



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA – PIANO

PRESENTA

EURÍDICE SÁNCHEZ URRUTIA

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

ASESOR DE RECITAL: MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

MÉXICO, D. F. MAYO DE 2014



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.

GRATITUDES

La vida es darse, Darse, No hay más.
Eduardo Galeano

Dedico con profunda gratitud este trabajo a la Escuela Nacional de Música y a esta Universidad, a la que siempre quise pertenecer y que me dio con generosidad la valiosa oportunidad, con todos los elementos necesarios, para poder aprender, crecer, legitimar el conocimiento adquirido, y con todo ello poder transformarme en la mejor versión, musical, académica y humana de mí misma que hoy puedo ser.

Por otra parte, ofrendo con todo mi cariño y por todo lo que significó, no sólo hacer este trabajo, sino el recorrer este camino, merecidamente a mis padres, a quienes agradezco profundamente todo el apoyo incondicional que me brindaron, sumado al tiempo y espacio que me dieron para poder llevar a cabo este gran proyecto que fue concluir esta licenciatura. Mamá, papá toda mi gratitud.

Así también, esta es mi forma de rendir un homenaje a todos los maestros de los cuales tuve el privilegio de aprender, de ser cobijada, corregida y guiada por ellos. De agradecerles por todos los conocimientos transmitidos, por su tiempo, su paciencia, por la complicidad, por ayudarme a enfrentar y sobrepasar mis limitaciones y mis miedos; por acompañarme en todos los procesos, pero sobre todo por obligarme a sacar lo mejor que hay en mí, aun a pesar de mi misma. Por todos y cada uno de los desafíos que me presentaron., mismos que me dieron la oportunidad de crecer, de reflexionar, de fallar y volver a intentar. Imposible mencionarlos a todos, entre ellos: Mtra. Soledad Pérez Muela, Mtra. Iduna Tuch, Mtro. Ariel Waller, Dra. M. Muñoz, Mtro. Arturo Uruchurtu, Dra. E. Roubina, Mtro. Paolo Mello, Dr. Gustavo Martín, Mtro Elías Morales. A todos ellos mi más profunda e imperecedera gratitud.

Comparto también este logro con mis más entrañables amigos (ENM): Gilda, Meli, Denia, John, Sebastián, Leo, Alex. A mis dos colegas inseparables: Caty Rock e Itzel Santiago. A los ingleses Alma y Julio; a Dali (por la guía espiritual); Rodrigo González, y muchos más... quienes a pesar de los encuentros y desencuentros compartieron conmigo vivencias en todas las tonalidades y caminaron conmigo hasta el final. Todos tienen A más en materia de amistad y una parte de mi corazón, ya que es a través de Uds, que se ha vuelto más cálido.

Pero por sobre todas las cosas, todo este camino y lo que aún me falta por recorrer lo comparto y lo dedico muy especialmente con todo mi corazón a mi hermano Álvaro. Hace mucho tiempo que no estás, pero tú, lo que eres para mí, tu ejemplo, es lo que me ha inspirado a llegar hasta aquí. Y aunque nada da sentido a tu ausencia y no te dejo de extrañar, busco estar donde no te has ido, donde siempre te encuentro, donde para mí nunca dejarás de estar porque es eso una parte esencial de todo lo que compartimos: la inmensidad y la belleza del sonido.

CONTENIDO

	Pág.
Programa.....	4
Introducción.....	5
1- Concierto No.1 para clave y orquesta en Re menor BWV 1052 J. S. Bach (1685-1750).....	6
1.1. Contexto	7
1.2. El autor y su obra.....	9
1.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	11
1.4. Reflexión personal.....	18
2- Fantasía en Re menor KV397 W. A. Mozart (1756-1791).....	19
2.1. Contexto.....	20
2.2. El autor y su obra.....	23
2.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	25
2.4. Reflexión personal.....	30
3- Tres Romanzas R. Schumann (1810-1856).....	31
3.1. Contexto	32
3.2. El autor y su obra.....	36
3.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	37
3.4. Reflexión personal.....	45
4- <i>Imágenes Olvidadas</i> C. Debussy (1862-1918).....	46
4.1. Contexto	47
4.2. El autor y su obra.....	50
4.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	51
4.4. Reflexión personal.....	68
5- Preludio y Fuga sobre un tema de Handel M. M. Ponce (1882-1948).....	69
5.1. Contexto.....	70
5.2. El autor y su obra.....	70
5.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	72
5.4. Reflexión personal.....	84
6- Le grand Tango A.Piazzolla (1921-1992).....	85
6.1. Contexto.....	86
6.2. El autor y su obra.....	86
6.3. Análisis y Sugerencias Interpretativas.....	87
6.4. Reflexión personal.....	99
Fuentes consultadas.....	100
Anexo 1	106
1) Síntesis para el programa de mano	

PROGRAMA

Concierto No.1 para clave y orquesta en Re menor BWV 1052 (23') J. S. Bach (1685-1750)

Allegro (8')
Adagio (7')
Allegro (7')

Fantasia en Re menor KV397 (7')

W. A. Mozart (1756-1791)

Tres Romanzas para piano Op.28 (14')

R. Schumann (1810-1856)

Sehr markirt (3')
Einfach (4')
Sehr Markirt (7')

Imágenes (Olvidadas) (14')

C. Debussy (1862-1918)

Lent (4')
Dans le mouvement d'une "Sarabande", c'est á dire avec une elegance grave et lente...(6')
Quelques aspects de "Nous n' irons plus au bois" parce qu 'il fait un temps insupportable (4')

Preludio y Fuga sobre un tema de Handel (8')

M.M Ponce (1882-1948)

El Gran Tango (para violonchelo y piano) (10')

A. Piazzolla (1921-1992)

(80 mins)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda una serie de obras que representan distintas facetas del quehacer musical del pianista: repertorio solista, música de cámara y concierto con pequeña orquesta de cámara.

En cuanto al repertorio solista, las obras escogidas, así como los autores de las mismas, han sido seleccionadas con base en mi gusto personal y procuran abarcar los estilos y autores más representativos del repertorio para piano.

Me parece importante incluir en este programa el repertorio de música de cámara. La práctica de la música de cámara es un campo esencial y necesario dentro del ejercicio profesional y de modo particular me ha enriquecido enormemente. Incluso, es el área en la cual quisiera especializarme en el futuro.

El objetivo de esta investigación fue el de reunir la información necesaria para darle soporte teórico a mi recital de titulación. Este trabajo pretende exponer un panorama claro del contexto histórico-social relacionado a los estilos musicales, así como de las circunstancias personales de los autores (particularmente cuando se relacionan directamente con las obras). Todo esto me parece útil para contextualizarlas y entenderlas.

Así también, con respecto a los análisis y sugerencias técnico-interpretativas, mi intención es presentar los elementos—teóricos y prácticos—que me brindaron un mejor acercamiento y comprensión de las obras, y que me han permitido fundamentar una propuesta interpretativa propia.



JOHANN SEBASTIAN BACH

1. CONCIERTO PARA CLAVE EN RE MENOR BWV 1052

¹ Retrato de J. S. Bach por Eliás Gottlob Haussmann en 1746. Museo de la Ciudad de Leipzig. Albert Schweitzer. *J.S. Bach "El Músico -Poeta"*. Trad. Jorge D'Urbano Buenos Aires. Ricordi Americana. S/F. (portada interior)

1.1 CONTEXTO

La música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) se sitúa dentro del periodo musical Barroco delimitado entre 1600 a 1750, específicamente hacia el final del mismo o también llamado Barroco tardío: 1690-1750. La fecha de su muerte es tomada por algunos autores para finalizarlo.

El Barroco debe ser entendido no como el lapso de tiempo que delimita un estilo musical, sino como el conjunto y variedad de estilos musicales cultivados dentro de ese periodo de tiempo.² Estos estilos no se desarrollaron homogéneamente pero se originaron en el Humanismo. Algunos de los principios estéticos que se utilizaron fueron: la unión de poesía y música,³ misma que dio origen a la ópera: género predominante de la época y que trascendió a siglos posteriores. Otro es la relación de la estructura del discurso retórico latino y sus figuras como guía para construir un discurso musical:⁴ la estructura del aria da capo y la forma de concierto italiano están inspirados en esos modelos. Por último, la conciencia de expresión y representación mental-afectiva a través de la música y de las figuras retóricas, concepto que cimienta la Teoría de los afectos.

Estos fundamentos estéticos rigieron el curso de la música durante este siglo y la mitad del siguiente. Sin embargo, fue la relación del entorno social, religioso, político y económico la que determinó las condiciones de su desarrollo y que se reflejaron en esa creciente diversidad artística. Los ámbitos sociales que fomentaron el desarrollo musical fueron principalmente las cortes, el ámbito religioso y el ámbito teatral. Los géneros musicales se gestaron para cubrir las necesidades de esos ámbitos, por ejemplo: la música de teatro buscaba entretener al público y generar un ingreso económico; la música de la corte pretendía enaltecer a sus gobernantes y la música religiosa exigía fomentar en los fieles la devoción.

