. (Ídem)

Este termino fuga doble, se refiere al empleo de dos temas principales que son expuestos simultáneamente y desarrollados casi en forma paralela.

El material sonoro es desarrollado en un espacio muy reducido, encontrando así en ocasiones, la cabeza del tema, el cuerpo y la cola del tema, junto con una nueva entrada del tema en el espacio de tan sólo dos compases.

La cabeza, cuerpo y cola del primer tema aparecen paralelamente a un segundo tema. La cabeza

del primer tema (cabeza 1), la conforman una negra con puntillo seguida de dos dieciseisavos haciendo bordado a la, el cuerpo (cuerpo 1), que esta formado por tres grupos de dieciseisavos, cuarto y un octavo con puntillo unido a un dieciseisavos y la cola (cola1), que es una sucesión de tras notas ascendentes:



La cabeza del segundo tema (cabeza 2), esta formada por una negra seguida de otra con puntillo, el cuerpo (cuerpo 2) son dos dieciseisavos haciendo bordado descendente a un octavo y la cola (cola 2), es una salto de octava ascendente:

Ejemplo 7



Una pequeña coda tiene lugar del compás 40 al 41 de nuevo con un acorde de mi mayor al finalizar este segundo movimiento:

Comp. 40

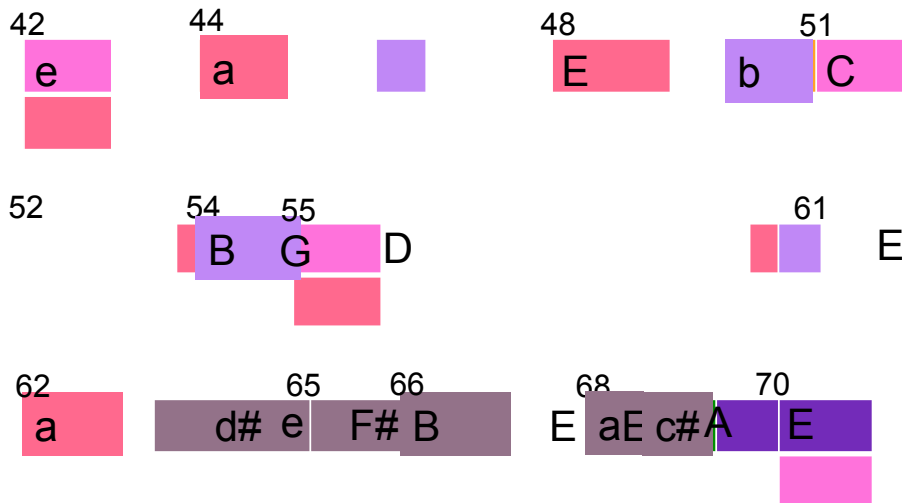


El tercer movimiento

Esquema Estructural 3

Toccata en mi menor

Adagio



Bordado Arpeggio Escala Progresión Coda

Este movimiento está marcado en tempo Adagio en un compás de 4/4, del que Geringer afirma que *toma un carácter recitativo entreverado de improvisaciones libres*.
(Ídem)

Con un carácter reflexivo y de búsqueda, por lo tanto ampliamente libre, los giros melódicos que se suceden parecen delimitar alguna región tonal que finalmente no se llega a establecer definitivamente.

El rasgo particular continúa siendo la coda final en tercera de picardía.

En cuanto al material melódico, podemos hablar de un tema principal, con el que comienza el movimiento y que después da pie a desarrollos con carácter de improvisación.

Se presentan acordes arpegiado que se generan a partir de un fragmento de escala ascendente que deja el acorde tenido por medio de ligaduras en cuartas descendentes, a las que se llega por medios tonos ascendentes, recordando el motivo inicial generador mordente del re sostenido a mi natural:

Comp. 42



A este motivo melódico lo encontramos por primera vez en el inicio del movimiento en el compás 42 en mi menor, después en el compás 51 en mi menor pero dando un giro a mi mayor, mas adelante en el compás 54 y 55 en G mayor.

La segunda parte del tema es muy semejante al primero pero es precedido por un trozo de escala descendente para formar igualmente un arpeggio. Este tema lo encontramos en anacrusa al compás 44 y del 44 al 45, y en el compás 48, en ritmo de treintaidosavos en el compás 53:

Comp. 43

Comp. 45



A partir del compás 63 comienza una progresión por octavas hasta llegar a la coda final en los compases 69 y 70.

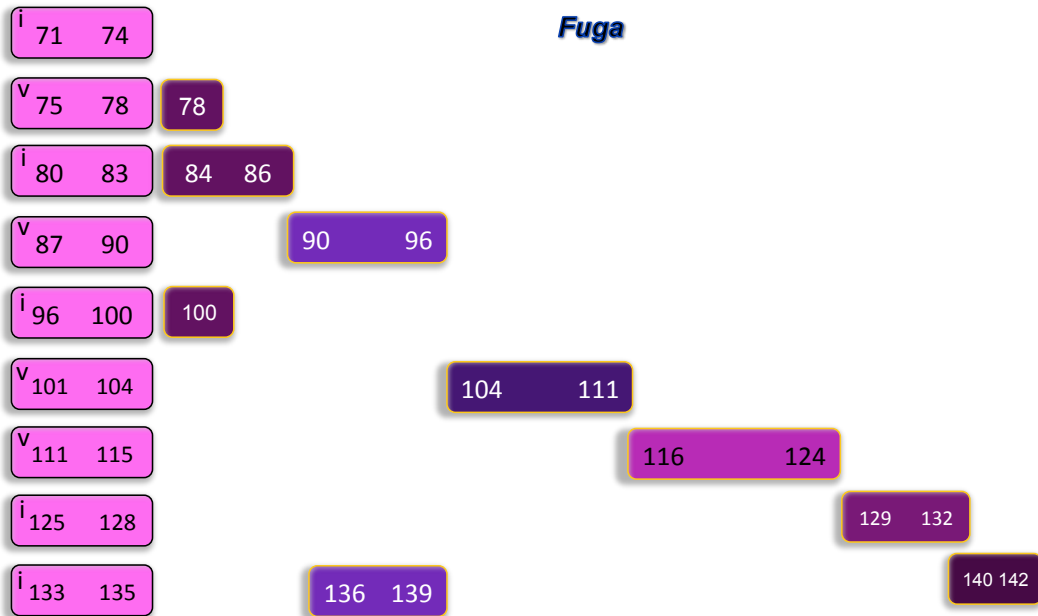


El cuarto movimiento

Esquema Estructural 4

Tocata en mi menor

Fuga



Está escrito en 4/4 y marcada en tempo Allegro.

A diferencia de la fuga del segundo movimiento que abarca solamente 28 compases y presenta dos temas a la vez, esta fuga en 72 compases, solo tiene un tema a desarrollar.

Geringer la describe de esta manera:

escrita a tres voces y que se basa en un tema impetuoso en semicorcheas continuas. [...] el compositor establece una relación temática entre las dos fugas de esta toccata. (Ibídem)

En esta fuga a tres voces, se presenta y desarrolla de una manera mucho más extensa que la primera. La exposición del tema se presenta del compás 71 al 74. El sujeto esta formado por motivos direccionales en escalas descendentes con apoyaturas y acordes arpegiados alternados en figuras de dieciseisavos que ayudan a obtener la sensación de virtuosismo.





El tema aparece de nuevo ahora en el compás 75 pero ahora en el quinto grado:
Comp. 71



El rasgo llamativo de esta extensa fuga final, es el hecho de que el tema principal se presenta un total de nueve veces, y hace su aparición sólo en la tónica o en el quinto grado.

La coda final arpegiada con elementos melódicos que recuerdan el tercer movimiento.



Al referirse a esta obra Mattheson afirmó que:

La tocata en mi menor contiene en sus afectos una devoción profunda, fastuosa, admirable a la vez que sublime y majestuosa. (Strunk's 2001 p.85-92)

Finalmente Spitta en sus observaciones también comenta:

Bach está mas preocupado por la expresión que por la forma. Philip Spitta describe la toccata como una de esas obras bañadas de melancolía y de profunda nostalgia que sólo Bach podía escribir [...] el último movimiento sólo puede ser apreciado por aquellos que, con experiencia en el dolor, han vivido todo el ciclo de la aflicción. (Spitta 1979 p. 280)

Algunas sugerencias técnicas e interpretativas:

Una vez leída la obra, el reto de la memoria es definitivamente uno de los más difíciles de superar en esta extensa obra. Es importante no subestimar las reducidas dimensiones de la primera fuga e invertir un tiempo considerable para el análisis detallado de esta, y de esta manera facilitar la memoria y no perdernos en el muy estrecho entretejido de las voces. La segunda fuga representa un reto de resistencia, dada la forma extensa en que son presentadas las diferentes voces y la similitud en la forma de su presentación.

Es por esto que el análisis detallado de la estructural ayuda a ubicar los lugares claves que nos permitirán facilitar mantener la marcha constante de esta obra.

Variaciones en F menor Hoboken XVII:6

Joseph Haydn (1732 - 1809)

Joseph Haydn nace el 31 de marzo o abril de 1732 y muere en mayo 1809. Haydn escribe las variaciones en Fa menor en 1793 a la edad de 61 años.

Esta es una de sus últimas composiciones pianísticas junto con sus últimas tres sonatas, compuestas en Londres entre 1794-95, este hecho le otorga un carácter mucho muy especial a esta obra, dada la madurez y dominio de la técnica compositiva lograda por este en lo que fue el último periodo de su larga y fructífera vida creadora.

En este periodo de su vida, Haydn estaba familiarizado con los pianos ingleses, que a diferencia de los alemanes, poseían un sonido *mas oscuro* (pianos Broadwood) y con el virtuosismo de algunos pianistas ingleses, como Therese Jansen.

Las variaciones en fa menor, pertenecen a la estructura formal denominada doble variación, donde dos temas; uno en menor y el otro en mayor se alternan en distintas variaciones.

Sin embargo esta obra posee características muy particulares y especiales que podrían provocar alguna confusión en cuanto a la denominación formal que le correspondería, como abordaremos más adelante. (Raab 2008 p. V)

Acontecimientos históricos y culturales en torno la creación de las variaciones en fa menor Hoboken XVII:6

Hacia finales de la segunda mitad el siglo XVIII grandes cambios se suscitan en Europa, Inglaterra logra un mayor dominio, gracias a su poderosa fuerza armada y a su creciente economía, por otro lado al centro, Prusia, Austria-Hungría y Rusia se disputaban la hegemonía, mientras que Italia y Alemania se mantenían de alguna manera independientes. También la Revolución Francesa y la Norteamericana traen consigo cambios en la vida política y cultural. (ver Burkholder 2008 pp. 239-242)

Uno de estos importantes cambios o procesos culturales, es la denominada Ilustración. El siglo XVIII es el siglo de la emancipación y cultivación de la burguesía europea, que adquiere por medio de esto, una creciente influencia política y económica. Al respecto, Peter Burkholder afirma en su libro *Historia de la Música Occidental*:

Los partidarios de la Ilustración valoraban la fe individual y la moralidad práctica por encima de la Iglesia, preferían lo natural a lo artificial y promovían la educación universal. (Ibídem. p. 542)

Una serie de matrimonios entre poderosas familias de los diferentes países propicia una visión más cosmopolita que favoreció los viajes de los intelectuales y de los artistas dentro del continente y la música se hace accesible a nuevas esferas sociales.

Acontecimientos biográficos

Joseph Haydn, provino de una familia de escasos recursos, por lo que al quedar huérfano, su aprendizaje musical es meramente empírico. Es aceptado en el coro de la Catedral de San Esteban en Viena, pero al llegar al cambio de voz es expulsado. Después de esto, sobrevienen de nuevo años de incertidumbre financiera. No fue sino hasta 1761 en que se documenta su entrada al servicio de la familia Esterházy, una familia noble y poderosa que le otorga una seguridad económica y una relativa libertad musical, dentro de las estrictas obligaciones que adquiere por medio de un contrato de trabajo.

Primeramente es contratado por el príncipe Paul Anton Esterházy; a la muerte de este, permanece al servicio de la corte, esta vez al servicio de su sobrino, el príncipe Nicolaus Esterházy, para quienes Haydn trabajó como *Kapellmeister* la mayor parte de su vida.

Las variaciones en fa menor fueron compuestas tiempo después de dar por terminados sus servicios con los Esterházy, y todavía después de relizar el primero de sus viajes a Inglaterra (el primero entre 1791/92 y el segundo entre 1794/95), esto fue en 1793.

Haydn contaba entonces, como ya se mencionó con 61 años y al estar hablando de uno de los pilares más importantes de la música clásica europea, se comprende la madurez y dominio de la técnica alcanzada por el compositor en esta obra.

Finalmente Haydn fallece el 31 de mayo de 1809 en un suburbio de Viena llamado Gumpendorf a la edad de 77 años.

El clasicismo y los clásicos vieneses

En este entorno cultural, en el terreno del arte, surge el denominado *clasicismo*. El término clásico es un término que describe rasgos cualitativos que pueden referirse a algo que permanece o algo que adquiere carácter de prototipo.

