

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO
PRESENTA

MARIANA ISABEL FARAH PÉREZ

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.
Septiembre de 2006



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.

Dedicatoria:

“Todas las artes tienden al cielo, solo la música desciende de él”.
(popular)

Dedico este trabajo principalmente a los profesores de quien he recibido todo el apoyo moral y profesional a lo largo de mi carrera: Monique Rasetti, Paolo Mello, Eunice Padilla y Gustavo Martín.

Lo dedico también a mi familia: A mi padre, por regalarme la música, a mi madre por compartirla conmigo, a Irene por su fuerza y apoyo incondicional, a Amanda, Daniel, Héctor y a Irene, mis hermanos.

A Horacio Uribe especialmente por contribuir a mi formación, entendimiento y amor a la música de forma excepcional.

A mis fieles y grandes amigos: Isa, Max, Claudia y Max, excelente público.

A Opa y Oma: Gracias siempre.

A Julia, Alejandro y Ana con todo el corazón.

.

Indice

Johann Sebastian Bach (1685-1750) Suite Francesa No.3, en si menor BWV 814 Vida y obra de Johann Sebastian Bach.....	2
Análisis estructural de la obra.....	5
Reflexión personal y comentarios.....	14
Ludwig van Bethoveen (1770-1827) Sonata Op.28 No.15 “Pastoral”	
Europa a fines del siglo XVIII.....	18
Ludwig van Beethoven.....	19
Análisis de la obra.....	21
Reflexión personal y comentarios.....	29
Francis Poulenc (1899-1963) Sonata para flauta y piano Música en Francia; fines del siglo XIX y principios del XX.....	33
Francis Poulenc.....	36
Análisis de la obra.....	40
Reflexión sobre la música de cámara.....	47
Comentarios.....	48
Andrés Sás (1900-1967) Sonatina-Fantasía	
Breve panorama de la música en Perú.....	50
Datos biográficos.....	52
Catálogo de obras de Sás.....	54
Reflexión personal.....	63
Comentarios.....	65
Síntesis del programa de mano.....	66
Bibliografía.....	70

I

Johann Sebastián Bach (1685 – 1750)

Suite Francesa No. 3, en Si menor BWV

Vida y obra de Johann Sebastian Bach

Bach nació el 21 de marzo de 1685. Perteneció a una de las familias más tradicionales entre los músicos alemanes. Quedó huérfano a los nueve años de edad y se fue a vivir con su hermano Johann Christoph, organista de *Michaeliskirche* (Iglesia de San Miguel) cerca de Arnstadt. En 1700 entró a la *Michaelsschule* (Escuela de San Miguel) en Lüneburg y empezó a ganar dinero como cantante de coro. Esta escuela tenía una gran tradición musical alemana y también cultivaba el estilo francés. Al final de este periodo Bach aparece ya como un virtuoso del órgano. Experimentó la música inglesa a través de su trabajo con Reineken, pues él tenía influencia de los virginalistas ingleses (Bull, Byrd, Gibbons y otros). En 1702 viaja a Weimar para trabajar con el Duque Johann Ernst de Sajonia que lo contrató como lacayo y violinista.

Arnstadt (1703-1707)

En 1703 Johann Sebastian Bach fue escogido como organista y maestro de coro en la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, la tercera iglesia en importancia de aquella ciudad que contaba con un nuevo órgano de Wender. Consiguió aquí su primer trabajo serio, con un buen salario y deberes no muy pesados. En esta época trabajó con el órgano y entró en conflicto con las autoridades de la iglesia. Esto sucede en parte porque se discutía sobre los “curiosos adornamientos” de los corales que interpretaba, además de mostrar desgano por entrenar estudiantes caprichosos pero sobretodo porque no le permitían visitar y atender los conciertos en Lübeck, en donde conoció la música de Dietrich Buxtehude, de quien recibiría influencia como organista e influiría también en su trabajo vocal.

Bach quedó especialmente sorprendido del trabajo de Buxtehude, en los conciertos que realizaba en la *Marienkirche* (Iglesia de María) e incluso participó como músico ejecutante. De los trabajos de Bach en Arnstadt, ha sobrevivido muy poco, destacando el Preludio Coral BWV 739 de 1705 y el Preludio y fuga en Sol menor BWV 53.

Mühlhausen (1707-1708)

En 1707 se trasladó a Mühlhausen, donde obtuvo una posición prestigiosa como organista. Contrajo matrimonio con su prima segunda María Bárbara. Compuso sus primeras cantatas: *Aus der Tief anrufe ich, Gott ist mein König* (Dios es mi rey) y la cantata *Ratswechsel*, que fue la única publicada por el compositor.

Los conflictos eclesiásticos entre católicos y protestantes de Mühlhausen desfavorecieron a la música sacra, lo cual tuvo un gran impacto para Bach, quien deseaba mejorar su situación política y social. Las obras más destacadas de este periodo son: Toccata y fuga en Re menor, Preludio y fuga en Re mayor y *Passacaglia* en Do menor.

Weimar (1708-1717)

Weimar fue un paso significativo en la carrera de Bach. Fue una de las principales cortes alemanas, gobernada por dos duques: Wilhelm Ernst (1662-1728) y desde 1709 también por su sobrino (1688-1748), quienes eran grandes patrocinadores de la música de la corte. El sobrino de Wilhelm Ernst realizó un viaje a Ámsterdam en 1713 y regresó con una rica colección de conciertos de Vivaldi, que tendrán una gran influencia sobre su estilo. Bach combinó su estilo contrapuntístico de influencias alemanas y francesas con el estilo italiano. Tenía veintitrés años y recibía una buena paga, y tuvo a sus primeros tres hijos: Catharina Dorotea, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emmanuel (1714), quienes serían educados en la música junto con los siguientes cuatro. Siete hijos nacieron de su primer matrimonio. La mayoría de sus obras importantes para órgano son de esta época, algunas de ellas son: Preludio y Fuga en Re mayor, Fantasía y Fuga en Sol menor, *Tocatta*, Adagio y Fuga en Do mayor, y muchos preludios que aparecen en el "Pequeño Libro de Órgano". Junto a los arreglos para teclado de A. Vivaldi, se concentró en el estudio del estilo concreto italiano que será de crucial importancia para el resto de su obra.

En 1716 muere el *Kapellmeister* de Weimar y los deseos de Bach de ocupar el puesto se ven frustrados, así que dejó de proveer cantatas a la corte. Sus trabajos en Weimar incluyen muchas cantatas y también una Pasión que no se ha conservado. Los conciertos de Brandenburgo los inició en esta época.

Köthen (1717-1723)

Tras conflictos políticos entre los duques de Weimar, Bach comenzó la búsqueda de un nuevo trabajo que se vería recompensada en 1717 cuando le ofrecieron el puesto de *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopoldo von Anhalt (1694-1728).

El príncipe era muy aficionado a la música y no escatimaba en gastos. Bach encontró una vida agradable y un buen puesto a su lado que se vio interrumpido de pronto por la muerte de su primera esposa. Sin embargo, un año después se volvió a casar con Ana Magdalena Wilcken, quien le daría trece hijos, diez de los cuales murieron.

En 1722 Bach tuvo la oportunidad de componer y de que se tocaran muchas de sus obras para diversos instrumentos, incluyendo las de teclado como el primer libro de *Das Wohltemperierte Klavier* (El Clave Bien Temperado), varias sonatas para violín, y suites para cello, las partitas, las invenciones a dos voces y terminó los seis “Conciertos de Brandenburgo”. Se cree que en esta época escribió la versión final de las suites francesas y algunas de las suites inglesas.

Leipzig (1723-1750)

En 1723 ocupó el puesto de *Kapellmeister* en Leipzig después de que Georg Philipp Telemann lo rehusara. Allí impartió clases en la *Thomasschule* (Escuela de Santo Tomás), la cual tenía una tradición corística de siglos. Su labor consistía en musicalizar las cuatro iglesias de la ciudad: Santo Tomás, San Nicolás, San Pedro y la *Neuekirche* (Iglesia Nueva).

Cada domingo presentaba una cantata y dividía en dos su coro para presentarlas al mismo tiempo. Para cumplir con su demanda de trabajo compuso durante los primeros años de su estancia no menos de tres ciclos anuales de cantatas (ciento cincuenta obras aproximadamente) junto con las dos Pasiones, la de San Juan (1724) y la de San Mateo (1727), así como la primera versión del *Magnificat* en 1723. También compuso numerosos motetes y obras sacras. En 1729 tomó la dirección del *Collegium Musicum* que había sido fundada por Telemann en 1709. La dirigió durante trece años. En este tiempo el rey de Polonia Frederick Augustus II le otorgó el título de Compositor de la Corte en Leipzig. La fama de Bach crecía y también sus relaciones políticas y laborales. En Dresden estaba muy bien relacionado y la escena musical tenía mucha fuerza. Todos sus intereses se fueron profundizando en las últimas décadas de su vida y su conexión con la ciudad de Berlín también se hizo más estrecha. Algunas de las obras de esta época son: Concierto para violín en Re menor, la *Ouverture* en Si menor y en 1735 compuso un número pequeño de cantatas y de oratorios como la ‘Pasión de San Marcos’ (1731), el *Weinachts-Oratorium* (Oratorio de Navidad) (1734/35), el ‘Oratorio de la Pascua’ (1734) y el ‘Oratorio de la Ascensión’ (1735). Después de 1735 suspendió su producción de cantatas religiosas. Bach se había convertido en empresario de su trabajo; distribuía libros de música, había publicado partitas que ya aparecen en 1726 y en 1731. Sus últimos años estuvieron llenos de éxito tanto en lo profesional como en lo social, los dedicó a revisar obras tempranas y crear nuevas más abstractas y de un mayor nivel técnico, muere en Leipzig el 28 de julio de 1750.

La Suite Barroca

La suite es un género instrumental que consiste en una serie de danzas estilizadas. Fue una de las formas musicales más importantes del Barroco durante los siglos XVII y XVIII.

Cada movimiento tenía el estilo de alguna danza en particular, normalmente en la misma tonalidad y a veces ligadas temáticamente. Las cuatro danzas más importantes que aparecen de manera habitual en la suite son: *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda* y *Giga*.

Otros términos para designar a la suite utilizados en diferentes países son: *Orde* (Francia), *Sonata de cámara* (Italia), *Partita* (Italia y Alemania) y *Ouverture* (Alemania e Inglaterra).

El término suite, aparece a mitad del siglo XVI. Los orígenes de las formas residen en el emparejamiento de danzas de los siglos XIV y XV. Un patrón común era una danza relativamente lenta en compás binario seguida por una más rápida en compás ternario que usaba el mismo material temático o por lo menos empezaba con una melodía o motivo rítmico similar.

Johann Sebastián Bach compuso muchas suites, algunas las llamó *Partita* (siete obras que compuso en Leipzig) a otras "*Ouverture*" (cuando eran orquestales), a veces las llamó *Sonata* como las que compuso para violín solo.

Los contrastes en las danzas dieron sin duda la idea de ensamblarlas y al principio no había preferencias ni orden establecido. Después se prefirieron la *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Giga*. La *Gavotte*, *Bourrée* y *Minuet* eran usadas intercaladamente de modo frecuente.

Las Suites francesas de Bach estaban escritas en tonalidades que no excedían de 3 sostenidos o 3 bemoles y todas están escritas para el clavecín.

Catorce de las diecinueve suites pertenecen al periodo de Köthen. Las otras doce nos llegan divididas en dos grupos de seis: "Las suites francesas", de las cuales dice Forkel que se llaman francesas porque están escritas en el estilo francés y las otras seis "Las suites inglesas", están escritas para un Señor inglés de alcurnia, pero no existen razones concretas que comprueben esta afirmación. La clasificación se hizo después de la muerte de Bach y aparentemente el título de 'Suites francesas' fue adoptado para diferenciarlas de las inglesas y las Partitas.

Las Suites inglesas son más largas y difíciles técnicamente. Investigaciones recientes demuestran que fueron escritas en Weimar en el año 1715, la uniformidad de su estructura es más típica de los años de Köthen y sugieren que fueron planeadas para iniciar el grupo de suites. Cada una usa la clásica disposición de un prelude inicial y una danza que se toca antes de la Giga. En la no. 1 y 2 la danza adicional es el *bourrée*, 3 y 6 una *gavotte*, 4 un *minuet* y 5 un *passpied*. Trabajos complementarios a este, son las seis partitas compuestas probablemente en Cöthen, pero publicadas en Leipzig entre 1726 y 1731 bajo el título *Clavier-Übung*. Las propuestas didácticas son más explícitas en el resto de su obra para teclado (Invenciones, Fantasías, Sinfonías y el Clave bien Temperado).

Todas sus suites para teclado siguen el mismo patrón *allemande-courante-sarabanda-giga*, algunas tienen un prelude largo que abre y todas tienen al menos una danza adicional, ya sea *bourrée*, *minuet*, *gavotte*, etc. Las suites de Bach sintetizan la historia y el desarrollo de la suite barroca.

Suite Francesa no. 3 en Si menor

Análisis estructural

Allemande:

Danza alemana popular a principios del s.XVI hasta fines del siglo XVIII. Una de las danzas de la estructura básica de la suite barroca. El tempo de una allemande es un tempo moderado escrito en compás binario que contrasta con la siguiente danza, una *Courante* o *Corrente*. Su textura es contrapuntística.

A principios del siglo XIX la allemande significaba cualquier danza escrita al "estilo alemán" .

Estructura general:

Forma: Binaria
Tonalidad: si menor
Tamaño: 24 compases
Métrica: 4/4
Estructura:

: A :	: B :
doce c.c.	doce c.c.
tónica-dominante	dominante-tónica
textura contrapuntística	textura contrapuntística
tema anacrúsico	tema anacrúsico
dos voces	dos voces
cadencia a la dominante	cadencia a la tónica

A:

El material temático es contrapuntístico; la melodía es presentada por la primera voz e imitada un tiempo después por la segunda como si fuera un canon:



Armonía:

A partir del c.6 comienza una progresión armónica construida con el mismo material temático que dura 4 c.c. y termina con una cadencia a la dominante.

B:

El material temático está presentado en espejo y comienza por la dominante. Aparece un compás que conecta la presentación del tema con la siguiente zona de progresiones (c.18) y vuelve a aparecer en el compás 21, ahora para enlazar con la zona cadencial.



Armonía:

La progresión armónica comienza en el c. 18 y termina en el c. 20. Tienen la misma proporción que en la parte A.

Cadencia:

Inicia en a la mitad del c. 22 y termina en el c.24. Es un compás más corta que la cadencia a la dominante de la parte A.

Courante:

Danza francesa que aparece en el siglo XVI y que tomará diferentes formas. Para el siglo XVII, se conocerá como la courante francesa. Es una danza elegante que consiste en dos partes de dos mitades en tiempo ternario $3/2$ o $6/4$ y es de textura contrapuntística. Está en este caso, a dos voces. Es otra de las danzas básicas de la suite barroca.

Existe también la *Corrente* italiana que es una danza de carácter alegre más rápida, escrita en un compás de $3/4$ o de $3/8$. Su forma es binaria, su textura es homofónica en cuanto a textura es con notas de valores rítmicos cortos.

Estructura general:

Forma: Binaria
Tonalidad: Si menor
Tamaño: 28 compases
Métrica: $6/4$

||: A :||
doce c.c
textura contrapuntística
dos voces
tónica- dominante

||: B :||
dieciséis c.c
textura: contrapuntística
dos voces
dominante- tónica

Análisis

A:

El material temático está construido por valores cortos y es anacrúsico. Podemos deducir por el compás en la que está escrita que el tempo no es tan rápido como lo sería en una Corrente italiana que se escribe en un compás de tres cuartos o tres octavos.



B:

Armonía:

La presentación del tema termina en el c. 4 y de ahí a la cadencia a la dominante hay 6 c.c en donde lo que prevalece son las progresiones armónicas; inicia en la dominante, pasa por el cuarto grado y en el c. 25 hace una cadencia al sexto grado y termina con otra cadencia de la dominante a la tónica.