La música italiana. El centro musical de Europa a partir de 1600 fue Italia, sus ciudades más importantes eran reconocidas como centros culturales. Durante la primera etapa de este siglo las familias nobles patrocinaban a la música y a la ópera como muestra de su buena educación y estatus social. La difusión de la música se dio a través de ellas, con el apoyo de la reciente imprenta musical en las ciudades importantes como Londres; y por medio de músicos viajeros que iban a las ciudades para encontrar trabajo y conocer los nuevos estilos italianos.

La ópera, al ser un género teatral, se convirtió en la fuente principal de entretenimiento y por lo tanto se desarrolló principalmente en los teatros, permitiéndole desarrollarse con más libertad sin restricciones religiosas o políticas. Su objetivo esencial fue conmover las emociones humanas a través de melodías muy expresivas, esto condujo al virtuosísimo vocal y al uso de ornamentación.

Este género provocó la exploración y nacimiento de nuevos recursos musicales como la monodía y la armonía, que conllevó al establecimiento de la tonalidad. El virtuosismo vocal incitó a la exploración y desarrollo de la música instrumental generando nuevas combinaciones de ensambles y la búsqueda del individualismo y despliegue de virtuosismo en ellos, de ahí surgió el concierto instrumental para solista.

Muestra de ello son los conciertos para violín y ensamble de cuerdas de autores como Arcangelo Corelli (1653-1713) y Antonio Vivaldi (1678-1741), quien tomó del aria de capo la forma *Ritornello*. Ésta, con algunas diferencias, se convirtió en la base estructural de los conciertos de este periodo. Bach dedicó mucho tiempo durante su estancia en la ciudad de Weimar, entre 1708 y 1717, al estudio de la forma del concierto

² David Schulenberg. *The Music of the Baroque*. Nueva York Oxford University Press. 2001. p. 1.

³ Enrico Fubini. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Alianza Editorial, 7ma edición. pp. 163-167.

⁴ Blake Wilson, et al. "Rhetoric and music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>. (7-oct-2013).

italiano especialmente de Vivaldi;⁵ practicó el estilo haciendo adaptaciones de sus conciertos de violín para el órgano y el clavecín. El concierto al que se refiere este trabajo es en parte resultado de dicho estudio ya que corresponde a esa estructura y a las propias aportaciones que Bach hizo a la forma de concierto para solista y al desarrollo de la música para clave, mismas que explicaré más adelante.

El ámbito religioso. La música en esta época tenía un papel imprescindible en el rito religioso, ya fuese católico o protestante. Todas las ceremonias y periodos del calendario litúrgico debían estar acompañadas de obras musicales, de este modo, el ámbito religioso era una fuente de empleo muy importante para los músicos. No obstante, la música tenía reglas muy rigurosas como la prohibición del uso de recursos musicales de géneros seculares en la música sacra, que se creía inapropiado e incompatible con el objetivo de alabanza de la música e incluso peligroso, ya que podía incitar actitudes inmorales.

La religión protestante compartía este debate. Cerca de 1700 se llevó a cabo la reforma musical luterana por Erdmann Neumeister (1671-1756),⁶ la cual permitió introducir en la música religiosa elementos musicales asociados a la música secular, como la forma del aria y el *Ritornello* de los conciertos instrumentales. Este hecho es trascendental ya que de no haber sido así, la música sacra de Bach no hubiera podido ser enriquecida con estas formas y recursos. Así también, Johann Mattheson (1681- 1764) defendía esta postura argumentando que la música en ambos ámbitos (secular y religioso) servía para el mismo fin: el de conmover los estados mentales y emocionales del ser humano, y que la música religiosa debía ser el instrumento para fomentar estados de devoción, compasión y amor a Dios.

La música en la corte. El fenómeno más representativo de la música cultivada en la corte corresponde al reinado de Luis XIV, “El Rey Sol”. El estilo francés fue el segundo dominante en este periodo y se opone completamente al italiano, su representante es Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Sus características más importantes fueron el uso de melodías austeras y sobrias; la vinculación del arte con la Razón y su función como medio para educar a la sociedad en lugar de exaltar sus emociones; las formas musicales relacionadas a formas danzantes; pero sobre todo, la invención de la Obertura francesa que utiliza específicamente ritmos punteados que usualmente se relacionaban para anunciar la entrada y magnificencia del rey. Bach incorporó este elemento a su lenguaje, en especial en las Suites y Partitas para clave.

La vida de un músico en una corte era dictada completamente por su relación con el patrón, la música que tocaba o creaba era según el gusto y exigencias de él. Era usual también que se les encargara el tutelaje musical de los herederos o cortesanos. Es importante mencionar que en este tiempo el poder de un gobernante estaba simbolizado por la jerarquía de miembros en su corte y el número de sirvientes a su disposición, su capacidad de mecenazgo y la popularidad que alcanzaba la música patrocinada por él también le daba prestigio. Los músicos especialmente destacados eran recompensados con títulos de jerarquía y distinción en la corte, dinero y regalos.⁷ Ejemplo de esto, en 1736, tiempo después de haber ofrendado a Federico Augusto II parte de la Misa en Si menor, le fue otorgado a Bach el título de “Compositor del Rey y Director de música de las cortes de Weissenfels y Cöthen”.

La música alemana. Hasta aquí, los estilos dominantes fueron el italiano y el francés. Alrededor de 1680 la mezcla de los elementos musicales de los géneros y ámbitos dio origen a otros estilos nuevos. Para algunos autores, la música alemana del siglo XVIII se define como la mezcla de los estilos francés e italiano con su tradición polifónica local cultivada especialmente en las iglesias luteranas. Su mayor aportación fue mezclar y brindar equilibrio a algunos de esos elementos: la belleza de la melodía italiana, la perfección del discurso

⁵ En 1713, estando como organista al servicio del duque Wilhelm Ernst y de su sobrino el Príncipe Johann Ernst, al regreso del joven príncipe de un viaje por Utrecht y Ámsterdam, le llevó a Bach trabajos impresos de conciertos italianos para que pudiese estudiarlos. Estas obras fueron desarrolladas y empleadas en los periodos de estancia en Cöthen y por supuesto aquí en Leipzig. Christoph Wolff et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>. (4-oct-2013)

⁶ Stephen Rose. "Lutheran Church Music." *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music.* U K Cambridge University Press 2009. p. 128.

⁷ Stephen Rose. "The Musical Map of Europe." *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music.* U K, Cambridge University Press 2009. pp. 5-8.

retórico de la forma A-B-A del aria de capo y la forma *Ritornello* del concierto solista, los elementos danzantes de la música francesa y su tradición polifónica. Muchos de estos logros son condensados en la obra de J.S. Bach.

La esfera pública. Durante el siglo XVII podemos observar también que las principales áreas donde los músicos pudieron emplearse y desarrollar su arte fueron el teatro, la iglesia y el servicio dentro de la corte. Hasta aquí, la nobleza era la que patrocinaba y guiaba el desarrollo musical.

Sin embargo, en lugares de Alemania y especialmente en Londres se originó un nuevo ámbito musical donde la apreciación de la música fue fomentada por la participación de la sociedad, a la que autores como Jürgen Habermas llaman La Esfera Pública.⁸ Ésta se define como el proceso por el cual la sociedad se concientiza a sí misma como público y conforma sociedades civiles independientes, reunidas especialmente para escuchar conciertos y fomentar el debate político y cultural. Estas sociedades jugaron un papel importante en el florecimiento de la cultura musical burguesa del S. XVIII. En 1724 en Londres, surgió una sociedad musical, sin nombre específico, en la cual tanto intérpretes como público pagaban su membresía. Estaba conformada por 150 miembros, quienes solían reunirse en un teatro cada jueves para asistir al concierto. Esta sociedad era muy exclusiva, únicamente los miembros y alguno de sus invitados podía asistir al evento y sólo podía asociarse a ella si alguno de los integrantes lo nominaba como aspirante y ninguno de los demás se oponía. Multas eran impuestas a quien llegaba tarde o se cambiaba de lugar durante el concierto.

Destacan también los *Collegium Musicum* de Alemania, uno de los más importantes fue el fundado por Georg Philipp Telemann (1681-1767) en 1702 en la ciudad de Leipzig, y dirigido por Bach de 1729 a 1741, y cuya función fue la exposición y disfrute de la música instrumental. El concierto del que trata este trabajo fue escrito para ese propósito.

Este *Collegium Musicum* es el antecesor de muchas otras sociedades importantes como el *Gewandhaus Concert*, que actualmente es reconocido como uno de los centros musicales más importantes de Alemania y el mundo, y que cimientan desde hace siglos la tradición y prestigio musical de su ciudad.

1.2 EL AUTOR Y SU OBRA

La biografía de Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) suele establecerse a través de periodos relacionados al tiempo de estancia en sus lugares de trabajo. Su producción musical y las características de su obra se relacionan directamente con las condiciones particulares de sus empleos y los recursos materiales que estos pusieran a su disposición.