En cuanto a la música, las formas musicales ya existentes sufren cambios estructurales importantes que se contraponen al estilo barroco:

La música es ahora concebida de una manera vocal y con frases sencillas y accesibles, delimitadas y sin excesos, pero sin embargo, llena de expresividad y libre de complicaciones. (Ibídem p. 547)

Continuando con Burkholder, encontramos que este nos describe tres términos o diferentes etapas de lo que él denomina *música clásica*:

Estilo galante: Estilo libre, más cantable y homofónico, con melodía formada por gestos de corto aliento y repetidos a menudo, organizados en frases de dos, tres o cuatro compases. Estas frases se combinaban en unidades más grandes, con un acompañamiento ligero de armonía simple y se puntuaban por medio de cadencias frecuentes. El estilo galante se originó en las óperas y conciertos italianos.

Estilo *empfindsam*: En alemán *empfindsamer Stil* o *estilo sentimental*, considerado pariente cercano del estilo galante. Caracterizado por giros armónicos, sorprendentes cromatismos y una melodía libre, cercana al discurso.

Estilo clásico: Se usa para denominar en general la música culta de todos los periodos y también, de manera especial, para el estilo de la segunda mitad del siglo XVIII. (Ibídem p. 549)

Haydn realiza en la creación de sus obras una especie de resumen de las necesidades estéticas de su tiempo, logrando entonces una síntesis ante todo de carácter formal.

Don Michael Randel en *El diccionario Harvard de la Música* sintetiza el clasicismo de la siguiente manera:

Este es el periodo que va desde la década de 1760 aproximadamente hasta finales del siglo y XVIII, que aportó una síntesis de los diversos lenguajes de la fase anterior, que era básicamente italianizante pero que introducía cada vez más una complejidad estilística y formal, así como una profundidad expresiva. La culminación de este enfoque está representada por las obras de madurez de Haydn y de Mozart. (Randel 2001 pp. 253-55)

Joseph Haydn siendo uno de los principales representantes de este periodo, es a su vez parte de uno de los fenómenos culturales más particulares alguna vez sucedidos en Europa: *Los clásicos vieneses*.

Este es el nombre que reciben los tres compositores más significativos de la época que, procediendo de diferentes lugares, convergen todos en Viena, creando así una corriente estilística muy particular. La así llamada también *triada clásica* está constituida por Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Joseph Haydn.

Musicalmente ellos representaron la culminación de este periodo. Charles Rosen afirma en su

libro *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven* que:

Lo que une a estos tres maestros, no es solo su contacto personal, ni su influencia e interacción mutuas, sino su forma de entender el lenguaje musical, común en todos ellos, y su decidida contribución a definirlo y modificarlo. Siendo de caracteres tan distintos y manteniendo a veces enfrentados sus ideales expresivos, los tres llegaron a soluciones análogas en buena parte de su obra. (Rosen 2006. p.27)

Los *clásicos vieneses* se caracterizan por su mezcla de estilos tanto italianos, franceses y alemanes; así como por su contribución al desarrollo del material temático de la forma sonata, de la sinfonía y del concierto, y sobre todo, en el caso de Haydn, del cuarteto de cuerdas. Como acabamos de mencionar, Joseph Haydn fue o es uno de los máximos representantes de la música en el periodo clásico y que en vida gozó de los frutos de su éxito; sin embargo, su música fue eclipsada en el gusto del público por la de Mozart y Beethoven.

Haydn y la forma en las variaciones en fa menor

Con referencia a la labor profesional de Joseph Haydn, Adolfo Salazar nos dice en su libro *La Música de la Sociedad Europea hasta fines del Siglo XVIII* que:

Haydn es un incansable perfeccionista de la forma y asimila todo cuanto toma contacto con el, para crear una lengua inequívocamente suya [...] La sonata de Haydn, se proyecta enseguida sobre Europa y el mundo musical le reconoce inmediatamente como su maestro y como el creador de la forma de arte que resume íntegramente la necesidad estética del tiempo [...] la síntesis de Haydn es una síntesis formal, perfecta y no vacía [...] Haydn buscaba su libertad como artista y la expresión de su mensaje en un anhelo constructivo. (Salazar 1944 p.383).

Las variaciones en fa menor se encuentran en su primera parte dentro de las denominadas variaciones dobles.

Este tipo de variaciones son utilizadas muy frecuentemente por Haydn, sobre todo en sus cuartetos en donde es frecuente encontrar uno de los temas en una tonalidad mayor y el otro en su relativo menor, o a la inversa, como es el caso en concreto de estas variaciones.

Friedrich Blume refiriéndose a esta obra en su libro *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (La música en historia y presente) que:

Haydn rompe con la forma y la transforma al final en una Fantasía libre antes de

regresar al tema. [...] Es probable que el deseo inicial del autor fuera utilizar las variaciones como movimiento inicial de una sonata; pero las generosas dimensiones de la obra lo condujeron quizá a publicarla como obra independiente y autónoma. [...] En su época, un crítico de Leipzig la describiría así: un *andante melancólico en f menor, con unas variaciones tan magistrales que la pieza parece una fantasía libre*. Son dos los temas sobre los que Haydn elabora alternativamente sus variaciones: uno principal, al modo de una marcha fúnebre y un segundo más adornado y ligero. Haydn concluye la obra con un verdadero golpe de genio: una amplia coda que sintetiza el material temático añadiendo, contra todo pronóstico, un inesperado tono violentamente dramático, apoyado en atrevidas armonías, antes de que su discurso se disuelva finalmente en un pianísimo. (Blume 2002 p. 1051)

Ya desde la lectura del título, encontramos elementos que provocan especulaciones. Franz Eibner y Gerschon Jarecki en la Wiener Urtext Edition (Ediciones Urtext de Viena) en trabajo conjunto con la editora Schott Musik Internacional de Mainz, hace algunas observaciones en base a documentos originales:

En el más antiguo de los documentos que estos analizan, en propiedad de la Biblioteca Nacional Austriaca, en la primera página, aparece simplemente el nombre de: *Sonata*. Después, en la siguiente página, aparece la siguiente observación: *Un piccolo Divertimento scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer*. Al parecer no fue sino hasta que la obra apareció editada, que esta recibió el conocido título de: Variaciones fa menor, hecho con el que al parecer Haydn estuvo de acuerdo, ya que esta se publicó estando el con vida. (ver Wiener Urtext Edition 2009).

En resumen, Franz Eibner y Gerschon Jarecki en el prefacio a su edición, nos explican estas ambigüedades de la siguiente manera:

El primer nombre describe el significado general de la obra, el segundo es una dedicatoria muy personal y de un carácter íntimo y el tercero es simplemente el título asignado de una manera general. (Ídem)

La edición publicada por la editorial Henle en München en 1997 por Sonja Gerlach de la variaciones en fa menor muestran la siguiente dedicatoria:

Compuesto en 1793 para Bárbara v. Ployer
1799 Baronin Josefine v. Braun dedicado

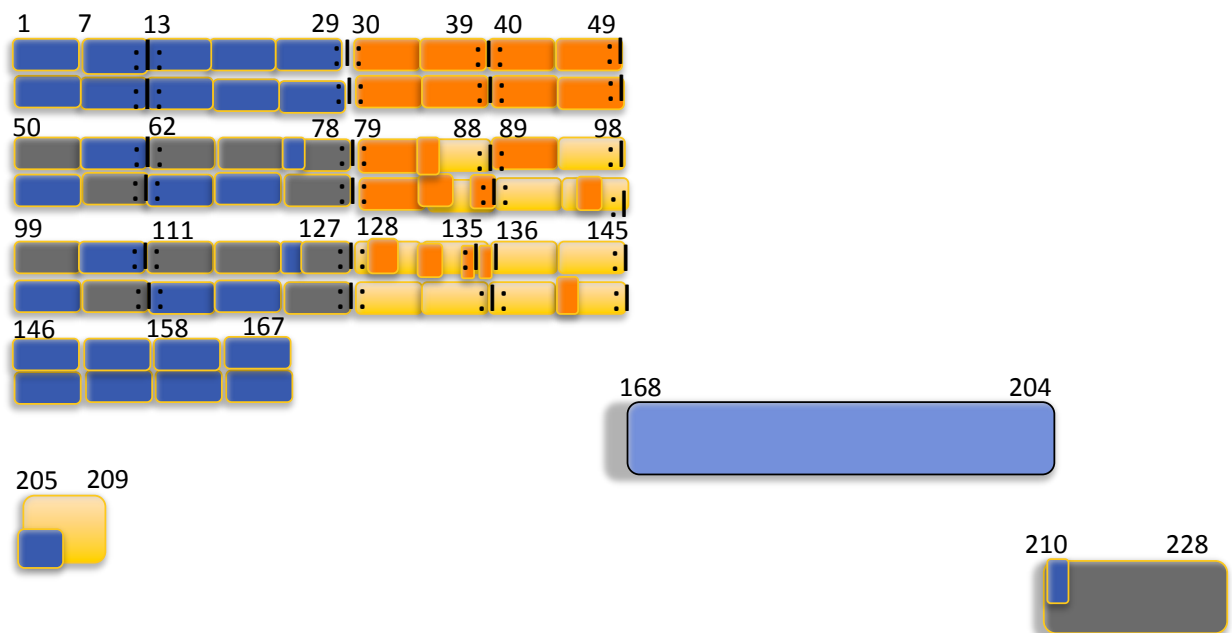
Tal vez para Haydn, en el momento en que compone esta obra, habiendo ya perfeccionado y dominado la forma en sus obras, simplemente se dejó llevar por un momento de inspiración pura, siendo el título en este caso, un factor de importancia secundaria.

En cuanto al motivos de inspiración que Haydn pudo haber tenido para la creación de las variaciones, existen especulaciones. Ese mismo año (1793) muere su gran amiga y posiblemente gran amor Marianne von Genzinger; sin embargo, el hecho de que esta obra fué creada pensando en ella, no se encuentra debidamente documentado.

Análisis formal de la obra

Esquema Estructural 5

Variaciones en fa menor Hob. VII:6



La exposición del primer tema en fa menor es expuesto ampliamente con un esquema melódico-rítmico basado en octavos o dieciseisavos con puntillos está dividido en dos partes: la primera consta de doce compases con barras de repetición doble, con el siguiente esquema armónico:

$$2/4 : i \ V_6/i \ i_6/ \ ii_6_5 \ V_{643} / IV_6(i) \ IV / V \ i / V_7 \ V /$$

$$i \ V / V_{97} \ - / IV, II_6 \ V_7 / i \ I_{36} / II_6 \ V_7 / V \ - :/$$

Andante

1) *mezza voce* *cresc.* *f* *tenuto*

tenute

La segunda parte del primer tema es bastante mas amplio ya que está constituido por 17 compases. El material musical utilizado es muy similar al primero pero con la siguiente secuencia armónica:

$$2/4 \quad i - V / (V_7) - i(V_7) / I(V_7) - i / V_7 - i / i - V / i - V / i - V / i - V /$$

$$i - II_b / IV(V^{\circ}_7) - IV / IV - V_7 / i - V_7 / i_6, i, V (V_7) / IV - II_b - /$$

$$- - / II_b - V^{\circ}_{65} / i_6 - V_7 / i - i : I$$

authentic copy: *authentic copy:*

ten. *p* *f*

En el compás 30 comienza la exposición del segundo tema de dimensiones más cortas de nuevo en dos partes con barras de repetición en tonalidad mayor.

Cada parte consta de diez compases con la siguiente secuencia armónica:

$$2/4 \quad I - / I_6 V_7 / - IV, II / I \quad V / I - / I_6 I / (V^{\circ}) - / II_7 - / I (V_7) / I - : /$$

$$/ : I - / - (V_7) / I - / I - / I - / I - / IV - / II - / - V_7 / I - : /$$

El material musical del segundo tema en tonalidad mayor, no es tan amplio como el primer tema:

The image shows a musical score for the second theme, spanning measures 30 to 45. It is written for piano in a major key. The score is divided into four systems, each with a measure number and a fingerings count in parentheses: (1), (6), (11), and (16). The first system (measures 30-34) starts with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 35-39) includes a fortissimo (*ffz*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 40-44) continues with various dynamics. The fourth system (measures 45-49) ends with a piano (*p*) dynamic. The score features complex fingering patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes articulation marks like accents and slurs.

A partir del compás 50 comienza la primera variación al tema la menor.

Esta se realiza siguiendo estrictamente el patrón armónico original, pero cambiando la figura de la melodía, para pasar ahora a una melodía en constante contratiempo y con algunos sfzatos en el mismo carácter marcial de dieciseisavos con puntillo del tema original:

The image shows a musical score for the first variation of the second theme, spanning measures 50 to 78. It is written for piano in a minor key. The score starts at measure 50 and is marked with a forte sfzato (*ffz*) dynamic. The variation features a constant eighth-note accompaniment in the right hand and a melody in the left hand. The score includes complex fingering patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, and articulation marks like accents and slurs.

A partir del compás 79 comienza la primera variación del segundo tema. Esta variación, como la primera, mantiene estrictamente la misma secuencia armónica.