Sarabande o Sarabanda:

Danza muy probablemente de origen español, muy popular a fines del siglo XVI y hasta fines del siglo XVIII; es otra de las danzas principales que conforman la suite barroca. En el siglo XVII la Sarabanda fue introducida a Italia y pronto se extendió a Francia; fue allí donde evolucionó en su forma más lenta. Está escrita en un compás ternario con un claro énfasis en el segundo tiempo que normalmente aparece punteado. Se escribe en compás de tres medios o tres cuartos; el tempo es lento y el carácter tranquilo. Era la danza favorita de Bach y también de Froberger, Pachelbel y Händel.

Estructura general:

Forma: Binaria
 Tonalidad: si menor
 Tamaño: 24 compases
 Métrica: $\frac{3}{4}$

:A:	:B:
ocho c.c	dieciséis c.c
tres voces	tres voces
textura homofónica	textura homfónica
tónica- rel. mayor	dominante - tónica

Análisis:

A:

El material temático es tético. La primera frase dura cuatro compases, termina en la tónica y se repite el tema para terminar en la dominante en el c. 8.

B:

A partir del compás nueve tenemos un pequeño desarrollo del material temático que inicia en el relativo mayor, lo que le da un contraste de color. Hay progresiones armónicas durante los siguientes compases, hasta el c. veinte, en donde hace la cadencia a la tónica.



Cadencia:

En el c. veintiuno retoma el tema en la tónica y prepara el final durante cuatro compases asentando la armonía lo que le da un final tranquilo.

Anglaise:

Danza de los siglos XVII y XVIII, en tiempo binario rápido, derivado de las danzas campesinas inglesas. El nombre también se empleó para otras danzas de origen o carácter inglés. El tempo es moderado.

Estructura general:

Forma: Binaria

Tonalidad: si menor

Tamaño: 32 compases

Métrica: 2/2

Estructura:

||: A :||
ocho compases
tres voces
textura homofónica
tónica- rel. mayor

||: B :||
veinticuatro compases
tres voces
textura homfónica
dominante- tónica

El material temático es tético y está presentado en los primeros dos compases y termina en una cadencia simple a la dominante en el c. 8.



Minuetto, Trio:

A los cuatro movimientos principales de una danza se añadía algún otro como la gavotte, la passacaglia, el bourrée, la musette y la chacona. De estas danzas el minuetto era el más común y de mayor repercusión; se le denominaba minuet o minuetto. Fue una de las danzas más aceptadas en la corte de Luis XVI; floreció entre la segunda mitad del siglo XVI y finales del siglo XVIII. Está compuesta en tres cuartos y se bailaba a una velocidad moderada. El minuetto se combina con el trío, llamado así porque al tocarlo lo hacían tres músicos. Este trío es la parte intermedia entre el minuetto y su propia repetición. Las frases son regulares de cuatro compases, la armonía es simple y la línea melódica sencilla también. En Italia se prefería la forma tripartita del minuetto, que se caracteriza por una repetición variada con ornamentaciones y el trío funcionaba como parte intermedia. La forma tripartita es:

Minuetto		Trio		Minuetto
A		B		A'
: a :	: b :	: a :	: b :	a' b'
Dieciséis cc. Tónica- rel. mayor Textura homofónica Dos voces	Veinte c.c rel. mayor -tónica textura homfónica dos voces	ocho c.c tónica-dominante textura homofónica tres voces	dieciséis c.c dominante-tónica textura homofónica tres voces	variaciones en la ornamentación y en las articulaciones

A:

Minuetto:

Estructura general:

Forma: Ternaria
Tonalidad: si menor
Tamaño: 36 compases
Métrica: ¾

Análisis:

(a):

El material temático está dividido por frases de ocho compases, la voz superior está escrita en octavos y la segunda voz en cuartos.



(b):

El material temático tiene el mismo carácter pero ahora se alternan las dos voces los dieciseisavos y los cuartos. Predomina el ritmo pero aparece un poco más la melodía a partir de una progresión en los c.c veinticinco al treinta.

B:

Trío:

(a):

Al estar escrito a tres voces permite que el tempo pueda frenarse un poco para un carácter distinto al del Minuetto.



(b):

Mismo carácter pero ahora con la intención de un pequeño desarrollo del tema pues dura el doble de los c.c de la parte a.

Giga:

Danza de origen británico importada a Francia en la mitad del siglo XVII. Es el último movimiento de la suite barroca; danza rápida y alegre. Dos estilos distintivos emergieron durante el siglo XVII, la *gigue* francesa y la giga italiana.

Está escrita por lo general en 3, 6, 9 ó 12/8, la forma típica era un tiempo triple o doble, de moderado a tiempo rápido, donde predominaban los ritmos punteados y más elegantes. Su desarrollo se basa en la imitación y a veces en la fuga.

En Francia la popularizan compositores como Lebègue y Lully. Algunos compositores del siglo XVIII como Couperin y Rameau usaban solamente la *gigue* francesa, pero otros como Leclair y Mondoville adoptaban la giga italiana también.

La giga italiana estaba casi siempre en 12/8, mucho más rápida y contrapuntística que su prima francesa. En Alemania apareció la versión francesa y a partir de 1660 fue comúnmente usada en el último movimiento de las suites para teclado.

Bach y Händel usan las dos formas, italiana y francesa, en sus suites. En el periodo clásico se dejó de usar esta forma de danza pero su influencia puede verse hasta fines del siglo XVIII.

Estructura general:

Forma: Binaria

Tonalidad: si menor

Tamaño: 68 compases

Métrica: 3/8

||: A :||

treintaycuatro c.c

tónica-dominante

textura homofónica

dos voces

||: B :||

treintaycuatro c.c

dominante- tónica

textura homofónica

dos voces

A:

El material temático es presentado en los primeros dos compases por la voz superior y lo imita la segunda voz, recordando una fuga, pero se emparejan las dos voces a partir del quinto y aunque siguen imitándose no se le puede considerar una exposición de fuga. Las progresiones armónicas las encontramos a partir del quinto compás y en el compás diecisiete encontramos el tema nuevamente hilado a otro pasaje de progresiones que nos llevan a la zona cadencial (c.c treintayuno al treintaycuatro)



B:

La estructura es exactamente igual a la parte A, las progresiones armónicas son diferentes; comienza en la dominante y llega a la tónica. Todas las Suites Francesas tienen una Giga como último movimiento.



Reflexión personal y comentarios

Comparación de diferentes ediciones y grabaciones

Ediciones:

Las versiones grabadas y las editoriales a las que haré referencia son documentos generalmente aceptados como referencias sólidas. A partir de una breve exposición de cada una, presentaré algunas de las diferencias que son las que me han dado la pauta como intérprete para escoger una versión personal:

- Editorial Henle -Urtext: Esta editorial se fundó en Munich en 1948 por el músico Günter Henle (1899-1979). Se concentran en publicar música para piano y música de cámara de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Sus ediciones son Urtext y gozan de muy buena reputación por ser muy confiables. Urtext: Significa “texto original”; el término es utilizado para describir una edición moderna de música que trata de plasmar la escritura original del compositor con la mínima influencia de los editores. Esto es posible pero es común que los editores se enfrenten con una serie de versiones diferentes y ambigüedades que no se pueden resolver.
- Editorial Dover: La edición a la que hago referencia publica las Seis Suites Inglesas, Seis Francesas, Seis Partitas, Las variaciones Goldberg, las quince invenciones para dos voces y las quince para tres voces. Se publicó por primera vez en 1970 y es una republicación íntegra de la versión original publicada por la Bach-Gesellschaft de Leipzig en 1863.
- Peters: Este grupo de editores se originó en Leipzig en 1800. Fue fundado por el compositor F.A Hoffmeister (1754- 1812) y se vendió después al librero C.F. Peters (1779-1827). Max Abraham se integró al grupo de miembros y en 1880 era el único dueño y junto con C.G. Röder asentó la reputación que ahora tienen las ediciones Peters. Durante la segunda guerra mundial los editores dejaron Alemania para ir a buscar compañías con quienes afiliarse en Londres (Ediciones Hinrichsen) y en Nueva York. En 1950 los hermanos Hinrichsen fundaron una compañía en Frankfurt en donde se realiza la mayor parte de las publicaciones.

Grabaciones:

- Glenn Gould- Nace en 1932 en Toronto y muere en 1982. Reconocido por su gran destreza técnica y por utilizar criterios de interpretación que no se habían utilizado hasta entonces, muchas veces criticadas por “raras” aunque él les llama simplemente “diferentes”, sobretodo en lo que a Bach concierne. La grabación es de 1971.
- Keith Jarrett- Nace en Pennsylvania en 1945, uno de los grandes talentos del jazz en los últimos treinta años, reconocido por su virtuosismo ,su sentido de la armonía y su capacidad para improvisar. Decide grabar las Suites Francesas de Bach en clavecín, es una versión de 1993.

- András Schiff- Nace en Budapest en 1953. Además de ser un pianista impecable tiene un gran interés en la musicología y sus versiones las hace siempre basadas en una investigación seria de la época; versión de 1993.

	Dover	Peters	Henle- Urtext
Nombres y Orden de los movimientos	Allemande Courante Sarabande Menuet Trio Gavotte Gigue	Allemande Corrente Sarabanda Inglese Minuetto Trio Giga	Allemanda Courante Sarabande Anglaise Menuet Trio Gigue
Tempo	no tiene indicaciones	Indica al principio de cada uno de los movimientos, por ej: allemande inicia con: (negra=72-80)	no tiene indicaciones
Matices y articulaciones	no tiene indicaciones	Cada movimiento inicia con una indicación de matiz y de articulación.	no tiene indicaciones
Ornamentación	Pocas indicaciones	Las notas ornamentadas Coinciden con la ed. Henle pero las notas que corresponden a cada clase de adorno no aparecen escritos.	Se indican explícitamente las notas que corresponden a los ornamentos de las notas largas.
Digitaciones	No hay digitaciones	Hay suficientes indicaciones de dig. como para poder deducir una dig. cómoda para las notas que no están digitadas	Es muy precisa la digitación, pocas notas quedan sin digitar; los ornamentos también están digitados.
Diferencias en la notación		Los c.c. trece, catorce y quince del Minuetto tienen notas diferentes a las otras dos ediciones	
Pedal	No hay indicaciones	No hay indicaciones	No hay indicaciones

Hay diferencias en la escritura que no tienen ninguna repercusión en la interpretación como lo son el uso de los términos “Allemanda” y la “Allemande”, el criterio para tocar esta danza es el mismo, sin embargo sí hay una diferencia entre “Courante” y “Corrente”. La “Courante” como ya lo he explicado antes, es una danza francesa de tempo moderado

escrita en 3/2 o 6/4 de textura contrapuntística y una “Corrente” es una danza italiana de tempo más rápido escrita en 3/4 o 3/8 de textura homofónica.

Esta danza está escrita en 6/4, tiene valores rítmicos cortos y es de textura contrapuntística.. En la editorial Henle dice que podemos considerar que es una “Courante” con influencia de la “Corrente” italiana.

La edición de Dover nombra a la Inglesa como “Gavota” y la pone después del “Minuetto”. La diferencia entre una “Gavota” y una “Inglesa” es que la primera se escribía en un compás de 4/4 y las frases comenzaban y terminaban a medio compás. La “Inglesa” se escribía en un compás de 2/4 haciendo el tempo un poco más rápido que en una “Gavota”. Esta danza está escrita a 2 lo cual quiere decir que el tempo es más rápido y las frases comienzan y terminan al principio del compás. En algunos diccionarios al buscar “Inglesa” dan como ejemplo la referencia específica de la “Anglaise” o “Inglese” de la Suite Francesa no. 3.

En la ornamentación el criterio en general es que a una nota corta le corresponde un adorno corto, un “mordente” que se indica con esta figura () y en las notas largas un adorno largo que se indica así () ó así (). En la editorial Henle se aclara que no existe la seguridad de que los ornamentos los haya escrito todos Bach, pues las suites fueron terminadas a lo largo de varios años. Hice hincapié en la indicación de pedal porque en las dos versiones grabadas para piano utilizan el pedal; algunos piensan que hay que utilizar todos los recursos sonoros del instrumento y hay otros criterios que no permiten el uso del pedal en Bach, pues no era un recurso existente en la época.

Comentarios sobre las grabaciones:

Glenn Gould- Todos los *tempi* los hace rápidos en general. No varía las repeticiones, las hace idénticas. En cuanto a las articulaciones, él las decide bajo su propio criterio. Normalmente usa pedal en las partes que quiere que suenen *legato*. En las zonas cadenciales frena el tempo en general. Los ornamentos están apegados a la edición Peters o Henle, pero la versión en el orden de los movimientos es el que está en la edición Dover..

Hay improvisaciones que se hacen alrededor de la nota más importante, pero Gould se da el lujo de cambiar el sentido melódico en la Sarabande. Toca unas notas en el bajo que crean una melodía que no se sale del estilo, pero está haciendo más que simplemente adornar la línea melódica, la cambia. El tema en la Sarabande lo toca en *staccato* las dos veces que se presenta y al final que viene nuevamente en la mano izquierda lo toca en *legato*; en mi opinión, no está interesado en repetir históricamente un estilo sino en explorar una versión diferente. El piano tiene cualidades diferentes a las del clavecín, se deben explotar y encontrar elementos que hagan que Bach suene interesante. El virtuosismo no está peleado con el buen gusto y Gould me parece lo toca todo demasiado rápido y pasa por alto una de las grandes riquezas de las danzas de una suite que es la variedad sonora que dan los ornamentos.

Keith Jarret- Me parece interesante esta versión porque es muy reciente y hecha por un pianista que escoge grabarlas en clavecín. Debe ser porque bajo su criterio es el instrumento adecuado para tocar a Bach. El tempo de la Courante es mucho más lento que el de Gould y en general en las otras versiones es el tempo común.

La versión de Gould se dispara del tempo de las otras interpretaciones. Es muy libre en cuanto a la ornamentación y las repeticiones las toca diferentes, añadiendo cada vez más ornamentos y adornando diferentes notas. La Gigue es muy contrastante con el resto de los tempi que escoge. Muchos de los ornamentos no están tocados igual que en la versión de Gould o la de Andrés Schiff. Toca los movimientos en el orden que aparece en las ediciones Peters y Henle.

Andrés Schiff- Es el único de los tres que toca la versión del Menuet que está escrita en Dover y Peters; los demás escogieron la de Henle. Las repeticiones las hace una vez de una manera y luego las varía escogiendo los adornos con muy buen gusto; las ornamentaciones son muy libres pero es muy respetuoso de las notas escritas y las indicaciones en los ornamentos, aunque añade muchos que no están indicados en las ediciones, pero eso es parte del estilo de la época. Está permitido que el intérprete tenga la libertad de ornamentar a su gusto, siempre y cuando no cambie las notas que le dan seguimiento a la melodía o al sentido armónico.

Conclusión

Yo escojo dar una interpretación de esta Suite que sea creativa y variada. Me identifico mejor con la versión de Andrés Schiff. Prefiero que los “tempi” me queden cómodos. Creo que no es necesario tocar las danzas a una gran velocidad; no me parece que el objetivo de las danzas de las suites francesas en general sea mostrar un virtuosísimo, sino el de mostrar contrastes entre ellas, creatividad en las repeticiones y musicalidad. Escojo también la versión de la edición Henle del Minuetto que me gusta mucho más. Dar una buena interpretación de Bach como pianista siempre es un reto por varias razones. Una es que nos queda lejos en tiempo y en contexto; es difícil acercarse a una época que está a trecientos años de distancia. Por lo mismo además de las dificultades técnicas están en juego la creatividad, el buen gusto y el criterio para obtener un buen resultado sonoro cuando las composiciones fueron escritas para otro instrumento. A pesar de ello, la música de Bach sigue siendo vigente y es un honor y un compromiso como intérprete darle vida a sus ideas.

II

Ludwig van Beethoven (1770- 1827)

Sonata No. 15 Op. 28, *Pastoral*

Europa a fines del siglo XVIII.