Bach escribe este Concierto para clave en Re menor BWV 1052 durante la segunda etapa de su periodo de trabajo en la ciudad de Leipzig, delimitado de 1729 a 1739. A lo largo de este tiempo, él trabajó en los tres ámbitos comunes de la época: corte, iglesia y esfera pública.

Él llega a dicha ciudad en 1723 para ocupar el puesto de Cantor (maestro de música de la escuela) en la Universidad local de Santo Tomás, cuya tradición era la de formar con el alumnado coros que cantaran en los oficios religiosos de las Iglesias de la ciudad y así pudieran obtener un ingreso económico para el sustento de la escuela. Este puesto era musicalmente el más prestigiado de la ciudad y la máxima autoridad en lo concerniente a materia musical. Las múltiples funciones que desempeñaba en el cargo incluían proveer la música para las ceremonias religiosas de las cuatro iglesias más importantes de la ciudad, así como para otros aspectos de la vida musical de ella.

⁸ Jürgen Habermas, filósofo y sociólogo alemán, conocido sobre todo por sus trabajos en filosofía práctica ética, filosofía política y derecho. Stephen Rose. "Musical Map of Europe c. 1700". *The Cambridge History of Eighteenth –Century Music*. U K , Cambridge University Press 2009. p. 7.

Por esta razón, Bach escribe en este periodo principalmente obras vocales tanto seculares como religiosas: cantatas, corales, motetes, la *Pasión según San Juan* y las versiones finales de la *Pasión según San Mateo* y la Misa en Si menor,

A pesar de la importancia que tenían la música de la Escuela de Santo Tomás y sus coros en la vida musical y religiosa de Leipzig, las autoridades eclesiásticas ya no contribuían al progreso de la educación musical ni proveían a Bach los suficientes recursos y apoyo para poder desarrollar su música libremente. Estas situaciones, aunadas a varios conflictos que ya había tenido con algunas autoridades de la escuela y al hecho de haber estado inmerso únicamente en la producción de música religiosa por casi siete años, lo llevaron a decidir ampliar sus actividades musicales hacia otras áreas.

Uno de esos espacios, como he mencionado, fue la creación de sociedades musicales principalmente en regiones de habla germana y religión protestante. El objetivo era alentar la práctica musical incluyendo a intérpretes y al público. Las sociedades eran conformadas por músicos profesionales, universitarios y ciudadanos que se daban cita semanalmente para asistir a los conciertos. El lugar donde esto ocurría variaba desde la casa privada de alguno de los miembros nobles, un jardín público o una casa – café.

El propósito del *Collegium Musicum* de Leipzig, en palabras de uno de sus directores, Johann Kuhnau (1660-1722) era: [... ser un centro de reunión semanal de músicos de prestigio para la práctica constante y el mejoramiento del noble arte... Y establecer lado a lado con agradable armonía de sonidos una equivalente armonía de mentes....].⁹

En 1729 y hasta 1741 (con un periodo de receso de 1737 -39), Bach asume su dirección. En ella, Bach encontró la absoluta independencia musical y recursos materiales que buscaba, ya que músicos profesionales como algunos miembros de la orquesta de Dresde y de otras ciudades, eran invitados a participar y a tocar sus incluso obras de su propia autoría; a su vez, también obtenía un ingreso económico adicional.

Bajo su dirección, el Colegio ofreció conciertos todos los miércoles de 4 a 6 pm en un jardín-café en verano, y los viernes de invierno de 8 a 10 pm en la casa - café *Zimmermann*; también había conciertos adicionales para eventos especiales. Para estos conciertos, Bach compuso principalmente trabajos orquestales, música de cámara y cantatas seculares. Aunque no se tiene evidencia física de los programas, según la investigación de diversos autores, las obras seculares que datan de este periodo fueron compuestas para ser interpretadas en este lugar. Ejemplo de estas obras son: los 7 Conciertos para clave BWV 1052-8,¹⁰ los Conciertos para 2, 3 y 4 claves, Suites orquestales BWV 1066-8, Conciertos para violín BWV 1041-3, Sonatas para flauta BWV 1030 y algunas obras compuestas en el periodo de Cöthen. Así también, se tocaban obras de otros compositores como: G.P. Telemann, G. F. Haendel (1685-1759) y N. Porpora (1686-1768).

Por otro lado, es posible que de este *Concierto en Re menor BWV 1052* haya habido una primera versión para violín que data del periodo de Cöthen, de la cual se perdió la partitura original, pero se ha hecho actualmente una reconstrucción y grabación de ella.¹¹

En febrero de 1733 muere el Elector Federico Augusto I de Sajonia y es declarado luto nacional. Esto implicaba que todas las instituciones musicales fueran temporalmente cerradas; sin embargo debido a la buena reputación de Bach y la que el Colegio había ganado dentro de la ciudad, se le otorgó un permiso

⁹ Philipp Spitta. *Johann Sebastian Bach*. Vol. VI, Nueva York, Dover Publications. 1952. p. 17.

¹⁰ Christoph Wolff et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>. (4-oct-2013).

¹¹ *Reconstructed violin concertos: BWV 1052R, 1056R, 1064R, 1045*. Bach-Collegium Stuttgart. Helmuth Rilling. Isabelle Faust, Muriel Cantoreggi, Christoph Poppen, vln. Hänssler Classics, 2000. CD 92.138.

especial para reanudar sus actividades antes de lo estipulado. En junio de ese año, un nuevo clave llegó al *Collegium Musicum* y fue estrenado con los 7 conciertos para clave BWV 1052 -8.¹²

La actividad musical de Bach, como fue la revisión de órganos, producción, interpretación e impresión de su obra no cesó hasta un año antes de su muerte. De hecho, algunos trabajos para órgano más suntuosos de su producción como son *El arte de la fuga* se gestaron en este periodo. La última presentación de la *Pasión según San Mateo* en vida de Bach se dio lugar el viernes santo de 1749. Bach muere en la ciudad de Leipzig en la tarde del 28 de junio de 1750.

Catálogo. Johann Sebastian Bach es indudablemente uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música universal. Su obra incluye música sacra, profana, orquestal, vocal, música de cámara y obras para instrumentos solistas, como son cuerdas frotadas, instrumentos de teclado, órgano, laúd. En lo que a música de teclado se refiere su obra es fundamental e indispensable no sólo para el repertorio, sino además para la formación pedagógica de los instrumentistas. Bach compuso para instrumentos distintos de teclado entre los cuales mencionaré clavicémbalo, clavicordio y experimentos tempranos de Silbermann de fortepiano, y aunque al componer para ellos fue muy respetuoso de los distintos recursos y características específicas de cada uno, actualmente estas obras son principalmente utilizadas para la enseñanza y ejecución del piano.¹³ Las más importantes de su catálogo son: 15 invenciones BWV 772-86, 15 Sinfonías BWV 787-801, 6 Suites inglesas BWV 806-11, 6 Suites francesas BWV 812-17, 6 Partitas BWV 825-30, *Clave Bien Temperado* (Libro I) BWV 846-69, *Clave Bien Temperado* (Libro II) BWV 870-93, *Concierto italiano* BWV 971, *Variaciones Goldberg* BWV 988, Miscelánea de preludios, fugas, fantasías y tocatas BWV 894-961, Sonatas, variaciones y caprichos BWV 963-987 y los Conciertos para clavicordio, ensamble de cuerdas y bajo continuo BWV 1052-58.¹⁴

1.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

*Analysis also helps identify any special demands the work imposes on the performer, and what interpretive decisions one must make in performing it.*¹⁵

David Schulenberg

La forma musical. El vocablo Concierto se deriva de la raíz Latina *concertare*, cuyas acepciones incluyen “Disputar” o “Trabajar en conjunto”. La misma palabra derivada del italiano significa “Estar de acuerdo”. Estos conceptos contrapuestos de colaboración y competencia se relacionan estrechamente con la dinámica del discurso del género de concierto,¹⁶ cuyo origen data de las dos últimas décadas del S. XVII cuando compositores italianos exploraron contrastes técnicos y texturales entre el *solo* y el *tutti* de las sonatas para orquestas de cuerda.¹⁷

¹² Christoph Wolff *et al.* "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>. (4-oct-2013).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Tim Dowley. *Bach. "Grandes Compositores"* Ma non troppo. Ediciones Robinbook. Barcelona . 2001. pp. 171-188.

¹⁵ “El análisis, también ayuda a identificar las demandas especiales que la obra impone al intérprete, y que decisiones interpretativas debe éste tomar al interpretarla”. David Schulenberg. *Music of the Baroque.* New York. Oxford University Press. 2001. p. 2.

¹⁶ Denis Arnold y Timothy Rhys Jones . "Concierto." *The Oxford Companion to Music.* Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1550>. (15-oct-2013).

¹⁷ *Ibid.*

La forma de concierto italiano de 3 movimientos: Rápido-Lento Rápido es tomado de las formas vocales operísticas A-B-A. La forma *Ritornello* consiste en la alternancia, encuentro y contraste de 2 fuerzas musicales contrapuestas: el solista y el *tutti*¹⁸ que comparten un argumento temático y tonal.