La variación consiste en la abundante ornamentación que alterna las manos y en ocasiones se produce simultáneamente:

La segunda variación del primer tema aparece a partir del compás 99, de nuevo con la misma secuencia armónica, solo que esta vez se realiza en la melodía superior que realiza la mano derecha que se presenta en forma de treintadosavos :

A partir del compás 128, la segunda variación del segundo tema se presenta de nuevo con la misma secuencia armónica que el tema original, que en la mano derecha alterna dieciseisavos, treintadosavos en tresillos y treintadosavos y apoyaturas en grupetos o bordados.

A partir del compás 146 en algunas ediciones aparece una la indicación (vi-de).

A partir del compás 146 se repite el tema principal, solo que esta vez las barras de compás son omitidas.

En el compás 168 donde se rompe el esquema estricto de repeticiones de las variaciones, para dar lugar al *piccolo divertimento*.

Esta sección jugará con material extraído de los dos temas y con una elaboración del material sobre el acorde de sol bemol o segunda napolitana.

Esta parte termina en el compás 209, a partir del compás 210 comienza a presentar de nuevo el material del primer tema en f menor pero sólo durante dos compases, ya que a partir del compás 212 introduce de nuevo el acorde de segunda napolitana. Esto sólo por un momento, ya que inmediatamente procede a regresar por medio de secuencias armónicas al fa menor, para terminar finalmente la obra en un pianísimo en octavas sobre la nota fa.

Algunas sugerencias técnicas e interpretativas

Es muy importante mantener el tiempo que la pieza indica constantemente: Andante; salvo algunos breves momentos donde aparece la indicación *tenute* precediendo a un calderón.

A pesar de lo recargado de la ornamentación de algunos pasajes, es necesario formarse el concepto total de la pieza en este tempo y sostener este carácter hasta el final de la misma.

Hay barras de repetición en la presentación de los temas y en todas las variaciones salvo en la tercera del tema en fa menor donde se rompe el estricto patrón de compases de los dos temas, dando lugar al *piccolo divertimento*.

Estas barras de repetición son tomadas en cuenta en las grabaciones escuchadas para esta investigación sólo por Paul Badura Skoda, notable pianista austriaco que en la actualidad cuenta con 85 años. (Nota Grab. Badura Skoda) y por Rudolph Buchbinder (ver Rudolph Buchbinder y Paul Badura Skoda) (ver Badura Skoda.You Tube 2013).

Para realizar la complicada ornamentación de la primera variación en el tono mayor es muy conveniente no perder la melodía principal, aligerando bastante los trinos, para lo cuál el estudio detallado de la digitación ayudará a lograr la velocidad requerida.

Sonja Gerlach en el prólogo a la edición urtex incluye cinco compases marcados con un (vi-de) marcados con rojo en los originales (compases 146 149), que al parecer cumplen con la función de dar equilibrio a las dimensiones de las variaciones. (ver Gerlach 2009)

Por lo tanto, será necesario poner en consideración la anexión de estos compases, a la hora de plantearse el estudio y la interpretación de esta obra.

Rapsodia Op.79 no.2

Johannes Brahms (1833-1897)

Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y murió en Viena el 3 de abril de 1897 a causa de una complicación hepática.

Esta obra es la segunda de las dos Rapsodias Op.79 y está escrita en la tonalidad de sol menor. Fue compuesta en el verano de 1879, es decir, Brahms contaba entonces con 45 años de edad y se encontraba en medio de una de las fases más productivas de su vida.

Esta rapsodia, al igual que la primera del Op. 79, contiene un tono notoriamente personal y profundo, que al parecer, podría contrastar en cuanto a la intensidad de su carácter romántico, con cualquier otra composición escrita durante este periodo.

Está dedicada a Elizabeth von Herzogenberg, talentosa amateur con quién Brahms mantuvo estrecho contacto y que al parecer fue una de sus musas inspiradoras.

(ver Botstein 1999 p.185-187)

Acontecimientos históricos y culturales en torno a la creación de la Rapsodia Op.79 no.2

Europa se enfrenta a numerosos cambios hacia la segunda mitad del siglo XIX. Lo que ahora conocemos como Alemania, estaba conformada por diversos principados, reinos y pequeños estados y se debatía en constante reestructuración territorial contra las grandes potencias como Francia, Inglaterra e Italia.

Esta reestructuración da lugar a cambios en la vida política, económica y social europea que repercute a su vez en el desarrollo de su arte, que modifica su esencia y los términos en que este se manifiesta.

En el libro en línea *Tatsachen über Deutschland*, editado anualmente por la Oficina de Asuntos Exteriores alemana, en su versión 2011 encontramos que en 1848 el *Congreso de Viena* trae consigo una importante delimitación de los territorios, y es así como Alemania comienza a perfilarse cada vez más como una nación unida por el lenguaje y la cultura.

En 1871 después de intensas luchas anti napoleónicas, la confederación alemana, logra separarse de Francia y de Austria, logrando una independencia en realidad relativa, ya que Guillermo I, emperador de Prusia, es coronado también como emperador alemán, dando lugar a la formación de un fenómeno dictatorial, mejor conocido como el Primer Reich.

Otto von Bismarck primer canciller en la historia alemana, que en contradicción con los propósitos de unidad y libertad que proclamaban los estados reunidos, y que hasta nuestros días son palabras clave en la historia alemana, se convirtió en uno de los más implacables dictadores y manipuladores al servicio del emperador de la incipiente delimitada Alemania, en

una efervescente lucha liberal pero de connotación burguesa. Este gobierno perdura hasta 1918 para finalizar con el advenimiento de la *Primera Guerra Mundial*.

Las constantes guerras y el nuevo orden económico y político y la subsiguiente inflación empobreció a la aristocracia, hecho que trajo como consecuencia un cambio muy básico en cuanto al desarrollo y subsistencia de las artes.

Los artistas ganaron libertad en cuanto a que eran ellos ahora los que dirigían el sentido de su arte, ya que no estaban obligados a obedecer ciegamente los mandatos o caprichos de sus patrones. (Tatsachen über Deutschland 2011)

El romanticismo

Es en medio de estos conflictos políticos y sociales, que surge un fenómeno estilístico muy particular y a la vez muy amplio en su significado: el romanticismo.

Delimitar con exactitud el surgimiento del romanticismo musical es difícil, ya que este fenómeno estilístico surge en Europa de manera distinta y en momentos distintos en los diferentes países y en sus diversas manifestaciones artísticas, sin embargo se coincide siempre en el hecho de que este estilo se desarrolló aproximadamente a mediados del siglo XIX y terminó también aproximadamente a principios del siglo XX.

Rey Longyear en su libro *La Música del siglo XIX* intenta delimitar el romanticismo musical con las siguientes palabras:

El romanticismo repudió el énfasis clásico respecto al ajuste armonioso de la disciplina, la moderación y la adaptación, confiriendo más valor a la lucha que a la realización, a lo emocional e inspirado más que a la expresión racional. (Longyear 1969 p. 12)

Fred Hamel y Martin Hürlimann en su *Enciclopedia de la Música* lo describen también de la siguiente manera:

Es la nueva espiritualidad que sustituyó al lindar del siglo XIX al clasicismo. [...] Esta nueva postura se manifestó en el interés despertado súbitamente por los valores nacionales, su historia, mitos, cuentos y canciones frente al cosmopolitismo del clasicismo anterior. (Hamel y Hürlimann 1987 p. 251)

Peter Burkholder explica el romanticismo de una manera más pragmática, argumentando que anteriormente la música había sido compuesta para la iglesia o la corte, y que a partir de este siglo, la música se interpretó en los hogares o ante el público cada vez más exigente y que los músicos se ganaron ahora la vida interpretando, impartiendo clases, dedicándose a la composición por encargo, a la creación de música para su publicación o compitiendo y especializándose en un mercado abierto. Es así como los músicos adquieren una nueva libertad en un nuevo estado en rompimiento con los esquemas clásicos fijados en las épocas

anteriores. Ahora estos, tienen que luchar de manera independiente por un público que gracias a su apoyo, les asegure trabajo y el éxito necesario para su subsistencia.

(ver Burkholder 2008 pp. 671-74)

En principio, el romanticismo rompe con las normas formales del clasicismo, pero es aquí donde surge el cuestionamiento en cuanto al lugar en el que se debería situar a Brahms en el espacio estilístico, ya que las innovaciones de este, se desarrollan por así decirlo, dentro de las estrictas normas clásicas y sin embargo es innegable su connotación altamente expresiva, que lo sitúa inconfundiblemente dentro del romanticismo.

De nuevo con Burkholder, encontramos otra hecho que coloca a Brahms en una postura generadora de controversia, al utilizar en su lenguaje los géneros y formas clásicas.

En contraposición con la tendencia floreciente e innovadora que Wagner y Liszt desarrollan, tomando a Beethoven como referencia, Brahms toma también a Beethoven como punto de partida, pero este no la lleva a una innovación, sino más bien a una perfección.

De acuerdo con Burkholder, creo que es acertado considerar que Brahms realizó de manera magistral una especie de síntesis entre los elementos de su música y el idiomas clásico y folklórico, para crear un estilo único y personal introduciendo elementos nuevos dentro de formas tradicionales que de igual manera resultaron atractivas a escuchas aficionados que a eruditos y exigentes. (Ídem pp.801-813)

Este mismo hecho es relatado por Karl Geiringer uno de sus mas importantes biógrafos, en su libro *Brahms, su vida y su obra*, ejemplificando a Brahms como un músico que pertenece profundamente al romanticismo, pero al mismo tiempo se orienta de una manera natural hacia el estilo clásico:

La producción musical de 500 años, se resume en las obras de Brahms con un acento progresista original y moderno. (Geiringer 1982 p. 290)

Paradójicamente a pesar del éxito que le permitió vivir de una manera independiente en Viena, la ciudad de Mozart, Beethoven y Schubert, Brahms nunca consideró que ser un artista libre fuera una gran suerte y jamás se sintió debidamente reconocido a pesar de todas las muestras que verdaderamente le demostraron lo contrario.

(ver Einstein 2007 p. 150)

La música popular en la obra de Johannes Brahms

Un punto muy importante y que se debe considerar al hablar sobre la obra de Brahms, es el gran espacio que la música popular ocupó en su obra.

Con relación a esto Alfred Einstein en su libro *La música en la época romántica* nos explica que:

Para llenar la brecha entre público y músico, algunos compositores románticos cultivaron la canción popular, aunque algunos la consideraban indigna. Sin embargo, sería imposible comprender a Brahms sin la ya casi mística relación entre este y la canción folklórica. (Einstein 2007 pp. 49-51)

Y Peter Burkholder en su libro: *Historia de la Música Occidental*, nos habla del surgimiento en el siglo XIX de una brecha entre la música clásica y la música popular, pudiendo hablar de dos corrientes estilísticas en contraposición:

Una donde nacen nuevas tendencias de concierto con una mayor solemnidad y la otra con nuevas formas de música de entretenimiento. [...] La búsqueda de un pasado musical era en parte un síntoma nacionalista. [...] Brahms extrajo su inspiración de Schütz, Bach, Beethoven y otros precursores alemanes. (Burkholder 2008 pp. 801- 804)

Esta serie de contradicciones en los principios creadores entre los compositores sobresalientes de este periodo, genera lo que algunos dan en llamar *La guerra de los románticos*, donde encontramos en un extremo a Brahms y a Robert y Clara Schumann, y por otra parte, en fuerte contraposición a Liszt y a Wagner; considerados estos como los representantes de la nueva música Alemana. (Ídem p. 292)

A Brahms no le interesaba el virtuosismo o una teatralidad superficial para ganar adeptos en su público, con los años su obra adquiere cada vez más profundidad y depuración, alejándose así de elementos brillantes o espectaculares propios de compositores como Berlióz o Wagner y en el terreno pianístico Liszt.

Brahms llega incluso a redactar un *Manifiesto* en contraposición con estos otros músicos, haciendo así pública esta guerra de ideas estéticas entre los compositores mas sobresalientes de la época.

Sin embargo, Brahms logra asombrosamente y a pesar de estas querellas, profundizar en busca de su verdad interior y conciliar entonces en su música, elementos que en muchas ocasiones nos podría resultar imposible de reconciliar. (Geiringer 1982 p. 293)

Además de esto, Brahms cultiva el estudio de las lenguas y las lecturas poéticas, y durante su vida seguirá profundizando en una búsqueda constante de esa verdad que lo alejará de toda forma de superficialidad. (ver Cordex 68 p.91)

Con lo que respecta al trayecto de su producción, Geiringer define cuatro periodos en la

evolución artística de Brahms:

El primero, el más impetuoso y donde el piano fue su principal medio de expresión y donde ya se apreciaba el importante papel de los temas populares.

El segundo, un periodo de transición, en donde se habla ya de un estilo crepuscular con constantes cambios de estado de ánimo, sin encontrar el balance entre la melancolía romántica y la serenidad clásica.