La revolución francesa (1789-1801) marca un cambio definitivo en la historia de Europa. Significa la caída del régimen monárquico y el establecimiento de un nuevo orden social. Esta circunstancia generó esperanza pero también miedo e inestabilidad por una crisis general que se desarrollará en toda Europa y tendrá distintos tipos de manifestaciones. Francia fue el primer país afectado por esta reorganización, pero todos se enfrentarían tarde o temprano a los cambios. Alemania reaccionó en estos años sobretodo a través de la literatura y la música, y fue el país emprendedor del periodo romántico. La búsqueda de sus raíces históricas y su necesidad de sentirse parte de una unidad dieron como resultado un culto a la naturaleza y la concepción de la patria como garantía de gracia y verdad. La categoría cultural de lo popular se reflejó en el ánimo de los pueblos. Alemania fue el país innovador de disciplinas como la teoría nacionalista y el estudio de la estética. A partir de la desaparición de la monarquía los músicos tuvieron que convertirse en artistas independientes y vivir de dar clases, conciertos públicos y de publicaciones. Debido a que la sociedad aristocrática se fundía cada vez más con la burguesa, surgió la necesidad de que los aficionados que formaban sociedades de conciertos recibieran instrucción musical, pues tenerla era un signo de prosperidad y bienestar. Los conciertos públicos se volvieron populares entre los burgueses así como el repertorio que incluyera música escrita en otras épocas.

El romanticismo se desarrolló de diferentes maneras en distintos países. En su significado original la palabra “Romántico” deriva del término francés antiguo “Romance”, que se aplicaba en la literatura a los cuentos o poemas caracterizados por aventuras fantásticas. Fue hasta el siglo XIX que se utilizó para describir un nuevo espíritu que envolvía las artes, la filosofía, la política y la ciencia. En Alemania el periodo romántico fue principalmente musical; muchos poetas le concedieron la supremacía al arte de la música. El anhelo de un pasado heroico y de la libertad fue una

de las características esenciales del romanticismo, que engendró un apasionado deseo por adquirir una identidad nacional y la búsqueda de una individualidad.

La teoría nacionalista cobró forma a partir de las divisiones del poder en los diferentes estados. Una corriente unitaria se ocuparía de estudiar la historia nacional y generar otras disciplinas a partir de ella, como la estética. Esto es la base de la teoría nacionalista que formó parte fundamental del periodo romántico. La naturaleza se volvió el centro de acción del arte, pues el romanticismo prometía ser un periodo inestable debido a la industrialización y el progreso liberal. Imperaba el deseo de la reintegración con la naturaleza y el de la experiencia espiritual para rechazar la realidad como lo único existente y proyectar otra mejor que existía en el futuro. A Beethoven le atraía la cultura de la que estaba rodeado, lo cual era poco común entre los músicos de su época. Leía a Goethe, Schiller, Shakespeare, Kant y Rousseau entre otros. No sólo compartía ideas sino que muchas de ellas eran parte de sus valores morales y de sus perspectivas de vida y de trabajo.

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770 y murió el 26 de marzo de 1827. Durante la primera época de su vida sus composiciones estaban todavía muy influenciadas por Haydn y Mozart. Compuso muchas obras para piano, música de cámara, varios conciertos y dos sinfonías. En sus obras para piano Beethoven tomó la mayor parte de sus ideas técnicas de Muzio Clementi (1752-1832) que se reflejan sobretodo en sus primeras sonatas (Op.2), las cuales están dedicadas a Haydn. Sus tríos para alientos y sus conciertos recuerdan más al estilo de Mozart. En 1792 se trasladó a Viena. El año de la muerte de su padre, se desvanecieron los lazos con su ciudad natal. Durante esos años se estableció en Viena como músico independiente de acuerdo con el nuevo orden social y gozó de mucho reconocimiento como concertista. A los 30 años era ya un exitoso pianista y compositor. A partir de 1797 aparecieron los primeros síntomas de una sordera que iría aumentando progresivamente con los años. Esta enfermedad lo condicionó a llevar una vida solitaria, trágica y aislada. En 1802 desesperado, se retiró solo al pueblo de Heiligenstadt en donde pasó 6 meses y escribió un documento al que se le conoce como “El Testamento de Heiligenstadt” dirigido a sus hermanos, el texto habla de sus ideas de suicidio y su devoción por el arte. De estos primeros años son los seis cuartetos para cuerdas Op.18 (1798-1800), sus primeras 12 sonatas para piano y en 1800 completó su primera sinfonía. Los siguientes años se caracterizan por obras de relevancia histórica como:

La Sinfonía Heroica (1803-4); fue dedicada originalmente a Napoleón, hasta que éste se proclamó a sí mismo emperador, hecho que enojó suficientemente a Beethoven como para cambiar la dedicatoria por “Compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre”.

Fidelio, su única ópera, estuvo terminada en 1814. En 1804 compuso el “Triple concierto”, el concierto para violín (1806) y dos conciertos para piano (1806-9). Las famosas sonatas para piano *Waldstein* y *Appassionata* son de 1804-5 y los cuartetos *Ramuzovsky* de 1806.

La mayoría de estas obras tienen un carácter heroico, aunque hay otras como el concierto para violín y la sexta sinfonía *Pastoral* que tienen un carácter más lírico y expresan (sobretodo la sexta sinfonía) un amor por la naturaleza que corresponde al periodo romántico. Los segundos movimientos de estas obras tienen frecuentemente un

himno de carácter calmado e introspectivo que contrasta con el siguiente movimiento que es un scherzo de tempo rápido con ritmos sincopados.

En 1808 le ofrecieron ser maestro de capilla en Kassel, pero un grupo de nobles (príncipe Lobkowitz, archiduque Rudolph y el príncipe Kinsky) le propusieron una renta anual de 4000 florines para que se quedara en Viena y compusiera la música que a él le pareciera bien. Beethoven accedió pero el año de 1809 fue poco productivo por la invasión de los franceses a Viena. La corte y la nobleza encontraron refugio en los castillos húngaros. Beethoven se quedó en el sótano de la casa de su hermano con la cabeza entre los cojines para no oír los cañonazos. Alrededor de 1812 compuso la séptima y la octava sinfonías. En 1814 se tocaron muchas de sus obras con gran éxito.

A causa de la muerte de su hermano Carl (1815), Beethoven decidió pelear la custodia de su sobrino y hacerse cargo de su educación. No logró una buena relación con el joven pues Beethoven era un hombre muy acostumbrado a la soledad y se había vuelto muy huraño. Cuando su sobrino cumplió 19 años intentó suicidarse porque Beethoven no le daba la libertad que necesitaba.

En sus últimas obras se han encontrado muchos indicadores de una transformación en su forma de componer, por ejemplo en el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana). Las indicaciones de dinámica están en alemán, el tempo se refiere propiamente al cuerpo de la obra pero las indicaciones se refieren al espíritu de la composición.

Otras obras que nos dan signos del progreso en su composición son las dos sonatas para cello op.102, escritas alrededor de 1815. El material temático está fragmentado, las texturas polifónicas van tomando más importancia conforme avanzan los movimientos y Beethoven altera el número y orden de éstos. El nuevo estilo persiste en la sonata *Hammerklavier* Op. 106 y en la sonata Op.119. Las 33 Variaciones Diabelli (1819-23) coinciden con la magnífica *Missa solemnis* que completó en 1823. La Novena Sinfonía la completó en 1824. Se separan cada vez más sus obras de dimensiones extensas y las de cámara, que tienen caracteres distintos y específicos. Los cuartetos op.127, 130, 131, 132 y 135 son las últimas obras que compuso. Son las más innovadoras en la forma, el carácter, la textura y el ritmo. Poseen características que las hacen ver como composiciones nuevas y trascendentales. Completó los cuartetos en 1826 y todavía empezó a escribir un quinteto para cuerdas pero su enfermedad no lo dejó seguir, empeoró hacia 1826, y murió el 26 de marzo de 1827.

Las Sonatas para piano

Cada una de las sonatas para piano solo es única en su forma y contenido emocional. Algunas de ellas están escritas en cuatro movimientos apegándose al modelo sinfónico; están compuestas en cuatro movimientos y los primeros movimientos de cada una están escritos en forma sonata. Contienen un minuet o un scherzo, que fue una contribución particular de Beethoven al género de la sonata. Ejemplos de este modelo son: Las sonatas No. 2, 3, 10, 12 y 15. Para 1800, las sonatas se fueron alejando del modelo sinfónico, las dos que forman el Op.27 tienen la indicación al principio de *quasi una fantasia* y un inesperado orden en los movimientos. La segunda, llamada *Mondschein* (Claro de Luna), comienza con un movimiento lento al que le sigue un scherzo y el último movimiento está escrito en forma sonata. La *Waldstein* (dedicada al Conde von Waldstein) por ejemplo, tiene un movimiento lento que usa Beethoven como enlace entre el primer movimiento y el tercero. Más notables aún son las últimas sonatas escritas entre 1816 y 1822. Ninguna es igual a la otra ni en el orden de los movimientos

ni en las proporciones. La sonata Op. 106 *Hammerklavier* (textualmente: piano percutado), es una de las sonatas más largas que hasta entonces se habían escrito, pues en total dura alrededor de 40 minutos. La última Sonata Op.111 tiene solo dos movimientos. El primero está escrito en forma sonata y el segundo es una serie de variaciones.

De las de 32 sonatas para piano que escribió a lo largo de su vida, la Sonata op.28 no.15 “Pastoral” - así nombrada por el editor alemán Cranz - no representa grandes innovaciones en cuanto a estructura como lo hacen las dos anteriores Op. 27. Su plan está más cerca del modelo sinfónico. Encontramos un scherzo sustituyendo al minuet. Originalmente esta forma procede de una composición contrapuntística en tres partes: minuet, trio, minuet (s. XVII). El Trío se escribía normalmente para instrumentos de aliento, lo cual hace que conserve un carácter más ligero. El scherzo es un recurso utilizado por primera vez por Beethoven para dar un contraste al movimiento anterior y cambiar el concepto de un $\frac{3}{4}$ bailable, completamente independiente, a un movimiento rápido, jugueteo que empieza a adquirir la función de conectar un movimiento con otro. El Andante contiene el único momento trágico de toda la sonata que es de carácter luminoso en general. Brendel opina: “[.. su atmósfera procesional y de balada y las inflexiones melódicas de su tema principal parecen sugerir las inflexiones del lenguaje. En la coda Beethoven sobrepone las primeras frases del tema principal con una transformación perturbadora y disonante del tema inocente que contrasta... un vistazo del abismo seguido de una insatisfecha resignación ...]”

Análisis

Sonata Op. 28 No. 15 “Pastoral”

Primer movimiento: Allegro

Forma: Ternaria
 Tonalidad: Re Mayor
 Tamaño: 460 compases
 Métrica: $\frac{3}{4}$

Allegro. Forma sonata

Estructura general:

Exposición c.c 1- 161	Desarrollo 162- 267	Reexposición 268- 436	Coda 437- 460
--------------------------	------------------------	--------------------------	------------------

*Tema a (tónica)
 modulaciones*

Tema a (tónica)

Tema b (dominante)

Tema b (tónica)

Exposición: (tema a, tónica y tema b, dominante)
 Tema a

Tema b

Tempo
 Primeros nueve c.c
 Allegro

En cinco c.c (133-137)

Armonía	Tónica (Re mayor) Cuatro voces	Dominante (La mayor) Cuatro voces
Textura	Contrapuntística	Homofónica
Melodía	La voz superior se mueve por por grados conjuntos. Tética, pero se acentúa en el segundo tiempo del compás.	La voz superior está construida por intervalos de octavas y quintas. Es anacrúsica.
Ritmo	Voces intermedias: acompañan rítmicamente a la melodía Bajo: Ostinato en dieciseisavos con pedal de tónica	Ritmo tético, acordes de negras en <i>staccato</i> que se tocan solo los dos primeros tiempos.

La primera parte de la exposición (c.c 1- 37), es una introducción de naturaleza orquestal al movimiento, en donde el primer tema cambia de registros. Esta característica representa distintos instrumentos presentando el mismo tema.

Episodio: El material temático (c.c 76- 131) se enfoca en la melodía; Do sostenido mayor, que es el quinto grado de Fa sostenido mayor, tonalidad en la que basa el desarrollo. El tema b es una melodía acompañada; la articulación de la voz superior es *legato* y el acompañamiento *staccato*, contrastan rítmicamente porque la melodía es anacrúsica y el acompañamiento tético.

Desarrollo:

Tema : Construido con los últimos cuatro c.c del tema principal

Armonía: Fa sostenido mayor

Textura: Contrapuntística

Melodía : Se presenta en la voz superior y va cambiando de registro.

Ritmo: El acompañamiento que está siempre en octavas, establece los cambios armónicos.

El material para este desarrollo está construido a partir de los últimos cuatro compases que aparecen en el tema principal. Durante esta estancia armónica en Re menor, aparece este material varias veces en registro distintos. A partir del compás 196 se acorta la duración de las notas blancas y la sensación de acortamiento se intensifica cuando cambia la armonía y empieza una progresión por medio de séptimos grados, para llegar a Fa sostenido mayor, en donde se

segmenta aún más el tema, e inicia la parte climática del desarrollo manteniéndose en *sf* durante ocho compases. Después de esta pasaje, baja la intensidad (un *p*) que se mantiene 13 compases, llegando a un acorde en la misma tonalidad que comienza en el registro agudo y va descendiendo para dar tiempo a que el acorde de Fa Sostenido vaya perdiendo fuerza gradualmente. Con este mismo acorde inicia la reexposición.

Reexposición (tema a y tema b en la tónica)

Es la misma estructura de la exposición, pero las partes se presentan en distintas tonalidades para concluir en la tonalidad principal. El tema principal está la tónica y el tema b se presenta también en la tónica.

Coda

Está construida sobre un pedal de tónica con el que inicia el movimiento y se mantiene durante 24 compases. La voz superior tiene un arpeggio ascendente. El acorde va perdiendo fuerza poco a poco. La cadencia final es una cadencia simple y se presenta en los dos últimos compases. Consiste en dos acordes separados por silencios, que se tocan en el primer tiempo de cada compás.

Segundo movimiento: Andante

Forma: Ternaria A B A'
Tonalidad: Re menor
Tamaño: 98 compases
Métrica: 2/4.

Andante. A B A'

Estructura general:

	A	B	A'	Coda
Tema	c.c 1-8 Inicia y termina en la tónica.	23- 37 Contrasta con el tema anterior.	38- 83	84- 98 Combinación del tema A y del tema B.
Armonía	Re menor Cuatro voces	Re mayor y termina en la dominante. Cuatro voces	Re menor	Cadencia final: Subdominante, Dominante. Tónica.
Textura	Contrapuntística	Homofónica	Contrapuntística	Homofónica
Melodía	Voz superior; el primer motivo es una quinta ascendente y el segundo desciende por grados conjuntos	Construida por tresillos a los que les precede un silencio de 32avo.	Misma melodía del tema principal construida por 32avos.	Tema B
Ritmo	La vitalidad rítmica se la dan los 16avos. en <i>staccato</i> que lleva el bajo.	El primer tiempo del compás son acordes de 16avos. con puntillo.	16avos. en <i>staccato</i> en el bajo.	Tema B



Tercer movimiento: Scherzo, Trio

Forma: Ternaria
 Tonalidad: Re Mayor
 Tamaño: 93 compases
 Métrica: $\frac{3}{4}$

Scherzo

Primera parte c.c 1- 31

Tema: (ej. c.c 1- 8)

Melodía- La melodía se presenta con un ritmo en la unidad de compás y se trata de la misma nota tocada en cuatro registros diferentes e interrumpida por un motivo rítmico.



Armonía- Empieza en la tónica y termina en la dominante.

Ritmo- Contraste entre los valores en la unidad de compás que se tocan en *legato* (melodía), y el segundo motivo que está formado de dos corcheas una negra y un silencio que se tocan en *staccato*.

Segunda parte c.c 32- 70

Melodía- La melodía está en el bajo, la llevan las blancas con puntillo.

Armonía- Tónica- tónica

Ritmo- El *ostinato* rítmico lo lleva la voz superior. La combinación vuelve a ser *legato* en la melodía y *staccato* en el *ostinato*.

Trio

Melodía- La lleva la voz superior. Dos semifrases por grados conjuntos que resuelven la primera vez al cuarto grado, y la segunda a la tónica.

Armonía- Inicia en la dominante de la dominante (Fa Sostenido) y termina en la dominante de la tonalidad, para dar inicio nuevamente al Scherzo.

Ritmo- La melodía es una combinación de blancas con puntillo, negras y corcheas mientras que el bajo hace un *ostinato* rítmico de octavos.