Esta obra, igual que los conciertos para solista y ensamble de cuerdas de Bach, está diseñada con base en el modelo italiano de Vivaldi, de quién tomó estos elementos. Sin embargo, Bach los enriqueció con texturas contrapuntísticas y la introducción de motivos orquestales recurrentes basados en el tema principal. No obstante, la mayor innovación de Bach fue sacar al clave de su rol acostumbrado únicamente como acompañamiento y hacerlo participar activamente como solista, algo nunca antes llevado a cabo pero posible debido a la gran variedad de recursos que ofrece el instrumento. Por ejemplo: su propensión a los brillantes arpeggios con ambas manos puede generar un poderosos y tempestuoso despliegue virtuoso, o también puede fungir como simple decoración orquestal. Esta complejidad y amplitud de posibilidades fueron exploradas y explotadas en siglos posteriores, pero fue él quien estableció el precedente.

Relación con el discurso retórico. La relación del discurso retórico como modelo para desarrollo del discurso musical se remonta hacia 1563 en un manuscrito titulado *Praecepta musicae poeticae*. Su autor: Gallus Dressler propone que la música puede adoptar la organización de una oración: *exordium, médium* y *finis*. Diversos tratados posteriores brindan modelos similares de entrada, desarrollo y final.¹⁹

Aunque esta forma racionalizada de construir las formas musicales no se llevó a cabo de manera estrictamente establecida, si dio cierta lógica y estructura de desarrollo a algunas formas musicales.

Instrumentación. Este concierto está escrito para ensamble de cuerdas y el clave que funge como solista. La instrumentación del *Tutti* requiere violines: primero y segundo; violas y continuo. Es importante mencionar que en la música de este periodo no se tenía la noción de escribir en la partitura todas las especificaciones, así que un ensamble de instrumentos que alcanzara los registros escritos podía funcionar muy bien; es decir, se podría sustituir un violín por una flauta o en el continuo también podría funcionar otro clave como apoyo y soporte armónico. Tampoco se especifica el número de integrantes que deben tocar cada parte. Uno o dos cuartetos de cuerdas más otros instrumentos como flautas u oboes podrían funcionar adecuadamente. Lo que es importante es que el ensamble provoque una textura sonora sólida que naturalmente contraste con el solista.

Textura sonora. Un elemento particularmente importante en la comprensión e interpretación de la obra es precisamente la interacción y contraste de las texturas sonoras. Entiendo como *Tutti* la participación activa del ensamble junto con el solista. Por otra parte, impera a lo largo de la obra la textura contrapuntística entre el solista y el resto del ensamble. Otra textura aparece únicamente en las secciones de tipo cadencial, donde el clave se encuentra totalmente solo. Esta dinámica corresponde a los tres movimientos del concierto.

Podríamos hacer una analogía de la textura sonora al unísono contrastado con la respuesta del solista con el rito protestante, donde participan una congregación y el pastor, análogamente al solo y al *Tutti*; quiénes construyen la ceremonia religiosa así como el discurso entre ambos:

¹⁸ David Schulenberg. *Music of the Baroque*. Nueva York. Oxford University Press. 2001. p. 296.

¹⁹ Blake Wilson *et al.* "Rhetoric and music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/ove/music/43166>> (7-Oct-2013).

Como ejemplo de esta interacción citaré el comienzo del primer movimiento:

Fig. 1. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 1er Mov, cc. 1-7

La respuesta del solista y la disminución en la textura:

Fig. 2. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 1er Mov, cc. 8-12

Aunque esta obra se escribió originalmente para clavecín –es claro que los matices y cambios de volumen estaban restringidos en él– estos corresponden de forma muy natural a la densidad de textura que está implícita en la interacción de ambas fuerzas. Como vemos, ésta disminuye en las partes del solo y coincide con una disminución en el volumen.

Balance de volumen. Otro elemento muy importante es que el crecimiento en la intensidad de volumen corresponde a las modulaciones y tensiones armónicas que se intensifican en las partes del *Tutti* y se cierran en los puntos cadenciales que son fundamentales en el desarrollo del discurso. Así que, aun sabiendo el rango de volumen y matices que el piano puede alcanzar, siempre hay que tener en cuenta que deben corresponder al movimiento y tensión armónica, y a la textura presente en las diferentes secciones para así estar siempre en equilibrio con el ensamble, mantener un rango de volumen apropiado y conducir el movimiento armónico.

Articulación. Un aspecto particularmente delicado en las obras de este periodo es lo referente a la articulación. Aunque existen diversas posturas al respecto, hay algunas convenciones que están claramente expuestas en el *Manual de Estilo e Interpretación de Música Barroca* de Robert Donington,²⁰ mismo que recomiendo consultar.

De manera general éstas son: los episodios de arpeggios, escalas y grados conjuntos se sugieren tocar ligados, ya que están naturalmente agrupados por grado conjuntos. Los saltos interválicos de tercera en adelante ligeramente separados, sin ser más cortos, ni acentuados, ya que hay una separación implícita en ellos.²¹ Las notas precedentes a una síncopa se sugieren percutidas ligeramente separadas, y la nota sincopada ligeramente acentuada, ya que esto enfatiza el efecto de la síncopa.²²

²⁰ Robert Donington. *Baroque Music "Style and Performance, a handbook"*. U.S.A. W.W. Norton & Company, Inc. 1982.

²¹ *Ibid.*, pp. 29-31.

²² *Ibid.*, p. 39.

Así también, Bach recomendaba en cuanto a fraseo se refiere, imitar al violín, por lo tanto sugiero estudiar en conjunto con un violinista que esté familiarizado y concuerde con esta forma de ejecución de la articulación.

Textura contrapuntística. A reserva de los momentos al unísono del ensamble, que exclusivamente son al inicio y al final de cada movimiento, la textura es contrapuntística. Por lo tanto, me parece importante que el solista conozca y estudie la interacción entre su discurso con el de todos y cada uno de los demás instrumentos, ya que al ser una obra contrapuntística e imitativa, este juego de imitación (propuesta y respuesta) se reparte en los instrumentos del ensamble y las del solista. Esto muchas veces se pierde de vista ya que es más el tiempo que el solista pasa estudiando en solitario.

Mi sugerencia para estudiarlo es: tocar por ejemplo la parte del clave con una o ambas manos y simultáneamente cantar una por una las partes de la orquesta, como si se estudiara una fuga.

Primer Movimiento (Re menor)

El *Ritornello* se encuentra en los tres movimientos, el primero es el más representativo. El tema al unísono siempre empieza y termina brillante en la tonalidad principal.

Este comienzo intensifica y dramatiza la entrada del solo que se introduce con un tema contrastante de mayor o menor prominencia pero siempre en la misma tonalidad; el contraste radica en las figuras empleadas y en la menor textura de las partes del solista.

Con respecto a la forma, que es presentada en las tablas, llamaremos TUTTI a las dos presentaciones del tema al unísono del ensamble y el solista. A los motivos que únicamente evocan el tema principal y que conducen al desarrollo del discurso los llamaremos tutti. Los fragmentos con una mayor participación del solista los llamaremos episodios. Este proceso de presentación parcial del tema y su desarrollo entre ambos participantes es repetido con modificaciones a lo largo del movimiento. La evolución del discurso se da a través de modulaciones y cadencias que llevan al tema a ser presentado en las tonalidades cercanas a la original. Finalmente, el tema inicial es conducido a la tonalidad original y culmina exactamente como empezó.

Fig. 3. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 1er Mov. cc. 1-7

Éste es el esquema estructural de la interacción entre el tutti y el solo:

SECCIÓN	TUTTI	Episodio	tutti	Episodio	Episodio +	tutti	Episodio	Episodio +
TONALIDAD	Re menor	Re menor	Re menor	La menor	Fa Mayor	La menor	La menor	Do mayor
COMPÁS	1 - 6	7 - 12	13 - 21	22 - 39	40 - 55	56 - 61	62 - 90	91 - 103

tutti	Cadencia*	Episodio*	Solo	Episodio*	TUTTI
Sib Mayor	Re menor				
104 - 109	110 - 115	116- 151	152 - 172	173 - 184	185 - 191

Fig. 4. Esquema estructural *Concierto en Re menor* (BWV 1052), Primer Movimiento

Algunas de las modulaciones son demasiado transitorias dentro de los episodios y cadencias marcados con el símbolo de “*”. Algunas veces, como en los fragmentos marcados con el signo de “+”, el tema simplemente es evocado breve y únicamente por el solista; mientras que el ensamble presenta un tejido contrapuntístico moderado.

Desde mi punto de vista, el primero, pero sobre todo el tercer movimiento, son de carácter imitativo, así que resulta imperativo buscar destacar el motivo principal o el tema para remarcar el diálogo propuesta-respuesta del tema principal cuando así esté escrito, ya sea únicamente entre ambas partes del clavecín o entre éste y alguna de los componentes del ensamble.

Segundo Movimiento (Sol menor)

El segundo movimiento, de forma variable y carácter *cantabile*, da oportunidad al intérprete de exhibir la belleza de la melodía, la elegancia en la ornamentación y realzar la calidad de sonido.