El tercero, donde Brahms adquiere una progresiva estabilidad que coincide con su establecimiento definitivo en Viena, y que es donde la rapsodia fue compuesta, y donde la vida de Brahms adquiere un grado de orden definitivo, y donde según Geiringer, Brahms alcanza su punto culminante.

El cuarto periodo, donde su estilo se hace más serio, más taciturno pero también más espontáneo y profundo, donde regresa a la música de cámara, al piano y al lied, como en su juventud, y donde Brahms logra el perfecto *maravilloso equilibrio entre la melancolía romántica y la serenidad clásica*. (Ídem pp. 179-181)

La obra para piano de Johannes Brahms

El piano es un instrumento clave en el Romanticismo y para la producción musical de Johannes Brahms. Este instrumento adquiere durante este periodo, muchas mejoras, obteniendo nuevos efectos y un ámbito interpretativo mucho más amplio, lo que hace posible que un pianista pudiese expresar mejor su pensamiento musical, casi como lo haría una orquesta, aunque de una manera más íntima. (ver Burkholder 2008 pp. 671-74)

Al respecto es importante situar el lugar decisivo que el piano ocupó durante el romanticismo, en palabras de Einstein:

El verdadero instrumento del romanticismo es el piano, y lo es en su sentido más completo, tanto por su intimidad como por su brillantez [...] consecuentemente, el piano se convirtió en el instrumento por excelencia del periodo romántico, en el medio para ofrecer lo más íntimo junto a lo más brillante tanto en privado como en la sala de conciertos. (Einstein 2007 pp. 196-197)

Johannes Brahms gozó de fama como pianista ejecutante y aunque su obra para piano no es muy extensa, esta permanece siendo un punto muy importante de referencia en el ámbito pianístico. En el transcurso de su trabajo compositivo, su trabajo creador se acentuó por espacios de tiempo más hacia la música de cámara, en otras más hacia la música vocal y en otras más hacia la música para piano, solo por mencionar alguna de las diferentes fases de tendencia creadora. De nuevo Einstein:

Brahms no tuvo necesidad de componer música exclusivamente pianística para ser un

gran maestro del piano. [...] Brahms compuso piezas breves para piano: baladas, intermezzi, fantasías, caprichos, romanzas, rapsodias [...] se trata de composiciones que no eran *Bagatelas* al estilo de Beethoven, ni ideas sencillas que exigían una elaboración. Ni tampoco eran estudios, aunque muchas de ellas presentaban problemas técnicos [...] estas composiciones son confesiones íntimas, a menudo difíciles, pero nunca virtuosistas, retrospectivas, de tipo canción folklórica, impulsivas o resignadas. (Ídem p. 218)

La forma en la rapsodia de J. Brahms

Las rapsodias están catalogadas como una forma libre que no obedece a una estructura obligada, sin embargo Brahms logra otorgarle como solo los grandes maestros lo pueden lograr, una carácter muy especial y personal.

En la página Web en línea de la *Fundación Juan March* habla de la forma y en concreto de las rapsodias de Brahms en su ciclo *Brahms el progresista* de la siguiente manera:

Relativamente temprano en su carrera como compositor Brahms, abandona las grandes formas pianísticas para concentrarse en formas más pequeñas, rapsódicas, algunas de hecho con el título precisamente de rapsodias, otras con el de caprichos, intermedios o baladas. Estos géneros permiten una mayor libertad expresiva y, por qué no, una profundización igualmente más libre en lo que llamaríamos rasgos de estilo. (Página Web *Fundación Juan March* en línea 2010)

Es casi inevitable asociar el título de estas obras con las rapsodias de carácter altamente improvisatorio que Liszt escribió con poca anterioridad, sin embargo, al hacer un análisis formal, se encuentran muchas diferencias y singularidades.

León Plantinga, en su libro *La Música Romántica* afirma que después del primer periodo juvenil, donde Brahms escribió gran parte de su producción pianística y donde se pueden encontrar piezas para piano de carácter virtuoso, las obras para este instrumento fueron cada vez menos hasta que de nuevo, entre 1892 y 1893, tiene un repentino resurgimiento en su pianística y ahí cuándo escribe esta rapsodia. Las obras de este periodo no se definen claramente dentro de una forma determinada, mas bien predominan las estructuras episódicas y las aproximaciones a la forma sonata. (Plantinga 1992 pp. 460-61)

En una carta dirigida a Elizabeth von Herzogenberg, a la que estas rapsodias están dedicadas encontramos que Brahms explica que debido a la premura de la editorial para su publicación, es que este se ve forzado a darles una denominación:

Usted sabe que siempre me siento atraído por tomar la denominación *Klavierstück* (pieza para piano), ya que precisamente este título en realidad no dice nada, solo que en este caso no funciona y creo que el título que mejor se acomoda es el de *rapsodias*, aun cuando la forma de estas dos piezas que es bastante cerrada, casi se encuentra en contradicción con este título. (carta a Elizabeth von Herzogenberg, Mai 1880 - en línea koelnklavier 2012)

Karl Geiringer afirma que Johannes Brahms escribe las dos rapsodias para piano en plena madurez:

Las Rapsodias Op. 79 fueron escritas en el verano de 1879, en el tercer periodo de su vida. El carácter dramático y apasionado de estas magnificas piezas, hacen que se pueda creer que son obras de juventud, sin embargo, un análisis detenido pone de manifiesto la madurez y la claridad de estas. (idem Geiringer p. 193)

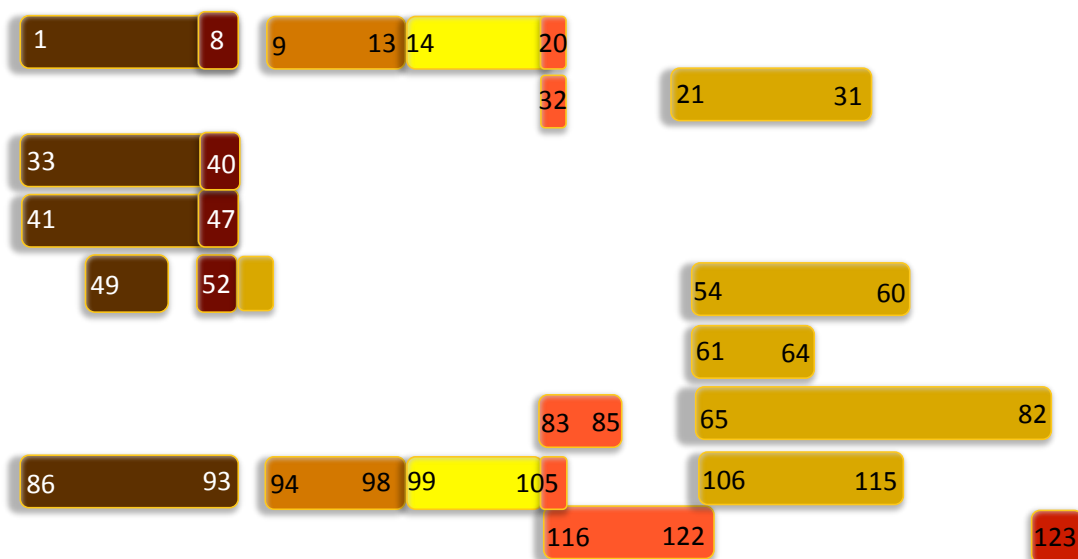
Y Leon Plantinga de su libro *La Música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* las menciona así:

A mitad del camino entre sus primeras obras pianísticas y las de su última etapa, se encuentran las Rapsodias Op. 79. (Plantinga 1992 p. 460)

Análisis formal

Esquema Estructural 6

Rapsodia Op. 79 no. 2 en sol menor



La rapsodia en sol menor esta realizada sobre cuatro temas principales que se repiten por medio de barras de repetición antes de pasar al desarrollo, que a su vez será presentado en forma de progresiones.

Todos los temas están escritos en modo menor, hecho que le otorga un carácter bastante oscuro y misterioso a la totalidad de la obra.

Esta rapsodia es un magnifico ejemplo de la sonoridad densa y de gran cuerpo que le otorga el empleo de acordes de rango muy extenso. (Ídem p. 461)

El primer tema en café oscuro, se da en forma de anacrusas hacia un arpeggio ascendentes o descendentes, siguiendo un mismo patrón o modelo rítmico y melódico. El resultado sonoro es el de disonancias que resuelven:

V – VI₆, V₇ VII₆, IV₃ – V° – I- , VII# – I- , VI₇- II, VI – II₆, II₆ – VI, II#°- III

comp. 1 comp. 3

Molto passionato, ma non troppo allegro.
m. g. *m. g.*

a

El segundo tema, en naranja oscuro, es de carácter mas rítmico y marcial, comienza en anacrusa al compás nueve después de un calderón y mantiene también un modelo rítmico y armónico realizando también patrones de disonancias que resuelven, primero a la tonalidad menor y después al homónimo mayor, para finalmente pasar por medio de dominantes a La mayor, marcado con calderón:

comp. 7 comp. 9

rit. - *in tempo*

A partir del compás 13 encontramos el siguiente tema, en el esquema en amarillo, que contrasta con los anteriores por su lirismo y el carácter altamente romántico donde de igual modo continua con las secuencias de disonancias que resuelven primero al La mayor y posteriormente al homónimo mayor:

comp. 10 comp. 13

Al llegar al compás 20 encontraremos un nuevo elemento: un arpeggio descendente en *forte* que actuará como puente hacia la presentación del cuarto tema:

comp. 17

comp. 20

A musical score for piano, measures 17 to 20. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A 'cresc.' marking is present in measure 18, and a 'f' marking is present in measure 20. The score is partially highlighted in brown.

Este cuarto tema a partir del compás 21 y que en el esquema aparece en color marrón. En este tema Brahms introduce un elemento que en realidad ya se ha presentado en los temas anteriores: el bordado; solo que en esta ocasión toma mayor importancia ya que este aparece como un obstinado desde el compás 21 hasta el final de la sección en el compás 32.

comp. 21

A musical score for piano, measure 21. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A 'p m.v.' marking is present in measure 21, and a 'f' marking is present in measure 21. The score is highlighted in brown.

comp. 22

comp. 31

comp. 33

A partir del compás 33 comienza el desarrollo que, igualmente que los temas, está construido con base en progresiones de disonancias que resuelven.

Después de un amplio desarrollo que se extiende desde el compás 32 hasta el compás 85, Brahms expone de nuevo los dos primeros temas en la tonalidad original.

El tercer tema es ahora presentado en re mayor hasta el compás 105.

Finalmente, a partir del compás 106, en anacrusa, comienza la coda basada en la figura melódica de bordado utilizada en el tema cuatro y en el desarrollo.

Los últimos ocho compases pasan de *fortísimo*, *piano*, *pianísimo* para finalizar con un salto en *fortísimo* de la dominante a la tónica.

Comp. 116



Algunas sugerencias técnicas e interpretativas:

Será muy importante comprender el principio generador de la obra, consistente en progresiones de disonancias que resuelven a consonancias.

Estas progresiones están basadas en lo que podríamos llamar jerarquías de regiones tonales, hecho que entonces dará explicación a la aparición de tonalidades como podrían ser por ejemplo sol menor y sol mayor.

Sólo comprendiendo este principio obtendremos la claridad necesaria para facilitar el proceso de la memoria.

Otro punto muy importante será también delimitar las melodía principales que en ocasiones se podrían perder en medio de varios planos sonoros.

Balada Mexicana

Manuel M. Ponce (1882-1948)

La Balada Mexicana fue escrita en 1915 y estrenada en agosto de 1918. En ella Ponce realiza una síntesis de lo romántico y lo mexicano utilizando el tema popular “El durazno” y un tema propio llamado “Acuérdate de mi”.

Manuel M. Ponce logra en esta obra el desarrollo de un lenguaje pleno de exaltación y virtuosismo llegando a ser considerada por el mismo compositor, como una de sus piezas mejor logradas.

Ponce realizó una búsqueda sistemática y persistente de la elaboración musical con temas mexicanos y aunque no fue el primero en abordar el tema, por la consistencia y compromiso logrados, se le considera prácticamente como el primer músico nacionalista mexicano.

(Miranda 1998 p. 120-121)

Acontecimientos históricos y culturales en torno a la creación de la Balada Mexicana

A fines del siglo XIX tras la Independencia, los cambios políticos y sociales permiten a la música en México una mayor libertad, fuera de la estricta religiosidad que se ejercía en la Nueva España, pudiendo así experimentar cambios radicales hacia una nueva modernidad. Y así, con el advenimiento del urbanismo y la posibilidad de una vida social más abierta, la música adquiere una función social donde la religiosidad deja de ser determinante.

Yolanda Moreno Rivas en su libro *La Composición en México en el Siglo XX*, menciona lo siguiente:

El siglo XIX para la música mexicana, se convierte en un prolongado intento de asimilación de los estilos y contenidos del romanticismo europeo. Para lograr esa asimilación, el compositor del México independiente se apoyó alternativamente en las escuelas italiana, francesa o alemana, librando una lucha por el dominio del oficio, la adquisición de nuevas técnicas y la modernización de los contenidos.