Cuarto movimiento: Rondo

Tempo: *Allegro ma non troppo*
Forma: Rondó: ABACADA
Tonalidad: Re Mayor
Tamaño: 210 compases
Métrica: 6/8

El estribillo se repite cuatro veces con variantes:

Primera presentación: A (estribillo)

(ej. c.c 2-4)

Duración	Tema	Melodía	Armonía	Ritmo	Textura
16 c.c	Dos frases de 8 c.c que inician y terminan en la tónica.	Está en la voz superior es anacrúsica y sincopada, construida por grados conjuntos. Está formada por 8 avos.	Tónica- tónica.	Voz superior: anacrúsica y sincopada Voz intermedia: tética en la u/c Bajo: anacrúsico	Contrapuntística

Segunda presentación: La variación está en el tema melódico, que ahora se presenta adornada por 16avos.

Tercera presentación: La variación está otra vez en la melodía en la repetición de la primera semifrase. El tema está adornado por una figura de 16avos. que se distingue por el silencio de 16avo. en el primer tiempo.

Cuarta presentación: El tema está presente en la Coda.

	B	C	D	Coda
	c.c 16- 49	67- 113	129- 167	192- 210
	Episodio: Formado por progresiones armónicas y el tema principal adornado por 16avos.	Es un desarrollo sobre el tema del estribillo	Episodio: Progresiones armónicas, melodía adornada por 16avos.	El bajo es igual al del estribillo y la voz superior lleva un ostinato en 16avos. 1
Melodía	La parte melódica, está basada en el tema del estribillo. Utiliza los intervalos de quintas y sextas de forma descendente.	La melodía aparece en las tres voces en forma de imitación.		La melodía la lleva el bajo.
Armonía	Las secciones rítmicas se forman por progresiones armónicas. La 1era., inicia en la tónica y termina en el V/V y la segunda, se queda en el V y termina en el VII/V.	Inicia en el cuarto grado (Sol mayor), pasa por Re mayor que utiliza como dominante de Sol menor que es a su vez, dominante de Re menor en donde se desarrolla el clímax de esta sección.	Las progresiones inician en el I y terminan en el V. La melodía se mantiene en la tónica. La siguiente progresión termina en el VII/I.	Tónica. Cadencia final: Simple (V,I)
Ritmo	Formada por grupos de 16avos. que se alternan en ambas manos iniciándose cada medio tiempo a dos voces. Formada por 16avos. en la mano derecha y 8avos. en la mano izquierda.	El ritmo es homogéneo, las tres voces se complementan entre sí.		Bajo anacrúsico en 8avos. y 32avos. en la voz superior
Textura	Contrapuntística	Contrapuntística		Contrapuntística



Reflexión personal y comentarios

Quiero hacer mi aportación reflexionando sobre los intérpretes que han tocado el ciclo completo de sonatas para piano de Beethoven. Escogí a los siguientes intérpretes: Claudio Arrau, Wilhelm Kempff, Artur Schnabel y Alfred Brendel. Voy a hablar de ellos por dos razones; una es que creo que la mejor forma de lograr un buen trabajo de interpretación es abarcar la mayor parte de la obra del compositor, sobretodo cuando pertenece a una época distante de la nuestra. En este sentido, las grabaciones permiten contemplar un repertorio amplio de modo global. La otra es porque en el caso de pianistas como Alfred Brendel y Artur Schnabel he descubierto además de una gran interpretación una postura original como intérprete. Es necesario iniciar con una semblanza de estos cuatro pianistas:

Claudio Arrau:

Nació en Chile el 6 de febrero de 1903 y murió el 9 de junio de 1991 en Austria. Fue alumno de Martin Krause, quien fue discípulo directo de Franz Liszt y a su vez alumno de Carl Czerny, alumno directo de Ludwig van Beethoven. Hizo la presentación pública en México del ciclo completo de sonatas en 1945. Arrau es mundialmente reconocido por abarcar un repertorio muy amplio y por lograr excelentes interpretaciones independientemente de los estilos y las épocas de los compositores. Sus versiones de Beethoven deben ser muy cercanas a lo que el compositor hubiera querido, pues Arrau pudo estar muy cerca de sus ideas a través del legado de Czerny.

Wilhelm Kempff:

Nació el 25 de noviembre de 1895 en Jüterborg, Alemania y murió el 23 de mayo de 1991 en Positano, Italia. Sus versiones de Mozart y Beethoven son muy admiradas. Grabó las 32 sonatas de Beethoven las grabó en el curso de más de treinta años empezando en 1926 y terminando a fines de 1960. Esto quiere decir que tardó más de treinta años en grabar este ciclo completo. Algunas de ellas las grabó a los veinte años y otras a los cuarenta. Este dato debe ser tomado en cuenta al escuchar esta grabación, pues hay veinte años de diferencia entre una interpretación y otra, aunque no se sabe en qué año está grabada cada una. Los cambios o nuevas ideas que él descubrió como intérprete a lo largo de estos años fueron plasmadas en la grabación pero no en forma detallada o explícita, lo que también nos habla de su personalidad como intérprete.

Artur Schnabel:

Nació en 1882 en Polonia y murió en 1951. Fue uno de los principales promotores de la música para piano de Beethoven. Su biografía menciona que después de dar una concierto en donde tocó las Variaciones Diabelli, dijo: “Soy la única persona que está disfrutando esto y estoy cobrando; el público paga y tiene que sufrir”. Schnabel popularizó la música de Beethoven. La primera vez que se tocó el ciclo de sonatas completo lo tocó en una serie de conciertos. Fue el primero en hacer una grabación de las sonatas completas de Beethoven que termino en 1935.

Alfred Brendel:

Nació el 5 de junio de 1931 en Wiesenburg, Moravia. Fue alumno de Alfred Cortot y de Wilhelm Kempff habla de su oficio como intérprete y comenta:

Yo no vengo de una familia de músicos o intelectual, no fui un niño prodigio. No tengo memoria fotográfica, tampoco toco más rápido que otras gentes. No soy un buen lector a primera vista y necesito ocho horas de sueño. Por principio no cancelo conciertos a menos que esté muy enfermo. Mi carrera ha sido tan lenta y gradual que siento que algo está mal conmigo si me comparo con todos los demás.¹

Brendel es reconocido como uno de los intérpretes más profundos de las obras clásicas alemanas un pianista analítico y respetuoso de los deseos del compositor, siempre evitando resaltarse a si mismo. Ha hecho dos grabaciones de las sonatas completas de Beethoven, una en 1970 y otra en 1990.

¹ KINDERMAN, William. “Die Klaviersonaten”

Daré los datos de los años de las grabaciones del ciclo completo y la duración de cada uno de los movimientos de cada grabación en la sonata “Pastoral”:

	Claudio Arrau	Wilhelm Kempff	Artur Schnabel	Alfred Brendel
	Philips 1989	Deutsche Grammophon 1964	History 1933	Philips 1990
Sonata “Pastoral”				
Duración de cada movimiento:				
I. Allegro	10: 39	7: 13	7: 17	6: 47
II. Andante	6: 47	6: 18	7: 17	7: 19
III. Scherzo	2: 16	2: 16	2: 05	2: 25
IV. Rondo	5: 18	5: 03	4: 31	5: 38
Duración total:				
	24: 17	20: 50	21: 10	21:29

Haré una breve comparación de las versiones grabadas, basada en las ediciones Dover y Peters:

En esta sonata existen dos ámbitos en los que el intérprete tiene una mayor libertad de decisión y son sobre el uso de los pedales y los *rubatos* (tiempo robado). En ambas ediciones sólo hay una indicación de pedal *sostenuto* en el primer movimiento, lo cual quiere decir que sobre el resto de la sonata, los intérpretes tienen que resolver dónde los ponen, dónde los quitan y cuál es la finalidad al utilizarlos. Y en cuanto a los *rubatos*, el criterio depende de los cambios dentro del contexto musical y tampoco existen indicaciones en las ediciones. Basándonos en estos dos puntos de comparación, podemos encontrar muchas diferencias en el concepto de interpretación de cada ejecutante.

La calidad en las grabaciones es muy buena con excepción de la de Schnabel que se dispara de las demás por ser más antigua.

Arrau: Pone mucho énfasis en los contrastes entre las articulaciones y los matices. Están muy apegados a la partitura y les da más fuerza la forma en la que intervienen la sordina y el pedal. Tiene un toque ligero y es parejo en los cuatro movimientos. No me gusta la forma en la que hace los *rubatos*, me parecen exagerados y creo que se salen del estilo.

Kempff: Logra un muy buen equilibrio entre los matices y las articulaciones, basa los contrastes en las intenciones musicales. Los pedales los usa como apoyo pero no como recurso para logra los matices. En cuanto a los cambios de aceleración tiene un gusto moderado que me parece más compatible con el estilo. Su toque es enérgico pero también delicado lo cual le da un muy buen balance a la sonoridad en conjunto. La combinación de

estos toques distintos da como resultado un sonido que no llega a ser crudo pero tampoco tan suave que se salga del estilo.

Brendel: Los contrastes de sonoridad, articulaciones y matices los logra dando distintos toques y previéndolos con un tiempo de anticipación que da la impresión de estar muy calculado. Su uso de los pedales es sobrio y equilibrado. En el cuarto movimiento utiliza mucho la sordina que, combinada con su toque delicado, da como resultado unos *pp* muy finos. A este movimiento en especial le da un carácter muy distinto al de los otros tres intérpretes pues lo hace sonar tranquilo y moderado. Sobretudo contrasta con el cuarto movimiento de Schnabel que le da un carácter mucho más agitado e inquieto.

Schnabel: Es el que logra el estilo más contrastante entre los matices, sus *p* son muy pianos y sus *f* muy fuertes, no utiliza tanto la sordina, usa más el pedal *sostenuto*. Sus cambios en los matices son más bruscos, menos graduales. Tiene un toque muy brillante y no se preocupa por calcular sus emociones a la hora de la ejecución. El cuarto movimiento lo hace más rápido que todos y más intenso. Sin salirse del estilo, su interpretación tiene un sello único, auténtico y espontáneo.

La historia de la música se hace también a través de los intérpretes. Para armar una interpretación existen varios elementos; uno es conocer el contexto del compositor, el tipo de instrumentación para el que se escribía y el estilo de la época. Otro son las grabaciones que se han hecho de las obras y otra, igual de importante, la disposición del intérprete de profundizar sus conocimientos ante una obra pues, de ello depende el estilo en la interpretación. Todas las versiones dan como resultado una nueva versión en la que el intérprete se ocupa de resaltar cosas como el virtuosismo, el intento por reproducir un tipo específico de sonoridad o recrear las ideas y sentimientos profundos que él considere los más importantes para el compositor. El caso de Brendel me parece destacable porque ha realizado dos grabaciones de las sonatas completas y esto habla de un interés genuino por conocer más profundamente el lenguaje de Beethoven y el de él mismo como intérprete. Existen muchas diferencias entre las dos grabaciones y la última es mucho mejor, no por haber superado dificultades técnicas sino por haber superado conceptos de interpretación. Yo creo que estos logros se deben no solo a estar horas y horas estudiando el instrumento, sino a un estudio que va más allá de él. Y creo que como intérprete es muy importante interesarse de manera profunda en la obra que se está estudiando.

En el caso de Schnabel me gustaría resaltar su actitud de promover la música que tal vez no fuera la más popular de su época. Me parece muy importante revisar la música que no es tan popular. Como intérprete hay mucho que hacer y que promover en este aspecto. En general de los cuatro intérpretes lo que más me gusta y además lo tienen en común, es que logran un equilibrio entre su personalidad como intérpretes y el respeto a la personalidad y al estilo del compositor.

La versión que prefiero es la de Kempff porque creo que es la mejor lograda en cuanto a equilibrio sonoro e intenciones musicales. Creo que consigue la medida justa entre lo que es la sonoridad de un *pianoforte* y la de un piano más moderno.

III

FRANCIS POULENC (1899 -1963)

SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

Música en Francia; fines del siglo XIX y principios del XX

El siglo XX se caracteriza por sus avances tecnológicos pero también por grandes atrocidades como el genocidio y las guerras. La primera Guerra Mundial sucede entre 1914 y 1918 y la segunda entre 1939 y 1945. Casi todos los compositores que protagonizan esta época de la historia en Francia vivieron parte de alguna de ellas. Igor Stravinsky (1882-1971) por ejemplo, vivió las dos. Ante esta inestabilidad social surgen muchas corrientes artísticas nuevas que manifiestan la violencia e inestabilidad en el ser humano. La condición de crisis provoca que los patrones establecidos en el arte y el respeto a sus formas (que algunas veces solamente obstaculizan su evolución), se liberen, tomen fuerza de otros valores distintos y se transformen. Cuando surgen nuevas propuestas en el arte o en cualquier ámbito es normalmente porque hay una reacción en contra de la forma en que están expuestas. Los géneros que hasta entonces se estudiaban en el Conservatorio de París dirigido por Ambroise Thomas a fines del siglo XIX eran la ópera y la ópera cómica, que permitía la música más popular y los temas más cotidianos. El culto a Wagner y al romanticismo alemán estaba vigente y los jóvenes compositores incluían trozos sinfónicos wagnerianos en la música instrumental. Gounod, muerto en 1893, seguía siendo una figura importante y un ejemplo para los compositores, lo cual significa que la enseñanza tendía a la música vocal y en lo instrumental dominaba el virtuosismo. Esta situación empezará a ser distinta cuando Fauré, hasta entonces hecho a un lado por ser un compositor de música de cámara, entra a dirigir el Conservatorio.

La Escuela de Música Clásica y Religiosa era el instrumento defensor de los románticos alemanes y del siglo XVII francés. En 1894 surgieron escuelas que enseñaban el canto gregoriano y el estilo wagneriano. Saint-Saëns representaba también el mantenimiento de lo académico frente a nuevos estilos como el de Ravel o el de Stravinsky.

Había sido muy amigo de Liszt y gran admirador de Wagner y difundió la música instrumental en Francia. D'Indy representaba aún más una forma de intelectualidad seria en sus composiciones; se opone absolutamente a Debussy. Al mismo tiempo que Debussy terminaba su *Prelude à l'après midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno), D'Indy terminaba su gran ópera *Fervaal* cuyo tema eran los mitos medievales.

La cátedra de órgano la tenía César Franck, quien era un apasionado wagneriano pero no muy conocido fuera del ámbito de sus alumnos. Cada uno de estos compositores asimiló el wagnerismo y lo tradujo en un lenguaje propio. Representaban un giro en el academicismo que ya empezaba a saturarse así como la oposición a las más recientes innovaciones. Ante lo rebuscado y a veces monótono de este estilo, la reacción fue la defensa de la melodía como algo sencillo cuya fluidez fuera lo principal. La música de Fauré por ejemplo, está completamente alejada de intenciones intelectuales rebuscadas o complicaciones estéticas. No obedeció patrones impuestos y encontró más auténtico expresarse como él lo sentía. Su forma de vivir y de componer se asemeja al de un artesano y no tiene nada que ver con las grandes escuelas ni con los grupos de intelectuales de la época. Fauré vivió alejado de todos y fue hasta su vejez que le dieron la dirección del Conservatorio. Allí tuvo entre sus discípulos a Ravel, que tampoco participó en grupos o escuelas. Ravel había tenido una educación musical muy estricta y su estilo no puede relacionarse ni con el impresionismo ni con el simbolismo porque nunca siguió ninguno de los estilos que caracterizan el siglo XX. Se pueden hacer algunas comparaciones entre la música de Debussy y la de Ravel pero no se imitaron. Cada uno tuvo un desarrollo independiente y no pertenecieron sino a sí mismos como compositores.

Debussy interpretó el wagnerismo como una cuestión de gusto. Para él, el objetivo de la música era lograr expresar lo inexpresable. Logra la emancipación de las estructuras romántico-alemanas a través de un nuevo concepto armónico que pudo manejar a partir de las escalas de cinco y seis sonidos. Estas escalas permiten una relación más matizada entre los acordes, dando a la expresión musical una nueva intención y una suavidad que caracteriza su música. Define la música de Wagner como “un esfuerzo desgraciadamente malogrado por la necesidad germánica de insistir obstinadamente en la misma concepción intelectual, por el temor a no ser comprendidos, que recarga necesariamente de aburridas repeticiones” y dice también sobre su propio concepto musical:

“No intento imitar lo que admiro de Wagner. Yo concibo una forma dramática diferente: la música empieza allí donde la palabra es incapaz de expresarse, la música se escribe para lo inexpresable”.