El *Tutti* comienza con el tema principal:



Fig. 5. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 2do. Mov, cc. 1-13

A lo largo del movimiento, el tema principal se convierte en la base armónica sobre la cual se desarrolla la melodía de la mano derecha del clave. Esta gira en torno a dos tonalidades principales: Sol menor y Do menor:



Fig. 6. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 2do. Mov, cc. 13-22

Este movimiento presenta 3 secciones, la estructura de la interacción entre tutti y solo es ésta:

SECCIÓN	TUTTI		Episodio		TUTTI
TONALIDAD	Sol menor	Sol menor	Do menor	Sol menor	Sol Menor
COMPÁS	1 - 12	13 - 26	27 - 57	58 - 74	75 - 87

Fig. 7. Esquema estructural . *Concierto en Re menor* (BWV 1052) Segundo Movimiento

Como las características del movimiento exigen, lo más importante es cantar y timbrar la melodía, así como una ejecución adecuada de la ornamentación, para lo cual también propongo consultar el *Manual de Estilo e Interpretación de Música Barroca* de Robert Donington, en el capítulo 8.²³

Tercer Movimiento (Re menor)

En la forma de concierto italiano, el tercer movimiento usualmente está en compás ternario y es de carácter vivaz, animado y bailable; en ocasiones evocando formas de *Giga* o *Courante*.

Tema principal:



Fig. 8. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 3er Mov, cc. 1- 12

Este movimiento es más contrapuntístico que los anteriores, el juego polifónico contiene dos motivos principales que se desarrollarán a través de las modulaciones en las diferentes tonalidades.

²³ *Ibid.*, pp. 107-143.

Primer motivo rítmico-melódico descendente:

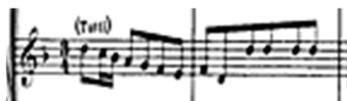


Fig. 9. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 3er Mov, cc. 1-2

Segundo motivo ascendente que interviene a manera de respuesta²⁴ del anterior; entre ambos se genera un discurso de imitación simple a dos voces:

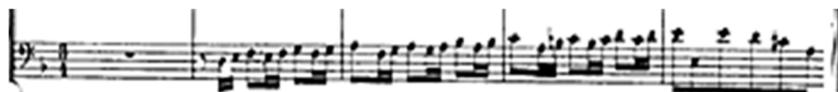


Fig. 10. J.S. Bach. *Concierto en Re menor* (BWV 1052), 3er Mov, cc. 1-5

La estructura de la interacción del *Tutti* y el solo es la siguiente:

SECCIÓN	TUTTI	Episodio	tutti	Episodio	Episodio	tutti	Solo*	tutti
TONALIDAD	Re menor	Re menor	La menor	La menor	Sib Mayor	Re menor	Re menor	Sol menor
COMPÁS	1 - 13	13 - 28	29 - 41	42 - 54	55 - 61	62 - 84	84 - 112	113 - 128

Episodio	tutti	Episodio	Solo*	Episodio	tutti	Episodio*	TUTTI
Sol menor	Sib Mayor	Sol menor	Sol menor	Sib Mayor	Re menor	Re menor	Re menor
129 - 157	158 - 175	176 - 185	186 - 210	211 - 222	223 - 228	229 - 272	273 - 285

Fig. 11. Esquema estructural *Concierto en Re menor* (BWV 1052) Tercer Movimiento

En este movimiento se desarrollan con más libertad y longitud los episodios modulantes y adquieren, en los compases marcados con este signo “*”, un carácter más brillante y cercano al de una cadencia.

Este movimiento exige sentir el carácter vivaz y ligero que corresponde al movimiento más brillante de las formas bailables.

²⁴ En las formas de imitación como la fuga, la respuesta consiste en una imitación del sujeto, ya sea exacta o con la figura rítmica invertida como en este caso. Joaquín Zamacois. *Las Formas Musicales*. España. Labor. 1982. p. 60.

1.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Aunque la obra de J. S. Bach ha sido esencial dentro la literatura y pedagogía pianística, es importante considerar que a partir de las investigaciones que originaron la postura de interpretación historicista, la interpretación de su obra ha sufrido muchos cambios a lo largo de las últimas décadas. Éstos, incluso han originado el cuestionamiento de si debe o no incluirse en los programas de estudios y repertorio para piano; y de ser así cual sería la forma más apropiada de interpretarla, ya que el piano no comparte ni el mecanismo ni las características sonoras ni tímbricas para las que originalmente fue escrita.

Este debate puede resultar interminable y de ningún modo se podría tomar una postura absolutista al respecto. De forma personal considero que es importante tener presente que esta música fue escrita para clavecín, por tanto es importante considerar las características originales de su obra sin abusar de los recursos que ofrece el piano, en cuanto a intensidad de volumen o pedal derecho se refiere. No propongo de ninguna manera apearse completamente a una postura de interpretación historicista, ya que eso implicaría incluso enfrentarse a una problemática de afinación del instrumento, pero si una exploración de lo que podría ser una sonoridad original construida desde el piano, es decir seca.

Así también, sugiero consultar algún tratado sobre la interpretación de la música del S. XVIII. Esto ayudaría a conocer y encontrar una postura al respecto de las problemáticas de articulación u ornamentación. En mi caso fue de mucha utilidad lo señalado en el libro de Robert Donington.²⁵

Por esa razón y ya que ese es mi gusto personal, no hago mención ni sugerencias acerca del uso del pedal derecho en esta obra, ya que lo utilizo moderada y únicamente para dar brillantez y resonancia a algunas sonoridades, notas de larga duración, acentos, o como para ligar algunas notas de la melodía especialmente en el segundo movimiento.

²⁵ *Ibid.*



WOLFGANG AMADEUS MOZART

2. FANTASÍA EN RE MENOR K. 397

²⁶ Wolfgang Amadeus Mozart: retrato inconcluso (probablemente 1789) por su cuñado Joseph Lange. Museo Mozart. Salzburgo. Cliff Eisen. *et al.* "Mozart." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3>. (8-Nov-2013).

2.1 CONTEXTO

La obra de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) pertenece al estilo musical llamado “Clasicismo Vienés”, mismo que representa una conjunción de los estilos musicales anteriores a él –como la tradición de la ópera italiana, el *Style galant*, el *Empfindsamer stil* y el *Estilo de Mannheim*–. Este estilo abarca también la obra de Joseph Haydn (1732-1809) y Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Las características del Clasicismo Vienés son: la belleza de las melodías –heredada de la tradición de la ópera italiana–, la elegancia de la forma y la riqueza en la armonía. Así también, tiene como fundamentos estéticos la discontinuidad, el contraste, la simetría y el balance. Estos elementos construyen el legado más importante de estos compositores: la estructuración definitiva de la forma Sonata, la Sinfonía, y el Concierto.

*Nature and Nature's laws lay hid in night:
God said: Let Newton be! And all was light.
Alexander Pope²⁷*

El Iluminismo y sus repercusiones. Mientras que en el S. XVII se enfrentaron guerras principalmente de orden religioso, en el S. XVIII los cambios en las estructuras políticas y económicas de Occidente obedecen a la inconformidad de desigualdad social, al Iluminismo y a la Revolución Industrial. Estas luchas desembocan en 1789 con La Revolución Francesa, misma que cimienta la estructura política-social actual.

La sociedad del S. XVIII, permeada por el Iluminismo y por lo tanto situada entre cambios sociales tan drásticos y de la tradición, aparece a pesar de todo como un escenario de reglas y regulaciones. Su descubrimiento de la razón como base de la estructura del mundo también se reflejó en la creación artística, siendo su fe en los procesos racionales la que rigiera el arte, oponiéndose así aparentemente al sentimentalismo.

Durante este periodo por lo tanto, es la racionalidad la quien dicta que es lo apropiado y la que dirige al buen gusto, elementos que para este momento histórico cuentan por encima de todo. Por esta razón, la estética del Clasicismo muestra que la importancia dada a la forma de las obras, es tan o más importante que el contenido de ellas; que la manera de decir algo, es mucho más importante que la trascendencia de lo que se va a decir. Estos procesos sociales, humanos y artísticos, reflejan en las obras de arte de este siglo una constante búsqueda del equilibrio entre el intelecto y la emoción, entre la lógica y el sentimiento.²⁸ Esta preocupación por encontrar ese balance dio sentido a la conciliación de los estilos previos al Clasicismo, (y que explicaré más adelante); ya que en él se funden la lógica de la Forma Sonata, heredada del *Estilo de Mannheim*; el buen gusto y refinamiento del *Style Galant*; así como la reiterada búsqueda por conmovir las pasiones humanas a través de la música que proclama el *Empfindsamer Stil*.

Mozart y José II. Al ser un “déspota ilustrado”, la vida en la corte del gobierno de José II se presentó austera, casi ausente y militarizada. Al asumir el poder, decidió instaurar una serie de reformas civiles y religiosas apegadas al Iluminismo y al ideal de servir fielmente al pueblo, algunas de ellas repercutieron directamente en la vida y obra de Mozart.²⁹

²⁷ “La naturaleza y sus leyes yacían escondidas en las noche, Dios dijo: “Hágase Newton, y se hizo la luz”. Philip G. Downs. *Classical Music*. W.W. Norton & Company. Nueva York. 1992. p. 3.

²⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁹ El gobierno de José II se ocupó de fomentar el nacionalismo alemán a través de la cultura. En 1776, por parte de su campaña de germanización, tomó bajo su control los teatros fomentando la ópera seria en lugar de la música francesa. También declaró al *Burgtheater* como teatro nacional donde sólo obras alemanas podían presentarse. Ofreció premios y recompensas a los creadores alemanes tanto músicos como libretistas. Este hecho impulsó el nacimiento de la ópera alemana: *Singspiel*, y condujo a Mozart a escribir *El rapto del serrallo*. Dicha política de “libertad de teatro” permitió el establecimiento de teatros suburbanos y la proliferación del arte alemán, construyó los: *Leopoldstadt*, *Josefstadt*, y el *Freihaus-Theater*, este último para el cual *La flauta mágica* fue escrita.

En cuanto a religión se refiere, para 1789 la política de tolerancia religiosa de Austria era la más avanzada de Europa. En el gobierno josefista convergieron ideas heterogéneas: el espíritu iluminista de la época, prácticas religiosas tradicionales y el intento de la Iglesia de apertura y reforma interna. Por ejemplo, la música sacra, tanto coral como instrumental, se restringió severamente al uso exclusivo de un organista por Iglesia. Estas medidas pueden ser la causa por la cual Mozart, ya estando en Viena, abandonó la creación de este género musical.

Por todo ello, se permitió durante algún tiempo la proliferación de organizaciones de librepensadores. La asociación de Mozart a la Masonería se puede entender desde varios puntos de vista. Claramente, él compartía los intereses de la logia: libertad intelectual, fomento en las artes y las ciencias y el ideal de justicia social. Sin embargo, debió en parte parecerle atractiva porque en este círculo podía relacionarse en un ambiente de “igualdad social” con la clase noble; privilegio del que había gozado fácilmente en su infancia por su condición de niño prodigio, y al cual ya no tenía el mismo acceso en su vida adulta.³⁰ No obstante, algunos de sus protectores nobles tenían muchas atenciones para con él, como invitarlo a cenar a sus palacios como parte del círculo aristocrático, pero estando al servicio del arzobispo de Salzburgo se le trataba como a un sirviente más, hecho que la causaba inconformidad y de la cual escribe a lo largo de sus cartas.³¹

Mozart recibió apoyo del Emperador José II de una forma casi siempre parcial e indirecta, es decir, aunque favorecía su música, acudía a sus conciertos y sobre todo apoyaba la puesta en escena de sus óperas, no fue hasta la muerte de C.W. Gluck (1714-1787) que fue contratado como su reemplazo, en el cargo de *Kammermusicus* (compositor de la corte).

Aunque fueron muchos los esfuerzos de José II por reformar la estructura tradicional del Estado, sus sucesores dieron poca continuidad a sus políticas. Por estas razones, hacia 1790 la vida musical de Viena y financiamiento hacia la ópera y música en general, recayó nuevamente en manos de los mecenas nobles vieneses y de la creciente clase burguesa.

Clasicismo Vienés. Como se mencionó previamente, el Clasicismo vienés es la síntesis de los estilos musicales predominantes anteriores a él. Estos son:

El Estilo de Mannheim. El “estilo” o “escuela” de Mannheim es el término atribuido a las características de ejecución en obras instrumentales, (especialmente de Sinfonías), desarrolladas por los músicos notablemente excepcionales de la orquesta de la corte de la ciudad Mannheim de 1740 a 1778.³²

El estilo tiene como principales características la tendencia a explotar los efectos dinámicos de volumen, el uso de la textura homofónica y del ritmo armónico lento; así como la diferenciación y contraste temático entre las exposiciones o movimientos rápidos. Mozart aprendió este estilo de su padre y durante su estancia en esa ciudad en 1777.

Style Galant. El *Style Galant* o Estilo Galante es un estilo musical elevadamente refinado que tiene como fin estético la simplicidad. Su principal objetivo es atraer a una audiencia extensa y por lo tanto la música busca ser sencilla y natural, tanto para quien la escucha como para quien la interpreta. Los principales seguidores y

Theophil Antonicek, *et al.* "Vienna." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326>. (7-Nov-2013).

³⁰ Andrew Steptoe "Mozart's Personality and Creativity". *Wolfgang Amade Mozart "Essays on his Life and his Music"*. Clarendon Press. Oxford 1996. p. 33.

³¹ Hans Mersmann. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. Dover Publications, Inc. Nueva York. 1972.

³² Esta orquesta comprende dos generaciones. La primera, fue enriquecida debido a la heterogeneidad y cosmopolitismo de sus integrantes, músicos experimentados y renombrados de la época como el compositor F. X. Richter, el flautista J. B. Wendling, el oboísta A. Lebrun, el violinista y director Johann Stamitz y otros. El estilo de la segunda generación, se reafirmó y homogeneizó debido a que la mayoría de ellos, caso de Christian Cannabich y los hermanos Toeschi, fueron alumnos de J. Stamitz. Roland Würtz y Eugene K. Wolf. "Mannheim." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17660>. (15-Nov-2013).

consumidores de este arte fueron instrumentistas *amateurs*, así que la música no debía comprometer sus habilidades implicando desafíos técnicos.³³

Para ello, fueron implementados una serie de recursos musicales que dividieran al acorde para fungir como soporte armónico simple sobre el cual se desarrollara la melodía, de ahí nace el *Bajo Alberti*. A su vez, se excluyó el uso del contrapunto imitativo y de la textura polifónica. En lugar de ellos, se introdujo la repetición de motivos rítmico-melódicos dentro de las frases. Con esto, los compositores buscaron acostumbrar al oyente a esperar regularidad en la melodía. El uso de cadencias se instauró para separar claramente el material melódico así como las diferentes secciones.³⁴ Para algunos autores, este arte es como un arte de fantasía que pretende encantar y satisfacer la búsqueda de gracia, apariencia y superficie de la sociedad del S. XVIII. Un representante de este estilo y que influyó en Mozart —sobre todo en sus primeras obras— fue el hijo menor de J.S. Bach: Johann Christian Bach (1735-1782), “el Bach inglés”, a quien conoció en Londres en 1764 y volvió a encontrar en 1778.

Empfindsamer Stil. El *Empfindsamer Stil* o “Estilo de Sensibilidad” aparece en contraposición al estilo galante. Éste busca elevar la emoción por sobre todas las cosas, por lo cual la susceptibilidad hacia un extenso rango de respuesta emocional es requerida tanto por el intérprete como por la audiencia. Evidentemente no es música superficial, ni estaba dirigida a amateurs. Sus principales representantes fueron Georg Benda (1722-1795), Wilhelm Friedemann (1710-1784) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

Sus recursos musicales, como el uso de ornamentación o figuras retóricas, buscan representar y enfatizar una emoción. Esto lo hace ser un estilo más personal y subjetivo, aumentando las posibilidades expresivas en la música. Las melodías no son predecibles, ni simétricas.

El músico en la sociedad. Como se mencionó en el primer capítulo, los músicos en siglos anteriores y hasta la mitad de este, podían trabajar para la Iglesia, el Teatro y la Corte. Hasta aquí, el ser músico era considerado un oficio más, como un sastre o un cocinero. Para algunos músicos de mayor rango, o que gozaban de predilección de su patrón, la máxima aspiración era lograr que su posición dentro de la corte fuera vitalicia.

Era natural que hasta alrededor de 1750, la meta más común de un músico para obtener prestigio y estabilidad financiera fuera conseguir el patrocinio de algún noble, de esta forma sus trabajos creativos debían empatar con el gusto de quien los empleaba.

El Iluminismo y la Revolución Industrial crearon las condiciones para cambiar el estatus del músico en la sociedad. Las crecientes industrias de la manufactura de pianofortes, la publicación musical y el Concierto público, fueron oportunidades para incrementar la independencia financiera de los músicos, ya que su participación en ellos les redituaba la cantidad suficiente de dinero como para no buscar depender de un trabajo en la corte. Por lo tanto, el ideal de ser publicado se convirtió en un nuevo objetivo para los músicos, ya que les redituaba fama, prestigio y éxito económico. Así también, estas lucrativas industrias como casa editora *Artaria*, *Stein* y *Graf* se establecieron en Viena desde 1778.

El concierto público afectó la vida cultural de la sociedad y el consumo de la música en sí misma. Permitió a los músicos interactuar con el público de una forma más directa. En cierto modo, el poder de atracción de un artista correspondía a la popularidad que sus obras alcanzaban en el gusto del público y éste a su vez, influía

³³ Philip G. Downs. *Classical Music*. W.W. Norton & Company. Nueva York. 1992. p. 34.

³⁴ *Ibid.*

en el repertorio escogido para los conciertos. Así, el público comenzó a determinar que música le gustaba y como se involucraría con ella, ya fuera asistiendo a los conciertos o comprando las publicaciones de sus obras favoritas.