(Moreno Rivas 1996 p. 22)

Ponce siempre atento a la vanguardia musical, prefirió siempre concentrarse profundamente en su actividad artística, intentando mantenerse al margen de las cuestiones políticas de su país. Sin embargo este hecho, en tiempos de la Revolución, era prácticamente imposible debido a los importantes y frecuentes cambios políticos y sociales que en México sucedían.

Por esto es asombroso pensar en el concentrado y diverso trabajo que, como compositor e interprete este realizó justamente en esos años pre y posrevolucionarios.

Ricardo Miranda en su libro *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra* menciona al respecto:

Entre 1909 y 1912, como si la Revolución no fuera sino un fenómeno político, ajeno al arte y a su vida cotidiana, Ponce continuo arduamente con sus labores musicales.
(Miranda 1998 p. 27)

Aunque lo anterior pareciera contradictorio, Ponce fue eternamente fiel en el terreno de la creación musical, a su actitud nacionalista mexicana.

Miranda afirma que este no fue el primer músico en abordar el terreno nacionalista, pero a diferencia de sus antecesores que solo esporádicamente se ocuparon de este tema, Ponce lo tomó como parte esencial en su obra, ya que no se limitó a hacer arreglos o estilizaciones, sino que realizó auténticas metamorfosis, conservando la melodía original pero enmarcándola con recursos armónicos y pianísticos, dándole a la composición trabajada, una nueva y bien lograda fisonomía. (Ídem p. 29)

Ricardo Miranda afirma también que, aunque el interés por la música popular mexicana ya existía antes de 1912, fue a partir de este año, junto con la publicación por la casa Wagner y Levien de un pequeño cuadernillo que contenía una serie de melodías populares mexicanas arregladas para piano por Ponce, que se le otorga a esta música, un reconocimiento de calidad y de valor a lo mexicano que hasta entonces había sido menospreciado e ignorado por la mayoría de los compositores mexicanos.

Ponce vislumbro la riqueza de los elementos de esta música, como para basar en estos, la verdadera música mexicana y coincidió en su pensamiento con intelectuales como José Vasconcelos y Alfonso Reyes, que compartían como el este afán de reivindicar la identidad artística nacional. (Íbidem p. 30)

Datos Biográficos

Manuel Maria Ponce nace en mineral de Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882 y muere en la ciudad de México el 24 de abril de 1948.

Su padre: Felipe de Jesús Ponce que trabajó al servicio de Maximiliano, era originario de Aguascalientes, pero debido al advenimiento del gobierno liberal, se ve obligado a trasladarse temporalmente junto con su familia fuera de Aguascalientes; es por esto que Ponce nace en Zacatecas, aunque en realidad Ponce siempre consideraría a Aguascalientes como su verdadera tierra.

Pablo Castellanos en su libro *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, habla de este como un niño prodigio. Cultivado dentro de un ambiente familiar musical, comienza a demostrar sus dotes musicales desde muy temprana edad ya que, a la edad de ocho años, escribe la llamada *Marcha del sarampión* después de sufrir esta enfermedad.

Su hermana Josefina es quien lo inicia en el estudio de la música.

La familia Ponce era sumamente religiosa; su hermano Antonio, que constantemente lo apoyó económicamente, tomó los hábitos y se convirtió en ministro del Templo de San Diego, en Aguascalientes. Este hecho facilitó el ingreso de Manuel como niño del coro y como ayudante del organista. Posteriormente llegó a ser el titular de esa actividad y fue ahí donde adquirió los conocimientos musicales para continuar con la composición de nuevas obras.

Pronto fueron necesarios nuevos y más capacitados maestros para continuar con su preparación musical.

En 1900 se traslada a la ciudad de México, con la intención de matricularse en el Conservatorio de Música pero su visita a la ciudad es corta ya que en 1901 regresa a Aguascalientes ya que le pareció una pérdida de tiempo cursar las materias del primer ciclo que se le exigían, antes de poder ascender a otros niveles. Sin embargo, esta visita le otorga la posibilidad de estudiar con Vicente Mañas quién le inculca entre otras cosas, el anhelo de estudiar en Europa. A su regreso a Aguascalientes, entabla relaciones con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde con quienes confirma y asume definitivamente, su búsqueda del sentido nacional mexicano. De nuevo Ricardo Miranda en su libro *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra* al respecto menciona:

Para estos tres artistas y su arte, el Bajío como modelo de provincia, sería fuente fundamental de temas y ambientes. (ver *Ibídem* p. 16)

A fines de 1904 vende su piano y con el dinero de la venta realiza un viaje a Europa, donde primeramente en Italia, recibe clases de Cesare Dall'Olio maestro de Puccini.

Desgraciadamente recibió estas clases solo por un corto tiempo, ya que Dall'Olio muere.

Ponce decide trasladarse a Berlín donde es aceptado en la clase de Martin Krause, profesor en el Conservatorio *Stern* y célebre alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau.

De esta manera es como Ponce complementa en Europa una excelente formación pianística, aunada a la de la composición,.

La herencia virtuosística lisztiana se ve siempre reflejada en su futura obra pianística.

Su visita a Europa finaliza cuando el dinero del piano se termina, teniendo que regresar entonces a México los primeros días de 1907. (ver *Ibídem* pp. 13-21)

Un poco después de su regreso, la sorpresiva muerte de Ricardo Castro le concede la posibilidad de ocupar su lugar en la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional.

Y es así, como ya establecido en México, se relaciona con notables colegas como Ernesto Elorduy y Miguel Lerdo de Tejada, así como destacados escritores, como Luis G. Urbina y Rubén M- Campos entre otros.

Ponce logra cumplir su propósito de establecerse en una posición segura y estable que le permitiera continuar con su desarrollo artístico. (ver *Ibíd*em pp. 13-21)

En 1912 conoce a la que será su esposa y compañera de vida: Clementine Maurel, que es de ascendencia francesa, y aunque la capital gozaba de relativa calma, en el norte del país, el movimiento revolucionario se encontraba en total efervescencia.

Políticamente, el hecho de estar relacionado con extranjeros pudientes llevan a Ponce indirectamente a entrar en más de una contradicción.

A pesar del asesinato de Madero, Ponce se equivoca al pensar que la llegada de Huerta significara el fin de la guerra y con esto el regreso de la estabilidad. En 1914 Huerta abandona el país, hecho que amenaza la seguridad para quienes habían colaborado con el régimen o simplemente se habían abstenido de participar políticamente en contra del dictador. (ver *Ibíd*em pp.30-35)

En su libro: *Ponce, Genio de México. Vida y Época (1882-1948)*, Emilio Díaz Cervantes y Dolly de Díaz, dedican especial atención a referir los acontecimientos que en este periodo llevan a Ponce, que se encontraba en la cumbre de su carrera, y que debido a su posición de consentimiento frente al régimen de Huerta en la primavera de 1915, cae en oposición con los zapatistas y carrancistas; hecho que finalmente lo lleva a un exilio voluntario en Cuba acompañando a Luis Urbina, el poeta más conocido y a Valdés Fraga, el virtuoso del violín más sobresaliente de la época, en espera de un nuevo ambiente de calma y seguridad de su país natal. (ver Díaz Cervantes y R. De Díaz 2007 p. 216)

Su regreso fue posible en junio de 1917, en septiembre de ese mismo año contrajo nupcias con Clema, quien será su fiel compañera hasta el final de sus días.

En 1925 Ponce regresa a Europa gracias a una comisión con goce de sueldo que le otorga la Secretaría de Educación Pública. Ponce aprovecha este periodo enriquecedor que perdura hasta 1932, para engrandecer así sus conocimientos y sus posibilidades creadoras en un afán incansable de estar siempre a la vanguardia de las corrientes existentes.

Paul Dukas represento un respaldo indudablemente trascendente para Ponce en Paris con quién se pone inmediatamente en contacto aparte de inscribirse para tomar algunas clases con la afamada Nadia Boulanger.

Pablo Castellanos en su libro *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, es de la opinión, que el este no adquirió el sentimiento nacionalista musical a raíz de su viaje a Europa, ya que antes de este viaje, este ya había estilizado varias canciones mexicanas.

Ya desde su niñez, Ponce recolectó melodías populares de los cancioneros que acudían a la Feria de San Marcos en Aguascalientes:

Lo que si puede ser cierto, es que en este viaje, Ponce se haya convencido de que el surgimiento musical de varias naciones europeas se debió al cultivo del folklore, y por esto al regresar a México, emprendió el estudio sistemático de los tipos representativos de la música de su país. (Castellanos 1982 p.17)

Ponce como compositor ecléctico

Cuando se realiza una mirada general que abarque la totalidad de la obra creadora de Ponce, eclecticismo parece ser que el término que mejor lo define y lo describe.

A lo largo de su vida Ponce adquiere un muy amplio conocimiento de las técnicas y medios que le hacen posible lograr una síntesis perfecta y coherente a pesar de la variedad de estilos, formas y dotaciones instrumentales que su obra abarca.

A Ponce le es posible escribir magistralmente tanto para piano, que era su instrumento preferido, como para cuerdas, guitarra, flauta, voz, etc., logrando una amalgama extraordinaria entre sus conceptos musicales y el dominio de las cualidades sonoras de los instrumentos o dotaciones elegidas. (Miranda 1998 p. 112-113)

Manuel M. Ponce sufre durante su trayecto como compositor diversas transformaciones que vistas en detalle corresponden perfectamente con su inmediato entorno cultural y social. Ponce no se asoció de manera directa a ninguno de los movimientos políticos o socioculturales que le tocó presenciar. Se puede decir que este solo se comprometió consigo mismo y con su desarrollo musical, conservando siempre una distancia notoria hacia su entorno político.

Se piensa que el origen de su romanticismo nacionalista se desarrolla en Aguascalientes, en un ambiente netamente provincial y conservador de aparente paz porfiriana donde de alguna manera se logra ignorar la cruda realidad reinante en el país sumido en la pobreza y el analfabetismo, que se traducen en un desarrollo económico muy desequilibrado. Ricardo Miranda piensa que este periodo, fue una plataforma lógica al desarrollo estético posterior de Ponce.

A Ponce le toca vivir justamente la fuerte problemática de transición entre el porfiriato y la Revolución, el problema de los cristeros y el cardenismo casi podríamos decir así: casi sin darse cuenta.

Es muy importante considerar que Manuel M. Ponce que en el aspecto pianístico, llevo a la música romántica en México a un punto culminante y al igual que compositores como Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, llevo formas tales como el nocturno, el intermezzo o la mazurca a equipararse con las obras del propio Chopin o del virtuosismo lisztiano, debido a la finura de su escritura pianística y a la elaboración de su línea melódica con evocaciones de la canción mexicana.

Ponce encuentra su personalidad en el empleo de melodías folklóricas, de formas netamente románticas como lo son la balada y la rapsodia, así como en la exaltación del paisaje, llegando a adquirir por esto, un carácter fuertemente nacionalista.

Ponce en un artículo en la Revista Musical de México en 1919:

¿Existe en nuestros cantos la *materia prima*, el elemento indispensable para construir una música verdaderamente nacional?. ¿Estos elementos podrán imprimir un carácter inconfundible a nuestra música? [...]

En los cantos vernáculos, *existe latente el elemento indispensable para construir una música nacional* [...] Ahora, si queremos evitar la fosilización en los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra del verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegue a elevarnos a la categoría de obra de arte.

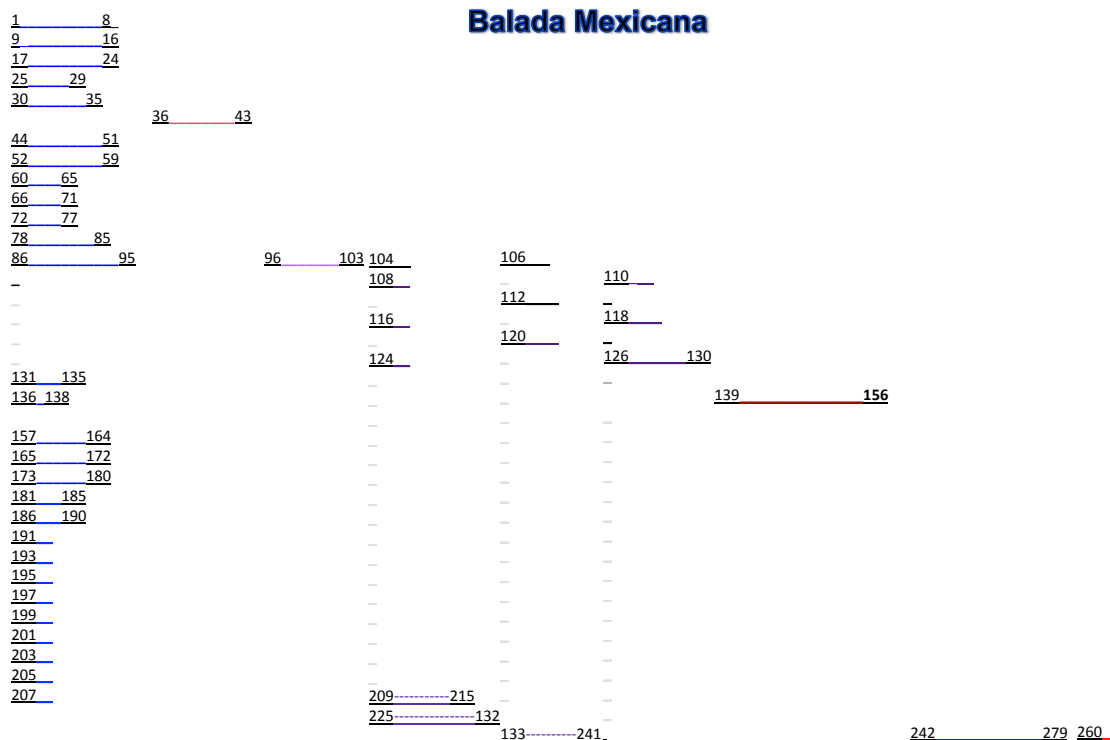
(Revista Musical de México 1919 p. 9)

Su producción musical abarca aproximadamente un periodo de cincuenta años desde el romanticismo decimonónico hasta un estilo moderno. Sin embargo, a pesar de la modernidad de muchas de sus obras, a Ponce siempre se le considerará como a un artista a la sombra de un romanticismo ya caduco. (ver Miranda pp. 102-103 1998)

Análisis formal de la obra

Esquema Estructural 7

Balada Mexicana



En un principio se podría pensar que la Balada Mexicana está compuesta en forma sonata; sin embargo, a la hora de realizar el análisis de la obra nos encontraremos con elementos que difieren fuertemente de esta posibilidad.