Algunas nuevas corrientes del siglo XX

- *Impresionismo*- Término aplicado principalmente a los pintores franceses de fines del s. XIX y principios del XX : Monet, Renoir, Degas, Manet, son algunos de sus principales representantes. Preferían pintar escenas de la vida cotidiana dejando a un lado la importancia que se le daba al trazo preciso y a la figura humana. Lo importante para ellos era captar los efectos que la luz ejercía sobre el objeto y no el objeto en sí.

Los paisajes naturales fueron el tema favorito de los pintores impresionistas. El término se aplicó a la música de Debussy pero él no lo aprobaba. Su música contiene algunos puntos de encuentro con las características del movimiento pictórico como por ejemplo: las melodías claramente delineadas acompañadas de

una armonía que diluye el centro tonal (porque está construida sobre escalas de cinco y seis tonos), el tratamiento libre de la disonancia y los títulos que sugieren asociaciones pictóricas como: “Nubes”, “La Catedral sumergida”, “Reflejos de agua”. Sin embargo, hay otras muchas obras de Debussy que no llevan este tipo de títulos.

España y Francia tuvieron un intercambio cultural importante en la época de Debussy. Por ejemplo, el movimiento “Soirée dans Grenada” (Noche en Granada) en la suite *Estampes* (Estampas) de Debussy muestra influencias de la música española y el título sugiere una imagen concreta. Para Albéniz (1860-1909) fue decisivo haber conocido la música de Debussy. Manuel de Falla (1876-1946) logra en su obra un concepto totalmente original de fusión entre lo francés y lo español así como una muy particular asimilación del impresionismo francés.

- *Simbolismo*- Nace en la poesía de Charles Baudelaire “Las flores del mal”, 1857. Mallarmé se encargó de promoverlo. Este movimiento animó a los escritores a expresar sus ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita más que a través de afirmaciones directas. Proclamaron la imaginación como la forma más auténtica de interpretar la realidad. Es una tendencia ideológica que sirvió de catalizador para la transformación del arte figurativo en arte abstracto. El “impresionismo” de Debussy es de alguna manera, el intento de traducir la estética simbolista en elementos concretos del lenguaje musical.
- *Futurismo*- Fundado por Marinetti, lo caracteriza la cultura de la violencia. En la pintura utiliza los mismos procesos de descomposición que el cubismo, pero maneja también la multiplicación de imágenes y otros temas como la exaltación de automóviles, fábricas y aviones. Aunque el teatro francés se opuso a la exaltación de estos elementos y elabora contenidos muy diversos, sí corresponde con el futurismo en el hecho de que quiere romper con los valores tradicionales y se siente cada vez más atraído por el *music hall* y el circo.
- *Cubismo (1905)*- Siguen una ideología de la reconstrucción de la naturaleza según lo que ella suscita en nosotros y no como una imagen idealizada de lo que ella nos parece. Esto genera otra serie de corrientes de vanguardia y una de las más ricas es el cubismo. Consiste en la descomposición de las imágenes y su reconstrucción a partir de la observación desde un punto de vista, para luego sobreponer en la misma imagen otro punto de vista, destruyendo la tercera dimensión de la perspectiva renacentista. Picasso es el representante más importante de este movimiento. Colaboró con Erick Satie (1866-1925) y Jean Cocteau en uno de los espectáculos para los ballets rusos del empresario Serge Diaghilev que fue *Parade* (Desfile) presentado en 1917. Fue una representación del cubismo en escena así como un hecho histórico en el teatro moderno.
- *Neoclasicismo (1920)* La transformación musical correspondiente a esta tendencia, se produce sobretudo en el teatro y el ballet. Los ballets rusos del empresario Serge Diaghilev renovaron la vida musical parisiense. Sus intereses estaban distribuidos equitativamente en las distintas artes. La aportación que hizo al ballet fue integrar las artes dándole a cada una libertad total con respecto a otra. Los

músicos de vanguardia encontraron en Diaghilev apoyo y lanzamiento internacional. El encuentro más fecundo de Diaghilev fue con Igor Stravinsky que en 1920 inaugura el neoclasicismo con *Pulcinella*. Stravinsky fue una de las revelaciones del s. XX. La riqueza en el ritmo junto con la sencillez de los motivos melódicos producen un efecto de transparencia en la música. Abandona la tonalidad tradicional construyendo ideas melódicas de extensión reducida que solamente se repiten más arriba o más abajo, y a partir de ello construye amplias estructuras. Otra de sus aportaciones es la introducción de lo irónico en la música que ya existía; no se trataba ya de recordar o aludir a otros compositores sino de imitar y deformar las desafinaciones y errores de los músicos de feria. Su objetivo era conservar el lenguaje propio del contexto musical que quería reproducir. *Petroushka* representa esta nueva estética con evocaciones de el circo, la feria y las marionetas. El neoclasicismo representa una reacción en contra del romanticismo tardío. Resurgen las formas antiguas como la suite y las texturas contrapuntísticas. Más adelante en el siglo XX- XXI aparece otro exponente de esta corriente: Alfred Schnittke.

Dodecafonismo- corriente que surge a principios del s. XX por la necesidad de organizar coherentemente la ausencia de la tonalidad que se había producido con algunos compositores a fines del s. XIX. El dodecafonismo o música dodecafónica significa *música de doce tonos* (del griego *dodeka*: (doce) y de *fonos* (sonidos). Es una forma de música atonal con una técnica de composición en la cual las doce notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes. El inventor fue Arnold Schönberg en 1921 y sus discípulos fueron: Alban Berg y Anton Webern.

Serialismo- La técnica se ha llamado serialismo integral para distinguirla del serialismo dodecafónico. Entre los compositores que utilizaron este sistema destacan: Karlheinz Stockhausen y Olivier Messiaen.

Poulenc

Francis Poulenc, pianista y compositor, nació en París el 7 de enero 1899 y murió el 30 de junio de 1963. Tomó lecciones de piano con Ricardo Viñes (pianista favorito de Ravel) y su desarrollo como compositor lo adquirió de manera autodidacta. No fue sino hasta después de la segunda Guerra Mundial que sus composiciones se tomaron como algo serio pues la simplicidad en sus melodías hacían pensar que la música era igual de simple en cuanto a técnica y elaboración. Lo describieron en su momento como el mejor compositor de melodías después de Fauré. Poulenc era de una familia bien acomodada y recibió instrucción musical desde pequeño. Su madre era pianista y fue a través de ella que Poulenc tuvo contacto con el instrumento e hizo sus primeras relaciones con gente del medio musical. A los dieciséis años entró a tomar clases con Ricardo Viñes y en 1917 y 1918 conoció a Auric, Honegger, Milhaud, Satie y Tailleferre, a quienes dedicó su primera obra publicada: *Rapsodie nègre* (Rapsodia negra) para voz y música de cámara. Formó junto con ellos el grupo de “Los Seis”. El nombre se los dio el crítico Henri Colette después de un concierto en donde se presentaron obras de los seis compositores. Este nombre está relacionado con “Los Cinco” rusos. El líder intelectual del grupo fue Jean Cocteau, cuya

personalidad combinaba los roles de poeta, dramaturgo, pintor y animador de las corrientes literarias. Tuvo una relación muy cercana con Satie, quien contaba con una personalidad musical estrechamente ligada a la de Cocteau. La simplicidad y autenticidad era lo más importante en la estética musical de este grupo de compositores. Esta característica provenía principalmente de la influencia de Satie. Pavimentaron el camino para el estilo Neoclásico de Stravinsky y los otros compositores de los siguientes años. Lo que los unió como grupo durante un tiempo fue la ruptura en contra del romanticismo, su énfasis en lo simple, la claridad en la expresión y el acuerdo común de evitar todo lo que resultara pretencioso. Los estimulaba el arte negro contemporáneo, el jazz (que empezó a llegar a Europa a principios del s. XX), la música de feria, el teatro de variedades y el circo. También les gustaba integrar a sus composiciones, el recuerdo de la música francesa de ballet del s. XVII y la ópera de mitades del s. XIX. La simplicidad, la ausencia de la melancolía, el humor irónico iban en contra de los “encantos enervantes” que provenían del simbolismo y del impresionismo, y constituían la esencia de la estética de esta nueva música. Este grupo se desintegró poco tiempo después y cada quien tomó un rumbo diferente. Poulenc se quedó ligado solamente a Auric. Ellos dos eran los miembros más jóvenes de “Los Seis” y se mantuvieron más cerca de la estética de Stravinsky y de Satie. Poulenc se expuso a muchos tipos de influencias, en primer lugar de Satie pero en otros niveles también de Chabrier, Ravel y Stravinsky.

De 1921 a 1924 estudió composición con Koechlin. Con su obra para piano *Trois mouvements perpétuels* (Tres movimientos perpetuos) se volvió popular entre los jóvenes pianistas europeos, pero su fama se extendió hacia afuera de París con el triunfo del ballet de Dyagilev's *Les biches* (Los bichos 1924). En 1935, la muerte de su amigo Pierre-Octave en un accidente de coche le hizo madurar como compositor y regresar a la fe católica.

Durante la guerra Poulenc permaneció en Francia y manifestó sus desacuerdos y posturas con la guerra a través de la música. Después de la guerra estaba preocupado por asentar su posición como músico dentro de París, defendiendo el “clasicismo” de Stravinsky en contra de los “Messianistas”. Tuvo mucho éxito con su primera ópera *Les mamelles de Tirésias* (Los pechos de Tiresias) en 1947. El siguiente año, él y Pierre Bernac tuvieron una gran aceptación en los Estados Unidos de América. En 1960 hizo otra gira con su ópera *Dialogues des carmélites* (Diálogos de carmelitas) con la cual tuvo mucho éxito también. Estaba trabajando en una cuarta ópera basada en un texto de Cocteau, pero fue víctima de un ataque cardíaco y murió algunas semanas después de cumplir 64 años sin terminar esta obra.

Música para piano y música de cámara

El piano fue el instrumento de Poulenc. Era un gran pianista y tuvo siempre mucho aprecio por los recuerdos de su madre, quien lo inició en la música mostrándole desde muy niño las obras de Mozart y Chopin. Ricardo Viñes, intérprete favorito de Ravel y Debussy además de su maestro de piano, fue quien lo inició en la composición y quien le mostró primero las obras para piano de Satie. Poulenc quedó fascinado por ellas desde el principio. Las composiciones para piano de Poulenc tienen características del estilo de Ravel, Debussy y de Satie. El logra un estilo propio utilizando estas características pero

añadiéndoles su propia personalidad, que crea un estilo auténtico inconfundible. Poulenc suena a Poulenc.

Compuso muchas miniaturas para piano que reunía en ciclos que causaban el efecto de una sola obra. Las “Improvisaciones”, por ejemplo, duran cada una menos de tres minutos y están dedicadas a distintos conocidos del compositor tan variados que van desde Schubert hasta Edith Piaf. La suite *Les Soirées de Nazalles* (Las noches de Nazalles) y *Novelletes* (Novelitas) son miniaturas también y todas significan remembranzas a amigos queridos. También tiene ciclos como lo son *Villageoises* (Aldeanos) para niños, escrita en 1933, que representan la vida tranquila en la campiña francesa; *Promenades* (Paseos) escrita en 1921; *Napoli* (Nápoles) inspirada en una visita que hizo a Italia con Milhaud; y los *Impromptus*, que son una serie de cinco piezas cortas (1920-1921). También contribuyó al *Tombeau* (tumba), que consistía en una serie de composiciones de diferentes compositores que rendían homenaje a otro compositor o a un evento en particular. Un ejemplo es la *Pièce brève sur le nom d' Albert Roussel* (pieza breve sobre el nombre de Albert Roussel) que fue parte de la *Revue musicale's* (Revista musical) en 1929, obra en la que contribuyeron también Milhaud, Ibert y Honegger. El *Valse-improvisation* que compuso para Vladimir Horowitz fue también una obra que complementó un homenaje a Bach que se publicó en 1932. El gusto de Poulenc por el sonido de más de un piano contribuyó al repertorio para cuatro manos y para dos pianos. Escribió un concierto y una sonata para dos pianos y un variado repertorio para cuatro manos. Una de las obras más conocidas es la Sonata para cuatro manos (1952) y la última es *Élegie* (1959), que tiene la indicación en la partitura de: “como si lo estuvieras improvisando, un cigarro en tu boca y un vaso de cognac en el piano” y la llamó *très Chabrier* (mucho Chabrier). El piano es el instrumento central en sus composiciones de música de cámara y predominan también los instrumentos de viento. Para cuerdas compuso la Sonata para violín y piano (1942-43) y la Sonata para cello y piano (1948). La Sonata para violín conmemora al poeta español García Lorca, asesinado en 1936 por sus opiniones liberales acerca de la homosexualidad.

El sexteto para vientos es una de sus obras más importantes en un periodo en donde componía canciones para voz y piano. Después de la muerte de su amigo Dennis Brain (cornista) en 1957, escribió la Elegía para corno y piano dedicada a él y luego siguió la Sonata para flauta y piano, que dedicó a la empresaria Elizabeth Sprague Coolidge que había muerto en 1953. El lamento por la pérdida de sus seres queridos continuó con la Sonata para clarinete y piano (1962) que está dedicada a la memoria de Arthur Honegger, y finalmente la Sonata para oboe y piano dedicada a la memoria de Serge Prokofieff. Poulenc compuso ballets, música para películas, música coral, canciones para voz sola y para voz y piano. Siempre se le reconoció por la facilidad con la que escribía melodías y esta habilidad la explotó en general, pero sobretodo, en sus canciones para voz y piano.

Panorama general de la Sonata

En esta obra podemos encontrar muchas de las tendencias en la composición del siglo XX como son: la búsqueda del color a través de una armonía que se renueva constantemente, el humor, la sencillez en la melodía, la inestabilidad del centro tonal y la composición innovadora dentro de una forma clásica como lo es la Sonata y su organización en tres movimientos. Pero por encima de todo nos encontramos con el lenguaje personal de Poulenc. Cada uno de los movimientos a su vez contiene secciones muy cortas que contrasta con el carácter planteado al principio.

Allegretto malinconico

Tempo: Negra

Forma: Ternaria (forma sonata)

Métrica: 2/4

Tamaño: 136 compases

	Exposición		a'	Desarrollo	Reexposición		Coda
	a	b		c	a	<i>punte</i>	
Tempo	Allegretto tempo 1° negra= 84		negra= 92		tempo 1°		
Armonía	Do mayor	Fa mayor	La menor	Fa sostenido menor	Do mayor	Do mayor	Mi menor
Textura	contrapuntística						
Tema	anacrúsico	tético	anacrúsico	tético	anacrúsico	anacrúsico	anacrúsico
Métrica	compás 2/4			¾	2/4	¾	2/4
	(c.c 1-33)	(c.c 34-51)	(c.c 52-66)	(c.c 67-97)	(c.c 98- 116)	(c.c 117-128)	(c.c129-136)

Análisis

Exposición

(a)

Tema: (cc. 1-4) (ej)

Melodía- El tema principal es anacrúsico y se divide en dos partes. La primera consta de un grupo de treintaidosavos (anacrusa) combinada con negras y octavos en *legato* que contrasta con los trinos cortados por silencios de dieciseisavos de la segunda. Las diferentes cualidades de los intervalos hacen que la melodía suene a una combinación de modo mayor y menor.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 1 through 8. The tempo is marked as quarter note = 84. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with an anacrusis. The Piano part starts with a dynamic marking of *mf* and provides a rhythmic accompaniment. A performance instruction in French, "[mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)]", is placed below the piano part. The score is divided into three systems: measures 1-3, 4-7, and 8. The first system includes a trill in the flute part. The second system shows a change in dynamics to *f* in both parts. The third system shows a return to *mf* in the flute part.

Ritmo- El piano apoya el tema con un ostinato rítmico en dieciseisavos y mitades ligadas en el bajo. Tiene también una melodía que no es la de la flauta, sino una secundaria.

Armonía- Do mayor aparece al inicio de la segunda semifrase pero se diluye inmediatamente con acordes de séptimos y quintos grados, lo que le da una sensación de inestabilidad tonal a la armonía.

(b)

Melodía- Construida por dieciseisavos y octavos con silencios que inician las frases que ahora son más cortas y con una articulación en *staccato*.