La sociedad vienesa también participó en la vida musical fomentando además del Concierto Público, los Conciertos Privados. Estos ocurrían en los palacios de la nobleza como el *Hildburghausen* y el palacio del príncipe *Auersperg*. En algunas fuentes se tienen registro de 50 conciertos al año.³⁵ La logia masónica también patrocinaba el arte encargando la creación de obras musicales. Por otro lado, en 1771 se fundó la *Tonkünstler-Societät*, (Sociedad Benevolente de músicos), que en su naturaleza de sociedad civil, programaba una serie de conciertos anuales.

Este contexto justifica que en 1781 Mozart haya decidido dejar Salzburgo, y en las cartas a su padre haya expresado el ideal de que el éxito que buscaba, solo podía lograrse estableciéndose en Viena.³⁶

2.2 EL AUTOR Y SU OBRA

Estos cambios en la sociedad y su relación con la música fueron especialmente favorables en lo que respecta al periodo de estancia de Mozart en Viena, delimitado entre 1781 a 1791 y donde escribe la *Fantasia en Re menor K. 397*.

Mozart se libera de la corte del Conde Hieronymus Colloredo, príncipe arzobispo de Salzburgo en mayo de 1781 y llega a Viena a los 25 años por primera vez independiente de su familia. A pesar de que consideraba su participación en conciertos públicos y privados, y a las clases particulares a la nobleza como medio suficiente para lograr su estabilidad económica, su objetivo fue en parte obtener el patrocinio del Emperador José II.

Tras haber llegado, la producción de obras para pianoforte fue particularmente fructífera. Compuso Conciertos y Sonatas para piano, entre ellas el grupo de cuatro sonatas K.330-33, y otras con fines pedagógicos para sus alumnos.

En 1782 más que en cualquier otro año, algunas investigaciones revelan que Mozart dejó inconclusas muchas otras obras.³⁷ Ese año le significó también la creación del *Singspiel: Die Entführung aus dem serail*, (*El rapto del serrallo*), estrenado en el *Burgtheater* el 16 de julio de 1782, obra que le proporcionaría el prestigio esperado dentro y fuera de Viena, así como una buena remuneración económica. Semanas después, el 4 de agosto, contrajo matrimonio con Constanze Weber.

Desde su llegada a la ciudad, la agenda de conciertos de Mozart estuvo muy ocupada. Se tiene registro de su participación en 71 conciertos públicos y privados entre 1781 a 1786. Para estas presentaciones, componía especialmente sus obras, entre ellos citaré los conciertos para piano: K.449.450, 451, 453, 459; Serenatas, Sinfonías y sus propios arreglos de arias de ópera para piano. Estos conciertos se llevaban a cabo en los palacios de la nobleza; teatros como el *Burgtheater* y el *Kärntnertortheater*; jardines públicos como el *Augarten*; restaurantes y otros más selectos de las logias masónicas. Su participación en ellos servía de escaparate para dar a conocer sus obras, promoverse como intérprete, y/o dirigir la orquesta.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Robert Spaethling *Mozart's Letters, Mozart's Life..* W.W. Norton & Company, Inc. Nueva York. 2000. pp. 231-264.

³⁷ Philip G. Downs. "The Last ten years: 1782-1791". *Classical Music*. W.W. Norton & Company. Nueva York. 1992. p. 487.

Durante 1784, se presentó regularmente en la casa del conde Johann Nepomuk Esterházy, quien era francmasón y estaba activo en la logia vienesa. En diciembre de ese año, Mozart fue admitido oficialmente en ella donde también pudo frecuentar a Haydn. Esto le brindó una fuente más de trabajo y de inspiración artística e intelectual.

Otro protector y amigo en la logia fue el Barón Gottfried van Swieten, quien además, era la cabeza de la comisión educativa y de la biblioteca imperial y tenía especial predilección por la música de Hendel, J.S. y C.P.E. Bach. Esta música era cultivada en los conciertos efectuados en su casa y a su vez, causó gran impresión en Mozart inspirándole varias obras, entre ellas: el Preludio y Fuga en Do K.394, dedicada a su esposa Constanze; el movimiento de apertura de la Sonata en Re K.576; la Fantasía K. 396, la Fantasía en Do menor K.475 y la Fantasía en Re menor K. 397,³⁸ todas ellas inspiradas en las fantasías de C.P.E. Bach y que actualmente gozan de especial predilección por pianistas y por el público.

Para 1785, Mozart era definitivamente el compositor más célebre de Viena. Además de su popularidad en los conciertos privados, muchas de sus obras ya habían sido publicadas por *Artaria*, circulaban en gran parte de Europa y le remuneraban una buena cantidad de dinero. Para esta fecha, ya había establecido la colaboración más importante de su producción operística con el libretista italiano Lorenzo da Ponte, quien sería fundamental para el éxito alcanzado de: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Cossi fan tutte*.

Hacia 1787, con todas sus actividades como *Free-lance*, el sueldo de Mozart equivalía al de casi todos los músicos empleados de Viena,³⁹ y podía, entre otras cosas, costear el lujo de vivir en el centro de la ciudad.⁴⁰

La muerte del Emperador en 1790, la guerra contra los turcos y la Revolución francesa, desestabilizaron a la sociedad y por tanto al desarrollo musical. Leopoldo II –sucesor de José II– y Mozart no simpatizaban, así que después de unos meses dejó su cargo en la corte y decidió buscar oportunidades fuera de Viena. Ese año emprendió giras en ciudades alemanas, entre ellas Frankfurt y Praga. Por esas fechas, ya iniciado el deterioro de su salud, finalmente muere en Viena en 1791.

Catálogo. Mozart es también uno de los compositores más prolíferos de toda la literatura musical universal. Su vasto catálogo fue organizado por Ludwig von Köchel en 1862 e incluye música sacra, profana, orquestal, de cámara, vocal, óperas (seria, buffa, al estilo italiano y Singspiel) y para instrumentos solistas. Es también esencial dentro del repertorio para piano, el cual comprende: 18 Sonatas compuestas para piano solo, 6 Sonatas para piano a cuatro manos, 1 Sonata para dos pianos, 27 Conciertos para piano y orquesta, 17 conjuntos de variaciones, 36 Sonatas para violín y piano, obras varias como Rondós, Fantasías, Minuetos, Fugas, ensambles de música de cámara como tríos de piano, violín y chelo.

³⁸ John Caldwell, et al. "Keyboard music." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. (20-nov-2013).

³⁹ Theophil Antonicek, et al. "Vienna." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326>. (7-Nov-2013).

⁴⁰ No obstante, las evidencias de su buena remuneración económica y popularidad, las causas acerca de su supuesta deplorable situación financiera, así como de las deudas contraídas, se desconocen. Dexter Edge. "Mozart's Reception in Vienna, 1787-1791". *Wolfgang Amade Mozart "Essays on his Life and his Music"*. Clarendon Press. Oxford 1996. pp. 67-117.

2.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

“...las pasiones, violentas o no, nunca deben ser expresadas desde el mal gusto, y la Música nunca debe ofender al oído aun en las más horrendas situaciones, en otras palabras, la Música debe permanecer siendo Música.”⁴¹

W.A. Mozart

Fantasía es el término adoptado desde el Renacimiento para designar una obra instrumental cuya forma e invención emerge únicamente de la imaginación y habilidad del autor para crearla.⁴² Es, entonces, una forma de estructura y características estilísticas libres y de carácter subjetivo.

En tiempos de Mozart la fantasía conserva su naturaleza subjetiva, por consiguiente, su estructura formal puede variar, establecer secciones completamente definidas, evocar una improvisación o utilizar texturas contrapuntísticas. La única regla es que el autor se exprese libremente sin sujetarse a ningún texto. Las características de la fantasía fueron: la libertad de ritmo y tempo, la libertad de omitir o no las líneas de compás, la explotación sin restricciones del virtuosismo instrumental y la libertad en la armonía y modulaciones.

El principal compositor de fantasías durante este siglo fue C.P.E. Bach. Él hace la diferenciación entre fantasías sin barra de compás –de carácter totalmente improvisatorio– y otro tipo, mesurado, que contiene líneas de compás. Estas últimas se apegan a las formas de movimientos de sonata o formas “más disciplinadas”, como el Minueto, el Rondó, o frecuentemente formas tripartitas; donde el tema principal se presenta en diferentes tonalidades sobre una progresión armónica definida.

C.P.E. Bach, define esta forma como [...una forma de verdadera creatividad musical, donde el pianista, más que ningún otro instrumentista, puede practicar un estilo declamatorio, y moverse audazmente de una emoción a otra. Así, todo es permitido, secciones de arpeggios libres, pasajes estilo recitativo, y despliegues brillantes de virtuosismo técnico, así como otra secciones temáticas más orgánicas.] La *Fantasía en Re menor K. 397*, habiendo sido inspirada en el estilo de C.P.E. Bach, coincide con el modelo y las definiciones dadas.⁴³

Estructura. Esta fantasía consta de tres secciones principales: La introducción; la forma central –que es una Forma Ternaria Compuesta– y un *Allegretto* final. Estas tres secciones contrastan entre sí en *tempo* y carácter. Contrastan también en los motivos rítmico-melódicos que conforman los temas y en las dinámicas de volumen. El ritmo armónico es lento y la textura es homofónica.