La Balada Mexicana comienza con la presentación del primer tema en La mayor, que es la canción mexicana *El durazno* que originalmente es un tema ligero y cantable en un compás mixto de 3/4 y 2/4 hasta el compás 24 en forma polifónica; hecho que al parecer transforma un poco el carácter original del tema.

El durazno

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso,
no le hace que sea trigueña
será mi gusto y por eso.

Ay dile que sí,
dile que cuando se bañe
que se corte bien las uñas
para que ya no me arañe.

A que no me lleva al río
por más crecido que vaya
A que yo si me la llevo
con una seña que le haga
(Mello 2000)

Este tema se presenta tres veces. La primera vez en una tesitura media, la segunda a la octava menor y la tercera en el relativo menor.

Este tema es presentado en forma de contrapunto a cuatro voces a distancias de cuarta y sexta en el que hay que encontrar un balance entre una solemnidad demasiado marcada o la ligereza que podría encerrar el tema original, para así conservar el característico estilo pianístico de la obra de Ponce.

Ejemplo 1

Andantino placido

Piano

Este material se repite a la octava inferior y posteriormente en modo menor.

A continuación, partir del compás 25 hasta el compás 43 encontramos un pasaje motivicamente extraído del primer tema, que a partir del compás 36 presenta un trozo en un estilo lisztiano que no se presentará de nuevo en toda la obra.

Ejemplo 2

Es así como Manuel M. Ponce al desarrollar este primer tema en el mismo momento de su presentación se aleja entonces de la forma sonata.

Al finalizar el pasaje en el compás 44, comienza el desarrollo del tema principal que en el compás 78 regresa a la tonalidad de la mayor después de haber pasado por re mayor, do sostenido menor, si mayor y la mayor para finalizar la parte con una codetta a partir del compás 86 con un pedal de la dominante que finaliza en el compás 95.

Ejemplo 3

De igual manera , el segundo tema de la Balada Mexicana es presentado y desarrollado inmediatamente. Este tema ahora es de carácter altamente romántico y melancólico; donde Ponce exploya a sus anchas el dominio de la técnica en su escritura pianística.

Acuérdate de mí

Acuérdate de mí no seas ingrata,
 Y oye la voz del hombre que te adora.
 Acuérdate de mí en alguna hora,
 Soy el hombre, soy el hombre que te amó
 Yo te adoré mujer encantadora,
 Yo te adoré con un amor profundo.
 Acuérdate de mí que yo en el mundo,
 Soy el hombre, soy el hombre que te amó
 (Mello 2000)

Acuérdate de mí que es un tema original de Ponce y es presentado en la re bemol, un tono bastante alejado del tema principal. El carácter de este tema es altamente contrastante con el primero y es precedido por una introducción con una duración de ocho compases en Meno mosso, que va desde el 96 hasta el compás 103.



En el compás 131 regresa de a un motivo que nos recuerda al primero en una especie de puente al siguiente motivo.



En el compás 141 hasta el 155 encontramos de nuevo un trozo totalmente nuevo y diferente con la anotación *marc.* que va de un *pianísimo en un crescendo* hasta llegar a *forte* que de nuevo en *diminuendo* regresa al *pianísimo* anterior.

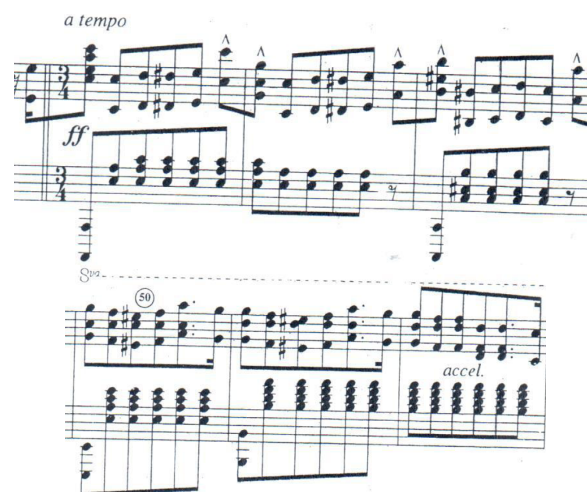


Después de la reexposición del tema principal, pasa a un motivo que igualmente funciona como puente a partir del compás 191 a la exposición espectacular del segundo tema en octavas en el compás 209

Comp. 191



Comp. 209



La obra concluye entonces en octavas en escalas ascendentes y descendentes en un *tutto* en fortísimo.

240

rit. ff

246

tutto ff

(3ra)

251

256

ff ff

Algunas sugerencias técnicas e interpretativas:

Es necesario encontrar la velocidad adecuada para ejecutar el primer tema marcado con Andantino plácido, para que éste no sea demasiado ligero y no permita apreciar la polifonía a cuatro voces que se presenta.

Los ocho compases después de la exposición del primer tema y que sólo aparecen una vez, necesitan especial cuidado en la mano izquierda para desarrollar la velocidad necesaria, lo mismo que el pasaje en el compás 141 hasta el 156, justo antes de la reexposición del primer tema, donde, para escuchar claramente las armonías que se suceden tanto en la mano derecha, como en la izquierda, es conveniente mantener también la claridad en los arpeggios, para esto se pueden dejar las manos en la posición de cada el arpeggio, deteniéndose un poco, con el fin de reforzar la memoria muscular.

Allegro Barbaro

Béla Bartók (1881-1945)

Bartók nació en 1881 en una pequeña ciudad llamada Nagyzentmiklos ubicada dentro de lo que fue el imperio Austro-húngaro y que al finalizar la guerra pasó a ser Yugoslavia y hoy en día es territorio rumano. Esta es una región donde se mezclan multitud de lenguas y de sangres a través de las diferentes dominaciones territoriales, dando como resultado una música tradicional rica en variedad de colores y acentos en búsqueda intensa de identidad propia. Béla Bartók Muere en 1945 en la Ciudad de Nueva York.

Bartók es considerado uno de los más importantes compositores de principios del siglo XX, fue un reconocido virtuoso del piano, realizó un intenso trabajo de investigación junto con Zoltán Kodály (1882-1967) y por si esto fuera poco, desarrolló también una muy importante labor pedagógica.

El Allegro Barbaro fue creado en 1911, introduciendo de esta manera un nuevo concepto pianístico debido al tratamiento percusivo mas que productor de melodías o de acompañamientos que imprime en esta composición.

Al escuchar la obra, se comprende rápidamente el por qué del nombre asignado.

Las obras que Bartók escribió, llegaron a lo que algunos analistas dan por llamar los límites de la disonancia y de la antigüedad tonal, logrando conjugar perfectamente la influencia del canto popular y la escuela compositiva de Liszt, Brahms y Strauss, es decir, logrando una combinación única entre nacionalismo y modernismo. (Burkholder 2008 p. 894, 923-925)

Acontecimientos históricos y culturales en torno a la creación del Allegro Barbaro

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, Hungría, al equipararse con el imperio Austro-húngaro, adquiere autonomía y un carácter musical con características nacionalistas que lo convierte en un fuerte centro de interés para los demás países europeos debido a su gran riqueza en temas populares.

La combinación de la música culta austriaca y el patrimonio etnofónico húngaro dio resultados muy fructíferos, sin embargo es importante considerar que en realidad, hasta antes de los estudios profundos que realizaron Zoltán Kodály y Béla Bartók, la música que ese consideraba húngara, lo era sólo hasta cierto punto.

Estos compositores encontraron, gracias a las investigaciones que realizaron, que la música húngara provenía originalmente de la lejana India y que era en realidad repertorio gitano. Los

gitanos tenían la capacidad de asimilar las características etnófonas del ambiente y desarrollar un virtuosismo natural.

Al profundizar en sus estudios y basados en hechos científicos, Bartók y Kodály encontraron los orígenes de la música húngara en el patrimonio magiar procedente de la región de los Urales que es la frontera natural entre Europa y Asia que habitó en Hungría y Transilvania a partir del siglo IX. Posteriormente la música húngara sufre muchas transformaciones e influencias, no sólo provenientes de oriente, sino también de países europeos como Austria y Alemania. (Codex 1968 pp. 117-123)

A parte de lo anterior, los nuevos descubrimientos tecnológicos del Siglo XX traen consigo un rápido desarrollo económico que a su vez genera nuevos conflictos sociales. Europa se ve engrandecida económicamente gracias a la importación de materias primas y alimentos, y a la venta de productos manufacturados a todo el mundo y es así como Gran Bretaña, Francia y los imperios alemán, austro-húngaro, ruso y otomano compiten por una hegemonía, hecho que provoca en los países sometidos del este de Europa, fuertes sentimientos libertarios.

En su libro La historia de la Música Occidental Peter Burkholder nos narra como las complejas cuestiones políticas y las crecientes tensiones, culminan con la Primera Guerra Mundial en 1914.

Las industrias norteamericanas y el comercio con países remotos se extendieron con rapidez, y crecieron hasta rivalizar con los centros industriales neurálgicos de Gran Bretaña y Alemania. La entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial en abril de 1917, en el bando de Gran Bretaña y de Francia, inclinó la balanza contra Alemania y Austria-Hungría. (Burkholder Ídem p. 850)

Con la crisis de las potencias hegemónicas y al finalizar la guerra, los países sometidos Hungría, Checoslovaquia y Polonia logran la proclamación de sus repúblicas en la búsqueda de su identidad nacional en un intento por reivindicarse y a la vez de pertenecer o integrarse dentro del contexto cultural general europeo, dando lugar a una nueva fuerza vivificada y actualizada y con un impulso nacionalista. (Vinay 1977 p. 4)

En el aspecto musical, el inicio del siglo XX traen también nuevos avances tecnológicos que hacen posible la preservación y la reproducción de testimonios musicales del pasado, hecho que marca una gran diferencia con respecto a épocas anteriores en que únicamente se contaba con la notación para este fin.

El fonógrafo de Tomas Edison es un elemento decisivo en la recolección y perpetuación de información etnográfica musical que Béla Bartók empleo para la recolección de la materia prima de gran parte de su trabajo. (Burkholder Ibídem p. 827, 854)

Datos biográficos y la música popular en la obra de Béla Bartók

Béla Bartók nació el 25 de marzo de 1881, en un pueblo de Transilvania, Nagyzentmiklos (hoy perteneciente a Rumania), la familia Bartók guardaba afición y pasión por la música.

El padre que era director de una escuela de agricultura, era también violoncelista y compositor aficionado, mientras que su madre, de quien recibió sus primeras enseñanzas musicales, era institutriz y maestra de piano.

Demostró precozmente su interés en la música, repitiendo al piano las danzas populares que oía ejecutar.

La familia se traslada a Pozsonyi, donde Bela recibe clases de piano y armonía con otros maestros y donde comienza a componer y a hacerse notar como buen pianista.

En 1898 se traslada a Budapest donde toma clases con Itsván Thomán, un viejo discípulo de Liszt.

En Budapest Bartók entabla relación con el fervor revolucionario y con el pseudo-nacionalismo de Liszt y sentimientos nacionalistas con Richard Strauss que lo orientaron hacia la composición. Así es como *así habla Zarathustra* inspiró el poema sinfónico Kossuth en homenaje al héroe de la revuelta contra los Habsburgo en 1848, en donde realiza en un pasaje, una parodia al himno nacional austriaco. En esta obra, *Bartók muestra ya exasperadas disonancias de la música europea de comienzos del siglo XX.*

Kossuth lo da a conocer a Bartók en toda Europa, mientras este continúa en su labor creativa, sobre todo en el terreno pianístico. (Codex Idem p. 124)

Posteriormente estudia piano y composición en la Real Academia Húngara de Música y al concluir los estudios ahí, se convierte en maestro de piano en la misma institución.