Ritmo- Los dieciseisavos del ostinato rítmico permanecen, pero el bajo de notas largas desaparece lo cual da la sensación de haber perdido una columna en la que se estaba sosteniendo la estructura y el tempo da la impresión haber cambiado, pero en realidad se mantiene.

Armonía- Fa mayor es el eje armónico en esta sección y se siente estable hasta la cadencia que llevará a retomar el primer tema en Fa menor.

(a') Vuelve a repetirse "a" con las mismas características, pero ahora en la dominante de La menor, en la que estará construida la siguiente sección que es el desarrollo.

Desarrollo

(c)

Tema- Contraste con la exposición. El tempo es más lento, es tético y el compás $\frac{3}{4}$. El piano introduce brevemente esta sección.

Melodía- Ahora la flauta combina treintaidosavos con dieciseisavos con puntillo regresando a la idea de los trinos en la melodía de la exposición, pero haciéndolos más continuos con un discurso propio.

Ritmo- El ritmo en el piano es con cuartos y mitades, alternando los bloques en el bajo y en la voz superior, la textura se vuelve homofónica hasta que estos acordes adquieren vida propia, rítmica y melódicamente.

Armonía- La sección inicia en La menor y termina en la dominante. En la transición pasa por acordes con diferentes alteraciones. Llega a Do mayor en donde no permanece mucho tiempo pues se convierte en la dominante de La menor. La primera sección está construida de la misma forma, sólo que las tonalidades están en otro orden.

Reexposición

(a)

Esta reexposición es diferente a la primera presentación del tema en que al introducirla, lo hace en La menor, que es el tercer grado menor de Do mayor. Esto equivaldría en una estructura de "forma sonata" a la reexposición del mismo tema en el quinto grado. Después de la introducción del tema, el resto de la sección antes de tomar el puente a la coda, es idéntica.

Puente

Melodía- La lleva el piano y es una melodía en un registro grave que se parece al material melódico principal pero no luce igual por el registro y por el valor de las notas que es un poco más largo. El bajo tiene el material melódico y complementa la melodía reforzando armónica y rítmicamente.

Coda

Melodía- Vuelve a retomarla la flauta con escalas ascendentes y el piano nuevamente en dieciseisavos con notas largas en el bajo. Después de las escalas la melodía vuelve a la idea principal y la va frenando poco a poco junto con el piano.

Armonía- El movimiento termina en la dominante de La menor que fue como inició; se puede decir que la armadura no tiene alteraciones y por lo tanto está en Do mayor o en La menor pero el acorde final es un acorde del quinto grado de La menor, un acorde que nos dejará la sensación de ambigüedad tonal, característica que distinguió el manejo de la armonía durante todo el movimiento.

Cantilena

Este término se refiere a la melodía vocal de carácter lírico más que dramático o virtuoso. También se utiliza para pasajes instrumentales. En escritos medievales, el término se emplea indistintamente para composiciones vocales seculares, homofónicas y polifónicas.

Forma de canción: La primera sección y la tercera son casi idénticas (forma ternaria), comienzan y terminan en la tónica. La segunda sección, la intermedia, contiene algún contraste tonal así como temático y de textura.

Tempo: $u/t= 52$
Forma: Ternaria
Métrica: 4/4
Tamaño: 65 compases

	A	B	A'
Tempo	Lento		
Textura	Homofónica	contrapuntística	homofónica
Armonía	Si bemol menor (sin armadura) Primera frase tónica Segunda frase termina En el quinto grado	Hace una cadencia a Sol mayor (sexto grado de la tonalidad) y desarrolla los enlaces armónicos para terminar en una cadencia a Fa mayor, quinto grado de la tonalidad inicial de donde retoma el primer tema.	Si bemol menor
Tema	Introducción de dos compases, unísono piano y flauta en una escala de Re b mayor. La melodía la lleva flauta y se divide en frases de ocho compases.	Los intervalos de terceras ascendentes y séptimas descendentes crean otro diseño melódico.	El tema inicial pero en un registro más agudo (flauta)

Ritmo	El piano hace un <i>ostinato</i> Rítmico de corcheas siempre Que la flauta tiene el mismo Diseño de melodía.	Los valores rítmicos cambian a treintaidosavos combinados con corcheas con puntillo y las Frasas comienzan con silencios.	Mismo <i>ostinato</i> rítmico en el piano, tema i.
Compases	(1-25)	(26- 55)	(56-65)

The image displays a musical score for piano and flute, divided into three systems of measures. The first system (measures 1-25) shows the piano accompaniment with a steady eighth-note ostinato in the left hand and a melodic line in the right hand. The piano part is marked *p* and *pp*. The second system (measures 26-55) continues the piano accompaniment with a *douxement baigné de pédale* instruction. The third system (measures 56-65) shows the piano part changing to a 3/4 time signature and then back to 4/4, with a *mf* dynamic marking. The flute part is shown in the upper staves of each system, with various rhythmic values and phrasing.

Presto giocoso

Poulenc fue una persona flexible y espontánea en general. Esta característica la posee también a la hora de componer y en sus obras utiliza la forma musical como un punto de referencia, no como formas rígidas a las que hubiera que someterse. Este último movimiento no es una forma de Rondó estricta (ABACADA), pero al escucharlo nos produce ésa sensación y por ello he enfocado el análisis a esta forma:

Rondó

Estructura general:

Forma: Rondó
Tonalidad: La mayor
Tamaño: 236 c.c
Métrica: 2/4

A:

	a	b	a'	b'
c.c	1- 38	39-54	55-62	63-mitad70
Tema:	Tético. El tema es de ocho c.c Lo presenta el piano y se divide en dos semi-frases de cuatro c.c. La articulación es <i>staccato</i> . Se presenta cuatro veces: la primera en la tónica y Las otras tres, en la dominante.	Se divide en dos frases de 3 c.c. Construido por blancas y 4tos. que se alternan en los dos instrumentos en <i>legato</i> .	El tema principal (a) se presenta otra vez, abreviado.	Se presenta el tema (b), abreviado.
Melodía:	Formada por 4tos. y 8avos. en el piano y 16avos. y 8avos. en la flauta.	La lleva la flauta, en <i>legato</i> . El piano la imita cada 4 c.c.		
Armonía:	La mayor (tónica).	La menor.	La bemol mayor.	Sol b Mayor.
Ritmo:	El piano lleva un mismo ritmo y la flauta utiliza los mismos valores y articulación.	4tos. y 16avos. que se alternan en los dos instrumentos ejecutando La misma articulación.		

B:

c.c.: mitad 70- 92

Melodía: La melodía la lleva el piano. Es anacrúsica y alterna 16avos. con 4tos. y mitades.

Armonía: Fa menor.

Ritmo: La melodía es acompañada rítmicamente por 8avos. que se alternan a medio tiempo de distancia en el piano.

Material de enlace:

c.c: 93- 118

c.c: 93- 99 (Construido con el material del tema b)

c.c: 100- 118 (Construido con el material del tema a)

C:

c.c.: 119- 148

Melodía: La lleva el piano con 4tos. y 8avos. Es tética, el tempo es más lento y contrasta con el tema principal por tener un carácter más tranquilo. La sección principal de **C** está en el c. 135 en donde los dos instrumentos tocan al unísono la melodía. El piano lleva 4 voces, al inicio de esta sección, nos recuerda un coral.

Ritmo: El ritmo es homogéneo en las 4 voces del piano y al añadirse la flauta, introduce 16avos. que adornan la melodía.

B':

c.c: 149- 165

Utiliza el material de enlace, abreviado.

D:

c.c: 167- 174

El material temático cambia radicalmente pues aparece una remembranza del tema del desarrollo en el primer movimiento. Cambia el compás (de 2/4 a 4/4 e inmediatamente a 3/4) Lo toca la flauta y el piano tiene acordes que se modifican, terminando en un acorde en la dominante de la tonalidad inicial.

B:

c.c: 175- 192

Nuevamente **B**. Esta vez, utiliza el material temático como enlace con **A**.

A:

c.c: 193- 226

Mismo material de **A**, abreviado.

Coda:

c.c 221- 236

Utiliza el material de la sección **D** durante 6 c.c (221- 226)

Repite la remembranza del primer movimiento, melodía que toca la flauta.

Cadencia simple en los últimos 6 c.c. (V-I) y en los últimos 3 c.c la flauta mantiene la tercera nota del acorde de tónica que toca el piano

Reflexión sobre la música de cámara

Quiero hablar de la importancia que tiene la música de cámara en la formación de un intérprete y en su desarrollo como músico profesional. Empezaré por esbozar una definición de “música de cámara”, daré un panorama general de su desarrollo y finalmente haré un comentario basado en las diferencias entre ejecutar música de cámara y música como solista.

La música de cámara corresponde a la ejecutada por un pequeño grupo de instrumentos. Se forma a partir de dos músicos y teóricamente no existe un límite máximo de ejecutantes. Normalmente no se excede de diez instrumentos, pero si el conjunto es de este número o más, se le llama “orquesta de cámara”. Las partes melódicas de cada instrumento son independientes, no existe un director y la palabra “cámara” indica que la música puede ser ejecutada en una habitación. En italiano *da cámara* significa “para la habitación”.

En este género se escriben obras para diversos conjuntos de instrumentos; el cuarteto de cuerdas es el conjunto más común y muy probablemente el más relevante en las agrupaciones de la música de cámara, también lo son el trío de cuerdas, el trío con piano, el quinteto de piano y el quinteto de cuerdas. Menos usuales son los conjuntos de vientos y de metales.

En principio, esta música estaba destinada a actuaciones privadas y solo a partir del s.XIX los conciertos privados empezaron a hacerse públicos.

La música profana de la Edad Media estaba compuesta para pequeños conjuntos vocales e instrumentales y los grupos de ejecutantes utilizaban esta música vocal para interpretarla con los instrumentos que estuvieran disponibles. A finales de s. XVI y del s. XVII se escribieron un gran número de obras para grupos de cuatro a siete violas, lo que se denomina como *viol consort* o conjunto de violas. Es música de carácter íntimo y una de las formas más conocidas de composición es *In Nomine*, fantasía basada en un canto llano. Henry Purcell produjo arreglos sobre esta forma alrededor de 1680, año en el que continuaba vigente.

En el Barroco, cobraron importancia primero en Italia y después en toda Europa las formas: *sonata da chiesa* y *sonata da camera* (sonata para la Iglesia y sonata para la cámara). La textura musical de estas sonatas situaba una melodía en la parte superior y se apoyaba de un bajo continuo. Los géneros principales eran las sonatas en trío compuestas para dos violines solistas o flautas u oboes más un continuo. Estas sonatas también podían tocarse con un conjunto mayor de instrumentos de más de seis intérpretes.

Durante el Clasicismo, Joseph Haydn escribió música en un estilo que lo distinguía del resto de sus contemporáneos. Estas composiciones las tocaba un conjunto de cuerdas y viento, y no utilizaban el bajo continuo como recurso. En vez de ello utilizaban instrumentos de tésituras intermedias cuya función era la de rellenar las armonías. El cuarteto de cuerdas quedó establecido por Haydn como el grupo oficial de la música de cámara y la forma en cuatro movimientos también quedó establecida. Haydn otorgó a cada instrumento una condición de igualdad sin utilizar ningún instrumento como relleno armónico. El cuarteto de cuerdas adquirió una dimensión diferente con Ludwig van Beethoven, pero siempre conservó su carácter íntimo.

En el periodo del Romanticismo, la música de cámara fue cultivada sobretodo por Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms, quienes siguieron componiendo con diversos parámetros establecidos por Haydn y Beethoven. También se empezaron a establecer otras combinaciones instrumentales distintas a los cuartetos de cuerdas como los quintetos de cuerdas, (cuarteto al que se le añadía una viola o un chelo adicional), el sexteto de cuerdas (con viola y chelo adicionales) y el cuarteto para piano (piano con tres instrumentos de cuerdas).

En esta época se consolidó la sonata para un instrumento melódico acompañado por piano. Schumann, Mendelssohn y Brahms siguieron cultivando el modelo establecido por Beethoven con sus diez sonatas para violín y las cinco para chelo y piano y empezaron a componer para instrumentos de aliento, que hasta entonces no habían sido suficientemente considerados en la música de cámara. Este elemento le dio dimensiones diferentes tanto al estilo en la composición como a las formas.

En el siglo XX, surgieron distintas tendencias en la música de cámara con Bártok, Ravel y Debussy. Las técnicas contemporáneas tuvieron lugar en los cuartetos de cuerdas compuestos por Ravel y Debussy. Los seis cuartetos de cuerdas de Bártok forman una de las contribuciones más importantes para la música de cámara del siglo XX. Compositores como Alban Berg, Dimitri Shostakovich, Paul Hindemith y Anton Webern diversificaron la dotación de instrumentos en los conjuntos incluyendo a veces voces, arpas, guitarras, vientos y percusiones, lo cual se convirtió en el camino para la nueva música con Schönberg, Webern, Stravinsky, Britten y Boulez. La música de cámara, que alguna vez fue campo de los aficionados se convirtió en terreno de los músicos profesionales .

Comentarios

La música de cámara es un género musical que se ha desarrollado independientemente. Tiene su propia historia, sus propias formas musicales y requiere de ciertas cualidades para ser interpretada. Los problemas que representa interpretar en conjunto son diferentes a los que hay que resolver como solista; uno de ellos por ejemplo, es el encuentro de dos o más ejecutantes que están habituados, cada uno, a enfrentarse cotidianamente y de manera independiente con distintos problemas técnicos, salvo cuando una obra esté escrita para el mismo tipo de instrumentación (piano a cuatro manos o dúos con el mismo tipo de instrumento). El conjunto de diversas personalidades mezcladas con los problemas técnicos, pueden producir una interpretación de gran riqueza así como dificultades entre los componentes del ensamble.

Cuando el piano se encuentra con instrumentos como cuerdas, vientos o percusiones a menudo ignora el funcionamiento de ellos y sus problemas para ser ejecutados. Por ello el pianista, así como los demás instrumentistas, requieren de buena disposición para conocer y aprender a colaborar con el otro instrumento para lograr un buen equilibrio sonoro.

Hablando de los primeros encuentros que tenemos como ejecutantes en la escuela, y como pianista en particular, uno de los primeros problemas que tuve al tocar con una flauta fue

que no respetaba sus respiraciones. Por otra parte, el flautista quería que el piano tocara “lo que fuera”, siempre y cuando no interfiriera con su melodía. Poco a poco, conforme se avanza individualmente y se adquiere alguna experiencia en la música de cámara, se aprende a negociar con los demás ejecutantes. Es importante poder llegar a tomar decisiones que sean producto del conjunto y no imposiciones individuales, pues esto influye a la hora de ejecutar una obra.

El piano es un instrumento dinámico; siempre puede ejercer distintas funciones en una obra, puede inclinarse a ser más melódico, más armónico, más rítmico, generar atmósferas o funcionar como un instrumento de percusión. Este dinamismo es parte de la gran riqueza del instrumento y la música de cámara nos ayuda a recordarlo, porque independientemente de cómo esté pensada la parte del piano en una obra, es un instrumento que protagoniza el escenario no sólo por su tamaño sino por la potencia en su sonido. Cuando un piano toca en conjunto con una flauta, un oboe, un violín o un chelo, tiene que estar pendiente de que el volumen sea adecuado para no ser demasiado fuerte y tapar al otro instrumento, pero sí lo suficiente para apoyar y crecer en el momento en el que le corresponde. Todos estos aspectos, que también deben resolverse al ejecutar una obra como solista, se deben exponer abiertamente cuando otro instrumento está involucrado y es muy provechoso discutirlos, planearlos y acordarlos concientemente para lograr el efecto que queremos.

Otra característica que hace una diferencia importante entre tocar una obra sola y para un conjunto es la lectura. Como solista (piano) debemos aprender las obras de memoria y en la música de cámara no; pero eso no quiere decir que una cosa sea más fácil que la otra: cada una tiene sus dificultades. Seguir una línea melódica que no es la que produce el instrumento requiere del desarrollo de una habilidad en particular, así como tocar algo de memoria requiere del desarrollo de otro tipo de destreza.

Independientemente de las preferencias o cualidades de cada quién, la música de cámara es sumamente enriquecedora para cualquier ejecutante, sobretodo en el caso de los pianistas, pues somos los menos acostumbrados a escuchar a otros instrumentos, probablemente porque el piano es capaz de producir música polifónica autónoma.