Renunciar la Academia de Música, para inmediatamente después, desempeñar el cargo de etnomusicólogo en la Academia de Ciencias.

Es a partir de 1905 donde Béla Bartók junto con Zoltán Kodály, realizan una basta e importante recopilación de canciones y danzas húngaras, rumanas y de algunos otros países vecinos que resultan ser un elemento medular en el inmenso trabajo de investigación musical étnico que ambos realizaron. (Codex 1968 p. 124)

Bartók enfocó su trabajo hacia las raíces de la música folklórica, publicando los resultados de sus recopilaciones y escribiendo artículos sobre estos temas, igualmente arregló numerosas

tonadas folklóricas y escribió música culta basada en estos elementos, logrando así una amalgama perfecta que le otorga un estilo personal y característico a su obra.

Sin embargo Bartók no fue solamente un excelente musicólogo, investigador y compositor, sino que también realizó giras por Europa demostrando sus dotes como pianista sobresaliente además de editar música para teclado de Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven entre otros. (Codex Idem p. 124)

Desgraciadamente la amenaza del fascismo con el ascenso de los nazis en Alemania y la anexión de Austria a este, traen como consecuencia la huida de Bartók junto con su familia a los Estados Unidos en 1940.

Sus últimos años en América no fueron muy afortunados ya que estos estuvieron siempre marcados con dificultades financieras y físicas que culminaron finalmente, con la muerte de este a causa de leucemia en 1945. (Burkholder p. 925)

Bartók, logra desarrollar, en base a esquemas tradicionales clásicos, extraídos de cualidades antes ignoradas o desestimadas, como lo eran la música campesina húngara, rumana, eslovaca y búlgara con elementos de la tradición clásica alemana y francesa, logrando en base a un análisis y experimentación detallada, una verdadera síntesis de estos elementos. Se establece así en una política radical altamente nacionalista.

No solamente la tradición clásica fue uno de los elementos empleados en su música, también utilizó elaborados procedimientos formales y de contrapunto, como lo son la fuga y la forma sonata: De la tradición campesina extrajo la complejidad rítmica y los compases irregulares, comunes en la música búlgara ; las escalas modales, los modos mixtos y los tipos específicos de estructura melódica y de ornamentación. Al intensificar estas cualidades características , Bartók escribió una música que podía ser al mismo tiempo más compleja en su contrapunto que Bach, y más ornamentada y rítmicamente compleja que la de sus modelos folklóricos. Por otra parte, el uso de la disonancia, su armonía y su amor a la simetría fueron en parte la consecuencia de mezclar conceptos y materiales tomados de dos tradiciones. La síntesis preserva la integridad de ambas tradiciones y que su música siempre estuvo enraizada en la tradición clásica. (Burkholder *Ibidem* p. 926)

En su producción pianística, Bartók recupera los cantos populares de la cultura húngara, tomando las tendencias progresistas de Liszt y de los motivos zingaros como ejemplo para expresar sus pasiones nacionalistas. (ver *El Siglo XX* p. 4)

Para Bartók era fundamental el estudio del texto y de su contexto para la comprensión y perfecta asimilación de los datos etnológicos en el proceso de composición, y es así como este denomina tres estadios de composición en un artículo publicado en 1931:

Estadio 1: Con el empleo de la melodía original, total o parcialmente textual, acompañada de acordes modales y disonancias que hacen mas interesante una estructura melódica sencilla y a veces banal.

Estadio 2: Consiste en la invención melódica y rítmica a imitación de la música popular, en la que aparece por primera vez el motivo *barbárico* que aparecerá en el memorable Allegro Barbaro.

Estadio 3: Representa la completa y total adopción de los módulos expresivos y de Las estructuras lingüísticas de la música popular sublimados hasta el punto tal de no contener ya referencias directas al motivo popular. (ver El Siglo XX p. 15-23)

En su libro, *La Música Moderna y Contemporánea a Través de Los Escritos de sus Protagonistas (Una Antología de Textos Comentados)*, José María García Laborda, afirma que la música campesina es una opción después de un romanticismo exacerbado en un callejón sin salida. La música campesina representa nuevas alternativas ya que encierra gran perfección y variedad de formas, aparte de tener una gran fuerza expresiva libre de superficialidad y sentimentalismos, con matices primitivos pero de ninguna manera simples. Bartók logra sintetizar esta expresión popular, basada en el estudio profundo de su música y sus raíces, encontrando y creando así su propia forma de expresión y su propio lenguaje. (Laborda 2004 p. 38-39)

Análisis formal de la obra

Es en torno a 1908 que Bartók consigue definir su estilo, haciéndolo mas personal y característico, el Allegro Barbaro compuesto en 19011, pero ejecutada por primera vez en 1921, es el precedente del lenguaje pianístico que en composiciones pianísticas posteriores será profundizado y perfeccionado.

En la Historia de la Música Codex encontramos que su ritmo mecánico e implacable podría recordar a Prokofiev y que con el Allegro Barbaro, Bartók logra una nueva concepción en cuanto a la composición para el piano, llevando el aspecto percutivo encontrado en el folklor a un nivel de importancia sin precedentes, sobre todo si consideramos que la obra es el resultado de la síntesis creativa de éste.

Esquema Estructural 8

Allegro Barbaro

1 _____ 6					
	5 _____ 9				
	<u>9</u> <u>13</u>	<u>13</u> <u>16</u>	<u>16</u> <u>20</u>		
	<u>20</u> <u>23</u>		<u>34</u> <u>37</u>		
	<u>23</u> <u>27</u>	<u>27</u> <u>33</u>	<u>38</u> <u>41</u>		
	-	-	<u>42</u> <u>45</u>		
	-	-	<u>46</u> <u>50</u>		
50 _____ 57	-	-	-	58 _____ 61	
<u>62</u> <u>66</u>	-	-	-	<u>67</u> <u>71</u>	
<u>71</u> <u>75</u>	-	-	-	<u>76</u> <u>81</u>	
<u>81</u> <u>83</u>	-	-	-	<u>84</u> <u>88</u>	
<u>88</u> <u>101</u>	<u>101</u> <u>105</u>	-	-		
-	<u>105</u> <u>109</u>	<u>109</u> _____	-		
-	<u>115</u> <u>119</u>	-	-		
-	<u>119</u> <u>123</u>	-	-		
-	-	-	-		<u>123</u> <u>127</u>
-	-	-	-		
-	-	-	<u>122</u> _____		
-	-	-	<u>131</u> _____		
-	-	-	<u>132</u> _____		
-	-	-	<u>135</u> _____		<u>139</u> <u>143</u>
-	-	-	<u>136</u> _____		<u>150</u> <u>151</u>
<u>144</u> <u>149</u>	-	-	-		
-	-	-	<u>152</u> _____		
-	-	-	<u>153</u> _____		
<u>164</u> <u>168</u>	<u>155</u> <u>160</u>	<u>160</u> <u>164</u>	<u>154</u> _____		<u>175</u> <u>176</u>
-	<u>168</u> <u>172</u>	<u>172</u> <u>175</u>	<u>176</u> <u>179</u>		<u>180</u> _____
-	-	<u>176</u> <u>179</u>	<u>180</u> <u>183</u>		
-	-	<u>180</u> <u>183</u>	<u>184</u> <u>187</u>		
-	-	<u>184</u> <u>187</u>	<u>188</u> <u>190</u>		
-	-	<u>188</u> <u>190</u>	<u>192</u> <u>195</u>		
-	-	<u>192</u> <u>195</u>	<u>196</u> <u>197</u>		
-	-	<u>196</u> <u>197</u>	<u>198</u> <u>199</u>		
-	<u>200</u> <u>204</u>	-	-		<u>208</u> <u>217</u>
-	<u>204</u> <u>208</u>	-	-		
<u>213</u> <u>221</u>	-	-	<u>212</u> _____		<u>222</u> _____
-	-	-	-		

El Allegro Barbaro es una obra en un solo movimiento en compás de dos cuartos.

Bartók inicia la obra con un acompañamiento a manera de obstinado, que da la impresión de muy percutido que comienza una octava abajo en sforzato en fa sostenido menor que alterna con el acorde de do sostenido disminuido.

La melodía marcada con acentos, se podría decir que está basada en una escala pentáfona, donde el si sostenido se emplea para distinguir y justificar la disonancia que se da con el do sostenido disminuido.

Comp. 1

Tempo giusto. (♩ = 76 - 84)

Piano

El tema es presentado ahora a la quinta de distancia en anacrusa al compás 10:

Comp. 7

Comp. 10

Posteriormente se presenta en el compás 13, un motivo que juega en octavas (con las notas la, si sostenido, sol), con remates alternativamente ascendentes o descendentes. Estos remates son también un motivo que aparece en el desarrollo de la pieza.

El motivo que juega con octavas aparece de nuevo en el compás 27 y el remate en el compás 34. En esta ocasión el motivo de remate toma un papel más importante al ser desarrollado a lo largo de ocho compases antes de dar lugar al motivo obstinado que se presenta del compás 50 al 57.

Comp. 34

El nuevo tema en si sostenido mayor en el compás 58 en octavas que juegan. Este tema aparece en diferentes variaciones melódicas intercaladas con interludios de obstinatos dos veces de cinco compases y uno de tres, hasta el compás 87

Comp. 58

A partir del compás 88 aparece el motivo obstinado por trece compases para dar entonces lugar en el compás 101 a la re exposición del primer tema:

Comp. 101

En esta ocasión el tema principal suena muy diferente, ya que la armonización empleada cambia el carácter inicial que ahora es más lírico.

Comp. 118

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *poco sosten.* and *a tempo*. The lower staff has a bass line with slurs and accents, marked with *cresc.*. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff* and *mf*.

El tema con carácter de remate se presenta de nuevo. Ahora en octavas que se encadenarán hasta llegar al final en triple *fff* que desemboca en una escala ascendente en octavas que parten de piano hasta el *Sff* que da lugar a los y el final en forte con staccato.

Comp. 196

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *sempre cresc.* and *sf*. The lower staff has a bass line with slurs and accents, marked with *fff mf* and *cresc.*. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff* and *p cresc.*. There is also a *(Ped.)* marking in the first system.

La obra termina con ocho compases de obstinado en piano que remata en un forte sorpresivo.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. Performance markings include *sosten.* (sostenuto), *a tempo*, and *ff* (fortissimo) in both hands. The second system continues the piece, featuring similar textures and markings such as *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *senza Ped.* (without pedal). The key signature is one sharp (F#).

Algunas sugerencias técnicas e interpretativas:

El efecto de las disonancias no debe pasar desapercibido, por lo tanto el estudio lento nos permitirá encontrar el toque adecuado.
Es recomendable estudiar los enlaces de los diferentes pasajes con detenimiento y precisión ya que el dominio de estos es lo que permitirá ganar velocidad rápidamente.
La velocidad es uno de los factores más importantes en esta obra, sin embargo el exagerar esta característica y omitir del aspecto lírico de la obra, puede restar fuerza el efecto impactante que esta obra posee.

Conclusiones

Tocar estas composiciones de memoria ha sido un enorme reto que no hubiese sido de ninguna manera posible sin el estudio de los temas antes expuestos.

Con seguridad, sin el análisis de la obra y estudio de las condiciones reinantes en la época, hubiese resultado aún más difícil comprender el ambiente generado con estas obras, que bajo ningún término se podría calificar de superficiales.

Indudablemente que fue de gran trascendencia para el logro de una interpretación profunda y detallada de estas obra, el intento de explicación de los afectos expresados en esta, el estudio del entorno histórico y cultural donde los compositores se desarrollaron, así como el estudio de las formas musicales correspondientes a cada época, para entonces poder exponer una propuesta interpretativa, es decir, la emotividad que teóricamente pudo haber sido el motor de la creación de estas impresionantes obras.

La elección de las obras que conformarían el programa fue el resultado de una intensa y minuciosa búsqueda, tratando de encontrar la pieza adecuada a la altura de las exigencias requeridas en el programa de estudios de la escuela y que por otro lado, que estuviera al alcance de mis propias posibilidades técnicas y de interpretación, hecho que de ninguna manera resultó fácil debido a los largos años de pausa innecesaria en mi carrera pianística.

Por lo tanto agradezco infinitamente a la maestra Monique Rasetti por el entusiasmo y la dedicación por esa tarea, y en la todavía mas complicada labor de dirigir la preparación de estas.

Dado que este proyecto comenzó a gestarse en mi

Resta entonces intentar incorporar de alguna manera todos estos elementos analizados y estudiados, y esperar entonces con total humildad, recibir solo un poco del toque divino para intentar lograr ser un vehículo idóneo para la interpretación fiel a la intención de los compositores y preservar así la fuerza, enormemente poética, que a través de los años, en todos los casos, lejos de caducar en su vigencia, refuerza su valía.

Como dijo Lutero: *La música es un don de Dios*, y es indiscutible que cada uno de los compositores aquí abordados fueron bendecidos con este maravilloso don.

Bibliografía

Bibliografía Johann Sebastian Bach

- Master. Enciclopedia Temática. Tomo 2. Olimpo Ediciones. Barcelona 1992.
- Hill, John Walter,. La Música Barroca en Europa Occidental 1580-1750. Ediciones Akal. Traducción: Giraldez Andrea. Madrid. 2008
- Sadie, Stanley. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Vol. 25. Ediciones Macmillan Publishers Limited. London. 2001
- Butt, John. Vida de Bach. Ediciones Cambridge University Press UK. Traducción: Maria Córdor. London. 2000.
- Randel, Michael. Diccionario Harvard de Música. Luis Carlos. Alianza Editorial. Traducción: Gago, Luis Carlos. Madrid. 2001.
- Bach-Archiv-Leipzig. Johann Sebastian Bach-Eine Chronologie.
<http://www.bachleipzig/indx.php?1d =1081>. En línea 6.05.2012
- Geringer Karl. Johann Sebastian Bach. La culminación de una era. Altalena Editores. Madrid. 1966
- Strunk`s, Leo. Source Reading in Music History. Ed. Wge Janison Allanbrook. London. 2001
- Eisert, Christian. Hinweise sur interpretation. Toccaten BWV 910-916 J. S. Bach. Ediciones Wiener Urtext. Schott/Universal. Viena. 2000
- Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach, Vol. 1. Dover Publications. Nueva York. 1979
- Schweitzer, Albert. J. S. Bach. El músico poeta. Editorial Breitkopf & Härtel. Wiesbaden. 1955
- A.A.V.V.. Historia de la música. Editorial Codex. Madrid. 1968
- Fubini, Enrico. La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Editorial Alianza. Madrid. 2010
- A. Smith Timothy. Fuge No. 6 Well-Tempered Clavier Book II J.S.Bach.
<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/ii06.html>. En línea 15.05.2012
- The free Dictionary by Farlex. Barroco. <http://es.thefreedictionary.com/barroco>. En línea 15.05.2012
- Meyers. Die Retro-Bibliothek/ Nachschlagwerke zum Ende des 19 Jahrhunderts.
<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=115762>. En línea 6.03.2012
- Torres A. Jorge. La Música como ciencia. Revista de arte y estética contemporánea. Mérida. 2009. En línea 12.04.2013
- Bukofzer, Manfred. La música en la época barroca de Monteverdi a Bach. Alianza Editorial. Madrid. 1986

Bibliografía Joseph Haydn

- Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Traducción Gago, Luis Carlos. Alianza Editorial Madrid. 2001
- Rosen, Charles. El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven. Alianza Editorial. Madrid. 2006
- Salazar, Adolfo. La Música de la Sociedad Europea hasta fines del Siglo XVIII. Vol. II . Fondo de Cultura Económica. México. 1944
- Mandelini, Alfredo y Lovisetti Fuá, Laura. Clasicismo, heroísmo y desesperación (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert). Tomo II. Técnicos Editoriales y Consultores, S. A. Barcelona. 1978
- Stanley Sadie. The Rhetoric of Variation. The Neu Grove Dictionary of Music and Musicians . Vol. 26. Oxford. 2006
- Blume, Friedrich. Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Vol. 8 . Bärenreiter- Verlag . Stuttgart. 2002
- Eibner, Franz y Jarecki, Gerschon. Joseph Haydn. Klavierstücke Piano Pieces. Schott / Universal Editorial. Viena. 1975
- J. Peter Burgholder. A History of Western Music. La Historia occidental. Editorial Alianza. Madrid. 2008
- Gerlach, Sonja. Comentarios al Andante con Variazioni Hob. XVIII. Ediciones Urtext. München. 2001.
- Raab, Armin. Prefacio. Editorial Henle. Colonia. 2008
- Badura Skoda, Paul. badura skoda variaciones en f menor. You Tube <http://www.youtube.com/watch?v=M7Xi4Yfd-SQ>. En línea. 14.04.13.
- Buchbinder, Rudolph. Haydn Piano Variations (Rudolph Buchbinder – 1975) LP . You Tube <http://www.youtube.com/watch?v=bQCdY869DJ4>. En línea. 14.04.13
- Deutsche Literatur. Literaturreisen. GNU-Lizenz für freie Dokumentation . <http://www.literaturreisen.com/literaturgeschichte/aufklaerung.html>. En línea 18.07.2012.
- Wissendigital .Wiener Klassik . en línea . 2010-2012 iportale GmbH, München. http://wissendigital.de/Wiener_Klassik. En línea 19.07.2012.
- Aeiou . Austria Forum . Österreich- Lexikon . <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.w/w598837.htm>. En línea 19.07.2012.
- Podium für Literatur und Musik . 2001/3 phpBB Group . http://www.rettmann.de/html/_haydn.htm. En línea. 20.05.2012
- Fundacion Scherzo. Ciclos Grandes Intérpretes y Jóvenes Intérpretes. http://www.fundacionscherzo.es/pdf/jovenes9/prog_kadouch.pdf. En línea. 29.07.2012

Bibliografía Johannes Brahms

- Botstein, León. The complete Brahms. W.W. Norton & Company. New York. London. 1999.
- Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Mundimúsica. Madrid. 2004
- Einstein, Alfred. La Música de la época romántica. Editorial Alianza. Madrid. 2007
- Longyear, Rey M. La Música del Siglo XIX. El Romanticismo. Editorial Victor Lerú. Traducción: Carlos Caldaroli. Buenos Aires. 1969.
- J. Peter Burkholder. La Historia occidental. Editorial Alianza. Traducción: Menéndez Torrellas, Gabriel. Madrid. 2008
- Geiringer, Karl. Brahms, su vida y su obra. Editorial Altalena. Madrid. 1982
- Plantinga, Leon. La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica. Traducción Celsa, Alonso. Ediciones Akal. Madrid. 1992
- Fundación Juan March. en línea. <http://www.march.es/Recursos-Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC664.pdf> En línea 23.10.2012
- Thurpe, Davie. Musical Structure and Design. Dover Publications. En línea. http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_los_románticos. En línea 17.10.2012
- Frankfurter Societäts-Medien GmbH. En línea. <http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/de/head-navi/impressum.html>. En línea Frankfurt 2011

Bibliografía Manuel María Ponce

- Miranda, Ricardo. Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y su obra. Teoría y Práctica del Arte. México. 1998.
- Castellanos, Pablo. Manuel M. Ponce (Ensayo). Unidad Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1982
- Díaz Cervantes, Emilio y De Díaz, Dolly. Ponce, Genio de México. Vida y Época. México. 1998
- Randel, Michael. Diccionario Harvard de Música. Traducción Gago, Luis. Carlos Alianza Editorial. Madrid. 2001.
- López Moreno, Roberto. Crónica de la música de México. Breve revista desde sus compositores. Grupo Editorial Lumen. México. 2001
- A.A.V.V.. Historia de la música. Editorial Codex. Madrid. 1968
- Mello Pico, Paolo. Manuel M. Ponce. Obras para Piano. Balada Mexicana. Edición especial Clema Ponce. Universidad Nacional Autónoma de México. ENM. México. 2000
- Juan Antonio Santoyo Alcántara. Notas al Programa. Universidad Nacional Autónoma de México. ENM. México 2004

Ponce Manuel M.. El folklore musical mexicano. Revista musical de México, no. 5, 15 de septiembre. México. 1919

Bibliografía Béla Bartók

J. Peter Burkholder. A History of Western Music. La Historia occidental. Editorial Alianza. Madrid. 2008

Goléa, Antoine. Estética de la música contemporánea. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. 1961

Moreux, Serge. Béla Bartók. Editorial Nueva Visión Buenos Aires. Traducción Santillán de Herrera. Buenos Aires. 1956

García Laborda, José María. La Música Moderna y Contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una Antología de textos comentados). Editorial Doble J, S.L. Sevilla. 2004

García Laborda, José María. La Música del Siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y emancipación. Editorial Alpuerto, S. A.. Madrid. 2000

Guillén Flores, Bertha. Notas al Programa. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2012

A.A.V.V.. Historia de la música. Editorial Codex. Madrid. 1968

Vinay, Gianfranco. El Siglo XX. Segunda Parte. Ediciones Turner, S. A.. Madrid. 1977.

Bartók, Béla. Escritos sobre música popular. Siglo veintiuno editores. México

Síntesis o programa de mano para la presentación pública

Toccatá en mi menor BWV 914

Johann Sebastian Bach (1685 -1750)

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach el 21 de Marzo de 1685 y muere en Leipzig el 28 de Julio de 1750. No se sabe con exactitud la fecha en que la Toccatá en mi menor BWV 914 fue compuesta, ya que no se cuenta con ningún original autografiado y datado por el mismo Bach. Debido a la similitud de características y estilo de composición que en esta se aprecia, se ha situado la creación de la tocata en mi menor, junto con el resto de las siete toccatas que conforman la agrupación BWV 910-916, en el periodo de trabajo en Weimar o poco antes, (Arnstadt) durante los años de juventud de Bach.

En la larga cadena de lugares donde Johann Sebastian Bach desempeñó su trabajo profesional, Weimar es indiscutiblemente uno de los eslabones más importantes y decisivos en su desarrollo musical como organista, ya que las condiciones en este lugar le permiten experimentar y sentar las bases de su técnica sobre el teclado, que desembocara en un alto perfeccionamiento.

Desgraciadamente, el amplio reconocimiento que lo sitúa como uno de los compositores más importantes de la historia, no sólo de Europa, sino del mundo entero, llegó de manera póstuma.

Variaciones en F menor Hoboken XVII:6

Joseph Haydn (1732 - 1809)

Joseph Haydn nace el 31 de Marzo o Abril de 1732 y muere en Mayo 1809. Haydn escribe las variaciones en Fa menor en 1793 a la edad de 61 años.

Esta es una de sus últimas composiciones pianísticas junto con sus últimas tres sonatas, compuestas en Londres entre 1794-95, este hecho le otorga un carácter mucho muy especial a esta obra, dada la madurez y dominio de la técnica composicional lograda por este en lo que fue el último periodo de su larga y fructífera vida creadora.

En este periodo de su vida, Haydn estaba familiarizado con los pianos ingleses, que a diferencia de los alemanes, poseían un sonido *mas oscuro* (pianos Broadwood) y con el virtuosismo de algunos pianistas ingleses, como Therese Jansen.

Las variaciones en fa menor, pertenecen a la estructura formal denominada doble variación, donde dos temas; uno en menor y el otro en mayor se alternan en distintas variaciones.

Sin embargo esta obra posee características muy particulares y especiales que podrían provocar alguna confusión en cuanto a la denominación formal que le correspondería, como abordaremos más adelante. (Raab 2008 p. V)

Rapsodia Op.79 no.2

Johannes Brahms (1833-1897)

Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y murió en Viena el 3 de abril de 1897 a causa de una complicación hepática.

Esta obra es la segunda de las dos Rapsodias Op.79 y está escrita en la tonalidad de sol menor. Fue compuesta en el verano de 1879, es decir, Brahms contaba entonces con 45 años de edad y se encontraba en medio de una de las fases más productivas de su vida.

Esta rapsodia, al igual que la primera del Op. 79, contiene un tono notoriamente personal y profundo, que al parecer, podría contrastar en cuanto a la intensidad de su carácter romántico, con cualquier otra composición escrita durante este periodo.

Está dedicada a Elizabeth von Herzogenberg, talentosa amateur con quién Brahms mantuvo estrecho contacto y que al parecer fue una de sus musas inspiradoras.

(ver Botstein 1999 p.185-187)

Balada Mexicana

Manuel M. Ponce (1882-1948)

La Balada Mexicana fue escrita en 1915 y estrenada en agosto de 1918. En ella Ponce realiza una síntesis de lo romántico y lo mexicano utilizando el tema popular "El durazno" y un tema propio llamado "Acuérdate de mí".

Manuel M. Ponce logra en esta obra el desarrollo de un lenguaje pleno de exaltación y virtuosismo llegando a ser considerada por el mismo compositor, como una de sus piezas mejor logradas.

Ponce realizó una búsqueda sistemática y persistente de la elaboración musical con temas mexicanos y aunque no fue el primero en abordar el tema, por la consistencia y compromiso logrados, se le considera prácticamente como el primer músico nacionalista mexicano.

(Miranda 1998 p. 120-121)

Allegro Barbaro

Béla Bartók (1881-1945)

Es en torno a 1908 que Bartók consigue definir su estilo, haciéndolo más personal y característico, el Allegro Barbaro compuesto en 1911, pero ejecutada por primera vez en 1921, es el precedente del lenguaje pianístico que en composiciones pianísticas posteriores será profundizado y perfeccionado.

En la Historia de la Música Codex encontramos que su ritmo mecánico e implacable podría recordar a Prokofiev y que con el Allegro Barbaro, Bartók logra una nueva concepción en cuanto a la composición para el piano, llevando el aspecto percutivo encontrado en el folclor a un nivel de importancia sin precedentes, sobre todo si consideramos que la obra es el resultado de la síntesis creativa de éste.