En lo particular creo que es muy importante aprender a hacer música de cámara; me parece un complemento para el desarrollo personal como músico, una ampliación de nuestro mundo sonoro y nos hace concientes de un instrumento con cualidades diferentes a los demás, pues tiene todas las ventajas para actuar como solista sin la necesidad de otros instrumentos y también las tiene para actuar en conjunto y compartir el escenario con otros instrumentos.

IV

**Andrés Sás
(1900- 1967)**

Sonatina- Fantasía

Breve panorama de la música en Perú.

La historia de la música peruana la podemos conocer a partir de los acontecimientos sociales y políticos, pero no puede ser relacionada con los grandes periodos a los que se remite el arte occidental. Su historia puede dividirse básicamente en tres épocas definidas: música prehispánica, música colonial y música republicana. Con la conquista española desaparecieron muchos de los vestigios de las tradiciones prehispánicas; el pueblo peruano -que por su situación geográfica está dividido en pequeñas culturas aisladas una de otra - sufrieron verdaderas invasiones. Algunos de los instrumentos más primitivos que se pueden encontrar van desde pitos, caracolas y formas simples de percusión hasta instrumentos complejos como las *antaras cromáticas* (especie de flauta de pan, de siete a catorce tubos, hecha de cañas de diferentes tamaños), que se han encontrado en la cultura *nazca*. Se sabe un poco más de la cultura inca por ser quien dominaba al resto de las culturas. Los *Tuacay tequi*, por ejemplo, eran directores de canto a cuyo cargo estaban los himnos y las plegarias. La música era de suma importancia para las fiestas y rituales y era necesario que hombres y mujeres supieran cantarla y tocarla. Existía el *Taqui Acella*, un colegio femenino en donde estudiaban niñas de doce años que tuvieran buena voz. Los bailarines, músicos y cantantes de las regiones conquistadas eran considerados como tributo de guerra. Entre los instrumentos está la ya mencionada *antara*, la *quena* (flauta vertical de caña y hueso, de cinco o siete agujeros), la *ocarina* (trompeta de madera o arcilla) y diversos tipos de tambores. Las danzas eran muy variadas porque aunque del gobierno inca dominaba, se respetaban las costumbres de otros pueblos. Una de las danzas principales era el *huayno* o *wuayno*, que aún tiene vigencia junto con otras danzas como la *kashua*, el *guacón*, la *wifala* y la *kachampa*. Así como en la palabra huayco está implícita la idea del baile, el término *jarawi* ó *harawi* llevaba la del canto. A las actividades que incluían música, canto y danza se les llama *taqui*. La música era simple austera y sobria. Por el tipo de instrumentos que se

han encontrado se ha podido deducir que el concepto musical incaico era inferior al concepto de los pueblos que les anteceden porque eran instrumentos más elaborados.

Conquista

Al principio, los conquistadores trataron de acercarse a los nativos de una manera que les resultara atractiva sin forzarles a comprender otra cultura, pero poco a poco fue tornándose en una actitud mucho más impositiva. En 1614 el arzobispo de Lima ordenó quemar los instrumentos indígenas y prohibió sus danzas y rituales por considerarlos demoníacos. Pero a pesar de las imposiciones de los gobiernos que dominan otra cultura y su empeño por desaparecer tradiciones muy antiguas, no era tan sencillo que sucediera de inmediato; el proceso lleva generaciones y en muchos aspectos las culturas se combinan dando como resultado algo nuevo. En el caso de los peruanos la aparición de una escala a la que llamaron “mestiza” (de Do a Do pero con Si b) era cercana a los modalismos medievales.

Colonia

La música que empezó a nacer en las catedrales fue escrita principalmente por europeos, sobretudo por españoles e italianos de la escuela de Corelli. Consistió en la combinación de algunas de las características de la música popular peruana mezcladas en la escritura de compositores con una escuela de larga tradición europea, mismos que utilizaban estrictos moldes de la época.

Este género sólo pudo prosperar en ciudades grandes como Lima y Cuzco. Hubo una gran producción de obras que florecieron durante los siglos XVII y XVIII y después se olvidaron, hasta que el compositor peruano Andrés Sás y el musicólogo norteamericano Robert Stevenson se dieron a la tarea de rescatar muchas de las obras que ya habían sido borradas de la memoria de la historia. Esta música se ha ejecutado en otros países fuera de el Perú y ha tenido una amable recepción de parte de los auditorios. Una de las razones por las que esta música fue olvidada tanto tiempo es que no tuvo un arraigo popular; la gente no estaba acostumbrada a escuchar esta combinación de culturas y por lo tanto se tomó como una producción que solamente influyó en un sector muy pequeño de la sociedad. Entre sus principales exponentes están: José Díaz (1650) (músico de la corte virreinal), Tomás de Torrejón y Velazco (1667) (maestro de capilla de la catedral de Lima), Valentín Alonso, fray Gregorio de Zuola, Juan de Peralta, fray Toribio del Campo, Pedro Vidales, José de Orejón y Aparicio, Sebastián Durón, entre otros. Los fundamentos teóricos se le deben a José de Onofré de la Cadena quien publicó un método del Canto Llano en 1763. Con el mestizaje apareció también la *música chola*. Algunas formas como el “Yaraví” (melodía triste y melancólica) que existían desde tiempo atrás, definieron sus características como formas independientes. Influyó también en la música peruana la llegada de la ópera italiana y los concertistas europeos. Como ejemplo tenemos a Carlos Enrique Pesta que en 1877 escribió la ópera *Atahualpa*.

Obras y compositores representantes de los siglos XIX y XX

El nacionalismo influyó también en la música peruana. Algunos ejemplos son: Vicente Stea (1884-1944) de origen italiano quien escribió la *Sinfonía Autóctona*; Luis Duncker Lavalle (1874-1922) autor de numerosas obras para piano, y José María Valle Riestra (1857-1925) compositor de formación europea que escribió la ópera *Ollanta*, llevando este género nacionalista a su máxima expresión. Estas tendencias musicales se han convertido en un recurso para exaltar la identidad peruana y también en la tendencia más fuerte de exportación musical. Algunos ejemplos son: José-Bernardo Alzado por su opereta *Illac-Cori*, Daniel Alomía Robles (1871-1942) por la zarzuela *El cóndor pasa*, Policarpio Caballero, recopilador de melodías indígenas armonizadas para piano y Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881) por sus *Pregonas Limeños*.

Entre los compositores que aluden a la música folklórica en el siglo XX tenemos a: Roberto Carpio (1900), Carlos Sánchez Málaga (1904), Teodoro Valcárcel (1902-1942), Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Ernesto López Mindreau (1890), Luis Pacheco Céspedes (1893), Rodolfo Holzmann (alemán, 1910) y Andrés Sás (belga, 1900-1967) estos dos últimos nacionalizados peruanos. Entre los compositores y obras que representan el periodo moderno podemos mencionar a los siguientes: Rosa Alarco (1911) *Retablo del encuentro*, Enrique Iturriaga (1918) *Canción de Rolando*, *Canciones quechuas*, *Vivencias*; Celso Galindo Lecca (1926) que es uno de los más importantes de la actualidad, sus obras principales son un quinteto para viento, una sinfonía en tres movimientos, el *Canto a Machu Picchu* y un cuarteto de cuerdas entre otras.

Finalmente mencionaré a los compositores que representan las tendencias de la música de vanguardia: Jaime Díaz Orihuela (1927), José Belaúnde (1930), Armando Sánchez Málaga (1930), Leopoldo La Rosa (1932), Enrique Pinilla (1927), Luis Antonio Meza (1931), Francisco Pulgar Vidal (1929), Edgar Valcárcel (1932) quien cultiva los procedimientos aleatorios y César Bolaños (1931) quien se dedica a las técnicas electrónicas y realiza sus estudios en el extranjero por falta de laboratorios adecuados.

Entre los estudiosos que se han ocupado de conservar y exaltar la música peruana están los siguientes compositores: Leonardo Alviña (Cuzco), José Castro (Cuzco), Daniel Alomía Robles (Huanuco), Albert Friendenthal y los etnólogos D'Harcourt (Francia), de fines del siglo XIX y más recientemente, Rodolfo Holzmann (Alemania) y Andrés Sás (Bélgica) de principios y mediados del siglo XX.

Datos biográficos de Andrés Sás

Compositor y Folklorista peruano. Nació el 6 de abril de 1900, en París, de padre belga y madre francesa. A partir de los cinco años de edad vivió en Bruselas. Desde el año 1919 se dedicó exclusivamente a la música. Obtuvo primeros premios de Teoría y Solfeo (1915) y de Armonía (1920) en la Academia de Música de Anderlecht en Bruselas, y las mismas distinciones en el Conservatorio Real de Bruselas en las clases de Fernand Bauvais (Teoría y Solfeo, 1918), Marchot (Violín, 1920), Ernest Closson (Historia musical, 1920) y Paul Miry (Música de cámara, 1923). Se perfeccionó, además, en clases particulares de

violín con Alfred Marchot y Johan Schmit, y de Contrapunto y Fuga con Maurice Aubert. En 1923 actuó como profesor de violín en la Escuela de Música de Forest-Bruselas. El año siguiente fue contratado por el gobierno peruano para dirigir las clases de violín y los conciertos de música de cámara de la Academia Nacional de Música y de Declamación de Lima; en 1925 fue encargado de la clase de Historia musical y Cultura general, creada ese año en dicho organismo por el Ministerio de Instrucción pública.

En 1928 regresó a Bélgica y dirigió la Escuela municipal de Música de Ninove, cargo al que renunció un año después para volver a Lima en donde fundó la Academia de Música de Sás-Rosay que dirigió junto con su esposa, la pianista peruana Lily Rosay. Entre otros cargos que ocupó figuran el de director del Instituto J. S Bach de Lima (1931-32) y vicepresidente de la Sociedad Orquestal Lima (1932). En 1936 emprendió un nuevo viaje de estudios a Europa; desde su regreso residió ininterrumpidamente en el Perú dedicándose a una amplia actividad de concertista, director de orquesta, pedagogo, conferencista, compositor e investigador del folklore musical indígena. Fundó además, en 1935, con la escritora María Wiese de Sabogal, la revista musical *Antara*, cuya publicación fue interrumpida. Aparte de los dos tomos de su *Curso de gramática musical* (1935), publicó muchos estudios sobre la música popular e indígena del Perú entre los que cabe señalar: *La musique populaire au Pérou* (La música popular en Perú) en "*Le courrier musical*" (1930), *Aperçu sur la musique inca* en *Acta musicológica* (1934). *Ensayo sobre la música inca* (1935), *Formación del folklore musical peruano* (1936), *Ensayo sobre la música nazca* en "Revista Nacional del Museo de Lima" (1939) y *El Perú musical contemporáneo* (1940).

En sus trabajos Sás se adhiere a la tesis, hoy generalmente aceptada del origen asiático de las culturas primitivas americanas, extendiéndola a la música. Hace además hincapié en lo que llama el "marco armónico de las melodías pentafónicas", que interpreta, a pesar de su carácter monódico, como girando alrededor de acordes perfectos, uno menor, otro mayor, que construye sobre el primer y segundo grados, utilizando para su construcción exclusivamente los sonidos que representa la serie pentafónica. Después de haber analizado gran número de melodías, ha llegado a la conclusión empírica de que la pentafonía incaica contiene dos dominantes (como llama a las notas preponderantes en las melodías), que denomina *melódica* (el IV grado) y *armónica* (el II). Según esta misma teoría, suele armonizar generalmente sus muchas composiciones inspiradas en la música indígena peruana, enriqueciendo su escritura con ocasionales notas cromáticas y notas de paso, con el color sonoro de la orquesta moderna y un fondo rítmico estereotipado como al principio de su *Himno y Danza* (de las *Tres Estampas peruanas*). En otro tipo de composiciones, Andrés Sás utiliza los recursos de rica ornamentación melismática, propia de los instrumentistas indígenas, como en su canción *Quenas*. En casi toda su producción ha intentado, siguiendo diversos procedimientos, derivar su escritura musical del material pentafónico indoperuano. "Soy un compositor de educación técnica francesa completamente subyugado y hartado, absorbido por el hechizo indio. No puedo ya escribir una fórmula melódica que no huela a indio"- declaró el compositor. Murió el 25 de julio de 1967.

Catálogo general de obras

Para piano: *Aires y danzas del Perú*, para niños, 1931 (Ed. H. Lemoine, París, 1934); *Suite peruana (Yaraví, Kcashwa, El Caballito, Pequeñas Variaciones sobre un tema indio)*, 1927 (Ed. A. La flûte de Pan, París, 1935); *Album de Geografía*, 1928-29 (Ed. Schott Frères, Bruselas, 1937); *Himno y Danza*, 1938, publicados en el álbum de *Latin American Art Music* (Ed. G. Schirmer, Inc., Nueva Cork, 1914); *Suite Peruana II (Preludio, Tocatta, Triste, Tondero)*, inéd., 1942; *Arrullo y Tondero* (inéd., 1943).

Para varios instrumentos: *Recuerdos*, para violín y piano, 1926 (ED. Sénart, París, 1931), también en versión con orquesta (inéd.); *Aire de Siembra, Kcachampa, la Ñusta, Aire y Danza, Cantos del Perú*, para violín y piano, 1927 (ED. A. La flûte de Pan, París, 1935); las dos primeras, en discos *Columbia South American Chamber Music*, set M-437); *Sonatina- Fantasía*, para flauta y piano, 1934 (inéd.); *Cuarteto*, para instrumentos de cuerda, 1935 (inéd.); *Cuatro piezas*, para violín y piano 1937, transcripción para piano de Manuel L. Aguirre (Ed. Schott Frères, Bruselas, 1937).

Para oquesta: *Tres Estampas del Perú*, 1914, transcripción libre y variada de los *Himnos y danza, y Trste y Tondero* (de la *Suite peruana II*), para piano (inéd.); *Poema Indio*.

Para canto y piano: *Souvenir*, 1925 (inéd.); *Prière du Roi nègre*, 1926 (inéd.); *L'Andalousie*, 1926; *Arrullo de Muñecas*, 1929 (inéd.); *Melodía y Quenas*, 1932 (en Bol. Lat. Am. Mús., IV, 1938, Supl. Mus.); *Triolet, La Fuente, Melodía y Amanecer* (este último para canto y flauta), 1930-1941 (Ed. Coop. Interam. Comp., 1941); *Canción*, 1941 (inéd.); *Melodía*, 1943 (inéd.).

Para coro mixto y capella: *Ollantai*, tríptico de dos *yaravíes* y *kcashwa* (temas *inacicos*; inéd.).

Análisis estructural

Primer movimiento “Fantasía”

Tempo: Allegro

Tonalidad: Re bemol mayor

Forma: Ternaria

Métrica: 2/4

Tamaño: 203 compases

Estructura:

A		B		A'		
a	b	a'	b'	punte	coda	
c.c	1-47	48-77	78- 117	118- 144	145- 175	176- 206
tempo	Allegro c.c 1- 41, 4to. =168 c. 42- 46, 4to. =132	c. 47 4to.= 120 c.59 4to. = 126	c.c 78- 87 tempo I° c.c 88- 97 4to. = 144 c.c 98- 116 4to. = 108	Moderato c.c 118-137 4to. = 96-100 c.c 138-144 4to. = 108	Allegro c.c167- 175 4to. = 152	Vivace c.c176-206 4to. =152
carácter		“Cantabile”		“Espressivo”		
armonía	Re bemol mayor c.c 1-39 a Si mayor c.42	Si mayor c.c 47-58 Mi bemol Mayor c.c 59-77	Re bemol mayor c.c 78- 87 Sol mayor c.c 88- 97 Do mayor c.c 98- 107 La mayor c.c 108-117	Mi bemol mayor c.c 118-144	Mi mayor c.c 145-166 Re bemol mayor 167-175	Re bemol mayor c.c176-206
textura:	contrapuntística					
métrica:	c.c 1-74 (2/4)	c.75 (¾)	c.c 75-92 (2/4) c.c 93-95 (3/4)	c.c118-137 (6/8) c.c138-144 (2/4)	c.c145-175 (2/4)	c.c176-197 (2/8) c.c 198-206 (3/8)

Análisis

Básicamente la melodía está presente en la flauta y el piano está a cargo de los cambios rítmicos y armónicos. Tiene algunas veces las cabezas o finales de los temas melódicos.

Tema : se presenta en los compases 5 al 8

The image shows a musical score for Flute and Piano. The tempo is marked 'Allegro (♩=168)'. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The piano part features a rhythmic motif of sixteenth notes in staccato. The flute part features a melodic line with staccato articulation. Dynamics include p, mp, and mf.

a:

Melodía: Se presenta en la flauta, es tética y combina 4tos. y 16avos. en *staccato*. Está construída sobre una escala pentáfona.

Ritmo: En el piano se presenta un motivo rítmico de 16avos. en *staccato*. El ritmo debe ser preciso pues sostiene la melodía. El piano le da una breve introducción rítmica al tema.

b:

Melodía: En la flauta, el tema principal se modifica en la articulación que es *legato* y se alternan tresillos y 16avos. La melodía adquiere mayor libertad a partir de la flexibilidad rítmica. El tema lo toma también el piano.

Ritmo: En el piano aparecen arpeggios de 16avos. en la mano izquierda y melodía en la mano derecha que permiten mayor flexibilidad a la melodía por las indicaciones constantes de cambios en la dinámica.

a':

El tema vuelve a presentarse como al principio pero se modifica por los cambios en el tempo y en las articulaciones.

b':

El tema presentado en b aparece invertido y lo tiene el piano.

Puente:

Está construido con el tema b básicamente y se lo alternan los dos instrumentos. Rítmicamente se encuentran los tresillos del acompañamiento contra los dosillos de la melodía.

Coda:

La flauta cambia el carácter por el contraste con el tempo anterior (de 4to.=100 a 4to.=158) y en la articulación (de *legato* a *staccato*), está construido por tresillos y cambios constantes de compás. Este movimiento tiene muchos cambios de tonalidad y de *tempi*, En la reexposición del tema por ejemplo, Re bemol mayor dura solo diez compases y cambia a Sol mayor. Todas las transiciones de una tonalidad a otra al igual que los puentes que conectan el material temático están construidos por escalas cromáticas ascendentes o descendentes que lleva el piano solo o las inicia la flauta y las sigue el piano. Los cambios continuos de compás obligan a cambiar el carácter y van de la mano con los cambios rítmicos. En los puentes que unen el material temático a veces predomina el ritmo y otras veces la melodía.

Transiciones tonales:

(c.c 38) (flauta) y 41 (piano) transición de Re bemol a Si mayor con una escala cromática descendente	(c.75)acorde en Mi b con el mismo ritmo para la flauta y el piano (3/4)	(c.c 96 y 97) de Sol mayor a Do mayor con una escala cromática en el piano c.c 98- 107 de Do mayor a La mayor con la cabeza del tema en la flauta y mitades en el piano	(c.c138-144) acordes cromáticos ascendentes con ritmos en contratiempo	(c.c164-166) escala cromática en el piano
---	--	---	---	--

Puente:

c.c 42- 46 predomina el ritmo	c.c 76 y 77 predomina la melodía	c.c 108- 117 predomina la melodía	(c.c 138- 144) predomina el ritmo	(c.c167-175) melodía
-------------------------------------	--	---	---	-------------------------

Segundo movimiento “Elegía”

Las elegías son composiciones con forma de canción normalmente (a b a’). En el Renacimiento los compositores hacían una elegía por la muerte de un colega o algún maestro. En literatura se refiere a un poema lírico de alguien que se ha muerto, que expresa melancolía o tristeza.

Tempo: *Molto lento*

Tonalidad: si menor

Forma: Ternaria: A B A’

Carácter: *Molto espressivo*

Métrica: 6/8

Tamaño: 45 compases

Estructura:

	A	B	A’	Coda
Tempo	Molto lento ,tempo 1° u/t= 72	c.c 22-25 u/t= 80 tempo 1° c.c 26	tempo 1°	
Carácter	<i>molto espressivo</i>	<i>cantabile</i>		
Armonía	Si menor	Mi menor	Mi menor	Cadencia plagal
Textura	homofónica c.c 1-21	contrapuntística c.c 22-30	homofónica c.c 31-40	c.c 41-45

Análisis

Tema (ej gráfico del tema)

A:

Melodía: La lleva la flauta y está construida sobre una escala pentáfona, tética, que se acentúa en el segundo tiempo y construida por 8avos. y 4tos. La distingue el intervalo de cuarta descendente en los finales de frase.

Ritmo: El *ostinato* rítmico lo lleva el piano y también se acentúa en el segundo tiempo.

B:

Melodía: La lleva la flauta alternando 16avos. y 32avos. con ritmos irregulares y el intervalo de cuarta descendente aparece en las apoyaturas.

Ritmo: El piano tiene arpeggios con 16avos. que avanzan por sextas descendentes en el bajo. Melodía en la voz superior construida por 8avos. que complementan la melodía llevada por la flauta.

A':

Melodía: La lleva la flauta y vuelve al tema principal que varía armónicamente.

Ritmo: Vuelve el primer motivo rítmico con la melodía en la voz superior en el piano que apoya a la flauta.

Armonía: Finaliza el movimiento con una cadencia con los grados V, IV y I

Tercer movimiento “Danza”

Me permito describir la forma de esta danza como “forma sonata” pues a pesar de no responder exactamente a la estructura tradicional, tiene muchos elementos que la caracterizan como tal:

Datos generales:

Tonalidad	Tempo	Forma	Métrica	Tamaño
Mi menor	Allegro	Forma sonata	compás 3/8	434 c.c

Estructura general:

	Exposición		Desarrollo		Reexposición		Coda		
	A	B	C	<i>punte</i>	A'	B'			
Tempo	Allegro			Andante	Allegro		Piú Vivo	Andante	Vivace
Carácter	<i>molto cadenzato</i>			<i>molto espressivo</i>				<i>molto espressivo</i>	
Métrica	compás 3/8 <i>tempo 1°</i> u/c= 144	u/c =84	<i>tempo 1°</i>	compás ¾ u/t= 66	compás 3/8 <i>tempo 1°</i>		u/c= 160	u/t=76	u/c= 160
Armonía	Mi menor	dominante	sexto grado	Si menor	Mi menor	dominante	Mi menor	acordes cromáticos	t-d-t
Temas	tema a	tema b	c: desarrollo	aumentación rítmica del material del desarrollo	tema a'	tema b'	c: material del desarrollo	tema a	material c
Textura	contrapuntística		homofónica contrapuntística						
c.c	1-63	64- 143	144-278	249- 278	279-374	375-388	389-418	419-427	428-434

Análisis

A (tema a):

Melodía sencilla que se divide en dos: la primera parte es *staccato* y está construida por 4tos. y 8avos. y la segunda está en *legato* y construida por 4tos. con puntillo y 8avos. Este cambio de articulación da la sensación de frases más cortas o más largas. Está a cargo de la flauta y el piano la acompaña con un ritmo sincopado que le da el carácter de “danza”. Poco a poco el piano empieza a incorporarse a la melodía repitiendo las cabezas de los temas o los finales, siempre imitando las articulaciones de la flauta.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The tempo is marked 'Allegro (♩ = 144)'. The key signature has one sharp (F#). The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The piano part is marked 'f molto staccato' and 'segue'. The flute part is marked 'giovoso' and 'mf'. The score consists of three systems of music.

B (tema b):

Lo podemos distinguir porque se presenta en la dominante y porque la estructura repetida varias veces por la melodía se rompe; y lo que era una sola idea melódica ahora se presenta dividida. En realidad es una combinación de las dos partes que constituyen la melodía, ahora repetidas por el piano, a veces como un eco y otras al unísono con la flauta.

C (desarrollo, puente):

Está construido con la cabeza del tema a en *staccato* que lleva la flauta. El piano tiene la misma voz en el bajo y acordes largos en la voz superior que

descienden con séptimos grados, pero pronto se unen al *staccato* de las otras dos voces que es el elemento que predomina. La primera parte de la melodía vuelve a presentarse en la flauta en un registro grave y con un acompañamiento rítmico en el piano en la dominante.

Puente:

Esta parte rompe con el carácter anterior en cuanto al diseño de la melodía, el tempo y el acompañamiento que ahora aparece como un coral. El piano toca al unísono la melodía con la flauta y las voces que antes aparecían solamente como acordes se independizan convirtiéndose más adelante en acordes que ascienden y descienden dándole más movilidad.

Reexposición (tema a’):

El tema (a) lo presenta ahora el piano junto con el acompañamiento del inicio de la danza. El ritmo contrasta con el carácter anterior y además ya lo habíamos escuchado al principio, así que adquiere mucha fuerza. El tema b se presenta exactamente igual que en la primera parte.

Coda:

Está construida con el material del desarrollo combinado con un *Andante* que recuerda al tempo del puente y termina con el tema principal y que hace una cadencia simple a la tónica.

Reflexión personal

En relación a la obra de Andrés Sás referiré mis comentarios a dos aspectos que me interesaron particularmente; uno es la música folclórica y el otro, las razones por las que una obra musical recibe mayor o menor difusión de parte de los medios. Haré un breve resumen de las características que me parecen más importantes:

La música folclórica es la que se transmite por tradición oral; carece de notación escrita y se aprende de oído. Muchas veces está relacionada con el ciclo del calendario y con actividades rituales o acontecimientos claves en la vida de una persona como la crianza de los hijos y representa raíces y costumbres de un pueblo o una cultura. La mayoría de los autores de esta música permanecen en el anonimato o su nombre no se recuerda. La música folclórica existe en la mayoría de las sociedades del mundo y se desarrolla en formas diferentes bajo una gran variedad de condiciones sociales y culturales.

Este tipo de música se encuentra básicamente en las comunidades rurales en donde muchas veces no existen los recursos o las instituciones educativas que pueden proporcionar a la comunidad una formación musical académica. Por eso los intérpretes de la música folclórica generalmente no son músicos profesionales.

Cuando una canción pasa de un cantante a otro o de una generación a otra, tiende a sufrir cambios originados por los errores de memorización. Los impulsos creativos de los intérpretes

o los valores estéticos de quienes la enseñan y de quienes la aprenden desarrollan variantes en forma gradual apenas perceptibles.

La música folclórica suele recibir también influencia de la música académica y conservar estas características por largos periodos.

Todas las melodías folclóricas de un país parecen tener un origen similar y haberse consolidado mediante los procesos de tradición oral y recreación colectiva.

Andrés Sás junto con otros compositores como Amadeo Roldán (1900-1939) de Cuba, Juan Orrego-Salas (1919) Chile, Eduardo Fabini (1882-1950) Uruguay, Antonio Estévez (1916-1988) Venezuela, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) Colombia, pertenecen a una generación de compositores de rigurosa formación académica con la inquietud de darle a la música folclórica latinoamericana una proyección formal y estética. Este movimiento latinoamericano se deriva del movimiento Nacionalista iniciado algunos años antes (mediados del s. XIX) por el llamado grupo de “Los Cinco” (Mily Balakirev, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky y Nikolai Rimsky-Korsakov) en Rusia.

Buscaban romper con las normas estéticas para crear una nueva visión de creación musical, en donde no solo se trataba de usar materiales del folclore regional, sino muy especialmente de la exploración de una identidad como nación.

Las primeras obras que aparecieron con estas características fueron “Boris Gudonov” (1871) de Mussorgsky, “Las Danzas Eslavas” (1878) de Dvorak y “Finlandia” (1899) de Sibelius. En una generación posterior aparece la figura de Béla Bartók que junto con Kodaly realizaron unas de las primeras investigaciones musicológicas serias en torno al folclore de su país. Como ejemplos musicales tenemos “Música para Cuerdas, Percusión y Celesta” (1937) y el Concierto para Orquesta (1943).

En Latinoamérica podemos mencionar como parte de este movimiento a Felipe Villanueva (1862-1893) México, Ignacio Cervantes (1810-1884) Cuba, Francisco Manuel de Silva (1795-1864) Brasil y a Ramón Delgado Palacios (1867-1902) Venezuela y a fines del s. XIX a: Manuel M. Ponce (1882-1942) México, Alexander Levy (1842-1948) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) Brasil, Alberto Williams (1862-1952) Argentina y Humberto Allende (1885-1959) Chile. Muchos de ellos realizaron estudios en Europa, especialmente en París.

Encontramos en los compositores latinoamericanos una conciencia cabal de elementos como el conocimiento del sistema de escalas, las poliritmias y polimetrías y sus posibilidades estructurales. En México el Nacionalismo encuentra su más alta expresión en las obras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Este proceso no fue sincrónico para todos los países y es difícil de delimitar geográficamente por la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas y la coexistencia de estos nacionalismos con otras estéticas.

El Nacionalismo en Latinoamérica se hizo a un lado al aparecer conceptos más novedosos como la suspensión de la tonalidad y la ampliación del universo sonoro con compositores como John Cage que en 1943 ya había experimentado con el “piano preparado”.

Comentarios

La obra de Andrés Sás es de gran valor para el medio musical pues se trata de una obra artística cuyo contexto cultural es poco común. Es innovadora porque solo algunos compositores se han interesado en el folclor peruano y original porque al fusionar el folclor con sus conocimientos personales, la música adquiere una personalidad propia. Es tan valiosa como cualquier otra obra por lo que me surgió la inquietud de cuestionar las razones por las cuales una obra musical es conocida o no y porqué se decide propagarla o no. Lo que he encontrado a grandes rasgos es que son muchos los elementos que intervienen e influyen en la historia de la música y que la trayectoria de una obra musical depende de las decisiones personales mezcladas con muchos otros factores que normalmente quedan lejos del alcance del compositor. Además de estos factores, la música folclórica tiene sus propias características que la separan de la música “clásica” o de otras clases de música y goza de popularidad en medios distintos. A algunos compositores e intérpretes les interesa unir presencias culturales distintas y a otros no.

En lo personal creo que todas las obras tienen algo que ver con mezclas culturales y son producto de una personalidad con distintas tendencias y conocimientos. Nuestro propio criterio como intérpretes nos dará la pauta para decidir qué obras vamos a tocar y con qué objetivo. A mí me parece valioso tratar de rescatar y de dar difusión a las obras que no son tan conocidas porque no son menos apreciables y es importante darlas a conocer.

Programa

Suite Francesa en si menor No. 3 BWV 814

J.S. Bach
(1685-1750)

Allemanda
Courante
Sarabanda
Inglesa
Minuetto Trio
Giga

Sonata Pastoral en re menor Op. 28 No. 15

L.V. Beethoven
(1770-1827)

Allegro
Andante
Scherzo
Rondó

Sonata para flauta y piano

F. Poulenc
(1899-1963)

Allegretto malinconico
Cantinela
Presto Giocoso

Sonatina-Fantasia

A. Sás

Fantasia
Elegía
Danza

Bibliografía

- Copland Aaron, **Cómo escuchar la música**, ed. Fondo de Cultura Económica, (México) 1997.
- Danhäuser A., **Compendio de la teoría de la música**, ed. Lemoine y Cya, 2001
- Vallas Sorina Manuel, **Diccionario de la música**, ed. Alianza, (Madrid), 1998
- Steinitzer Max, **Semblanza de Beethoven**, ed Fondo de Cultura Económica, (México), 1997
- Martha Mifflin Dañino, **La música en el Perú**, ed. Fondo editorial Filarmonía, (Lima, Perú), 1993
- Basso Alberto, **La época de Bach y Haendel**, ed. Española revisada por Andrés Ruíz, Publicaciones de Conaculta/Turner Libros (Madrid), 1999, tomo VI
- Lanza Andrea, **El siglo XX**, ed. Española, coord.. Andrés Ruíz Tarazona, Conaculta/Turner (Madrid), 1999, tomo XII
- Latham Alison, **The Oxford Companion of Music**, ed. Alison Latham, 2002
- Pestelli Giorgio, **La época de Mozart y Beethoven**, ed. Española, coord. Andrés Basso, Conaculta/Turner Libros (México), 1999, tomo VII
- Remach Fernando, **Música de cámara**, Pl. ed. Pamplona (España), 2004
- Peru: Music from the land of Machu Picchu**,
<http://www.lyrichord.com/linernotes/LYRCD7294US.pdf>
- Sadie Stanley, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, ed. Stanley Sadie y John Tyrell, 2001, tomo VII
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Francis-Poulenc>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Johann-Sebastian-Bach>
- <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=626dabb8-c506-4a67-979e-Od9f73a52b3c>