Acorde a las fantasías de C.P.E. Bach, son introducidos dos pasajes de carácter libre y transitorio entre los temas de la sección central. Estos se identificarán en la tabla por los bordes sombreados.

⁴¹ Robert Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life*. W.W. Norton & Company, Inc. Nueva York. 2000. p. 286.

⁴² Denis Arnold y Lalage Cochrane. "Fantasia." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2413>>. (17-Nov-2013).

⁴³ *Ibid.*

Esquema estructural:

Sección	FORMA TERNARIA COMPUESTA											
	Introducción	A		B				A'	Allegretto			
Tonalidad	Re menor	Re menor							Re mayor			
Temas		A	B	A		B		A'	a	b	episodio	a'
Regiones tonales	i	i	v	v		iv		i	I	I	I	I
Compás	1 -11	12 -20	20-28	29-33	34	35-43	44	45-54	55-62	63-70	71-86	87-107

Fig. 12. Esquema estructural *Fantasia en Re menor* K.397.

Sugiero antes que nada, no perder de vista que un principio estético fundamental de la obra es el contraste. Las características de *tempo*, carácter, así como entre los temas y sus elementos conforman ese contraste; por lo tanto la interpretación se enriquece si los elementos de contraste son resaltados.

Con respecto al contraste dinámico este debe, en mi opinión, contextualizarse dentro de lo que pudo haber sido el alcance de volumen en un instrumento de la época de Mozart. Sin exagerarse, ni ser estridente.

Introducción:



Fig. 13. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor* K. 397, cc. 1-11

Tema A:



Fig. 14. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor K. 397*, cc. 12-19

Tema B:



Fig. 15. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor K. 397*, cc. 20-28

Primer pasaje libre:



Fig. 16. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor K. 397*, c. 34

A propósito de los dos pasajes intermedios que se asemejan a cadencias breves y conectan a los dos temas, en mi opinión podrían ser interpretados insinuando justamente una improvisación libre, subjetiva y espontánea. A su vez, C.P.E. Bach menciona la relación de algunos pasajes en las fantasías, como una oportunidad para

declarar.⁴⁴ Personalmente, coincido con su recomendación y sugiero buscar un equilibrio entre ambas ideas, ya que aun considerando el contraste, el carácter de la obra es más íntimo e introspectivo.

En otro tema, esta fantasía contiene en la mayoría del final de las secciones (después de la cadencia resolutive) un silencio o una fermata. Éstas, acorde al libro *Interpreting Mozart on the Keyboard* de Paul y Eva Badura-Skoda,⁴⁵ representan o un *tenuto* o una expresión poderosa como de asombro o titubeo, y son escritas generalmente después de un momento de clímax.⁴⁶ Sugiero entonces buscar ese efecto en cada una de ellas de acuerdo con el carácter del fragmento que anteceden y/o preceden. Por tanto, creo que la consulta de este libro, para este tema o cualquier otro sobre la interpretación al teclado de Mozart; puede ser de gran ayuda.

Ejemplo:



Fig. 17. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor* K. 397, c. 53

Allegretto:



Fig. 18. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor* K. 397, cc. 54-70

Por último, no está por demás mencionar que la música de este siglo está llena de “gestos” que simbolizan delicadeza y buen gusto, como por ejemplo, la unión con ligadura de dos octavos. Sugiero entonces cuidar la forma de interpretarlos, acentuando ligeramente la nota del tiempo fuerte y procurando mayor ligereza de la nota en tiempo débil.

Ejemplo:



Fig. 19. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor* K. 397, c. 32

⁴⁴ Denis Arnold y Lalage Cochrane. "Fantasia." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2413>>. (17-Nov-2013).

⁴⁵ Eva, Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Trans. Black, Leo. Da Capo Press. New York. 1986.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 234-241.

A propósito de esta obra. Es muy importante mencionar que los últimos diez compases de esta obra han generado controversia acerca de la autenticidad de la autoría de Mozart sobre ellos y el significado de la pausa y el signo que le precede al acorde de séptima de dominante con la cual termina abruptamente la sección:



Fig. 20. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor K. 397, c. 97*

La investigación de Paul Hirsch, publicada en su artículo llamado “A Mozart problem” en la revista *Music and Letters* en el año 1944⁴⁷ ha dado respuesta a ello. Esta ha sido validada por las ediciones actuales de la obra y resumiré muy brevemente a continuación:

Friedrich Ritter von Köchel (1800-1877) publica el primer catálogo de las obras de Mozart en 1862, la segunda edición sale en 1905, en ellas no se menciona ninguna particularidad acerca de esta obra.

En la tercera, editada por Alfred Einstein y publicada en 1937, por primera vez se menciona y se reconoce a la primera edición de este trabajo publicado en 1804 por la “*Bureau d’Arts et d’Industrie*” y que presenta los siguientes datos:

FANTAISIE D'INTRODUCTION
pour le Pianoforte
composée
par
W. A. MOZART.
Morceau détaché.
OEuvre posthume.
A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie,
Rue Kohlmarkt N. 269.1

El título: “Fantasía de Introducción”, con la mención “*Morceau détaché*”, es decir, Fragmento separado.

Constanze, viuda y heredera universal de la obra de Mozart vendió a través de su segundo esposo sus obras completas a Johann André en 1800. Se sabe también que se quedó con algunas obras inconclusas y fragmentos. En años siguientes, la “*Bureau d’Arts et d’Industrie*”, solicitó su autorización de publicar, en su calidad de incompletos, los trabajos que Mozart no concluyó. Es posible que ella haya aceptado ya que la primera publicación de la obra - como vemos y se reconoce por Alfred Einstein - data de 1804 por esa casa editora.⁴⁸

Breitkopf & Härtel, después de haber llegado a una negociación, compró el 17avo libro de obras de Mozart en 1806, donde ésta aparecía como la tercera obra, terminando con la séptima de dominante, la pausa y el

⁴⁷ Paul Hirsch. “A Mozart Problem”, *Music & Letters*, Vol. 25, No. 4 (Oct., 1944), pp. 209-212, Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/728331>. (20-Nov-2013).

⁴⁸ Por otro lado, ella expresó en una carta a Johann André: [...Mencionaste que los fragmentos de Mozart deberían ser de tu propiedad si eran publicados no importando quien los completara.... De cualquier forma, me siento fuertemente tentada a publicarlos o a hacerlos publicar, así, tal cual están y hacerlos disponibles a todos. Después de mi muerte o de algún otro acontecimiento, ellos podrían fácilmente caer en manos equivocadas o se les podría dar un mal uso. Publicarlos sería salvaguardarlos y protegerlos contra eso. Si alguien, después, deseara aventurarse en la tarea de completarlos, nadie podría oponerse.] Paul Hirsch. “A Mozart Problem”, *Music & Letters*, Vol. 25, No. 4 (Oct., 1944), pp. 209-212, Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/728331>. (20-Nov-2013).

asterisco, símbolo que no aparecía en ninguna otra de las obras de ese libro. Es posible que *Breitkopf & Härtel* no quisieran publicar trabajos incompletos y comisionaron a alguien para terminarlo, muy probablemente al Cantor de la iglesia de Santo Tomás: August Eberard Müller, amigo cercano de Gottfried Christoph Härtel, quien además en ese entonces se involucró íntimamente en la publicación de la obra de Mozart e hizo reducciones para piano de sus óperas. La investigación de Paul Hirsch aporta estas respuestas.

Mencionaré además que, aunque esta obra tampoco está registrada en el catálogo que Mozart mismo inició y que tampoco es mencionada en su correspondencia, la fecha de composición se establece para algunos autores en 1782; para otros, en cualquier año del periodo 1781-1786, donde la producción de obras para pianoforte fue muy fructífera. Recordemos también que en 1782, Mozart dejó inconclusas muchas obras y es muy posible que como su título original lo indica, a esta fantasía le precediera una sonata, como en el caso de la Fantasía en do menor K.475, o una Fuga como en el caso de la Fantasía y Fuga K.394, escritas por esas fechas.⁴⁹

El fragmento añadido es el siguiente y abajo se aprecia la indicación de remitirse al documento de Paul Hirsch:



Fig. 21. W.A. Mozart. *Fantasia en Re menor K. 397*, cc. 98-107

2.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Al ser esta fantasía inspirada por la obra de J.S. Bach y especialmente por la de C.P.E. Bach (aunado a su carácter melancólico e introspectivo) se denota que se relaciona al pensamiento estético del *Empfindsamer Stil*. Este hecho es importante ya que la creación de obras con estas características cercanas más a la emocionalidad que a la racionalidad –décadas antes de 1800– son, para algunos autores la evidencia de que la gestación del Romanticismo musical inicia desde la obra de C.P. E. Bach. Por lo tanto, así como las características inherentes a esta forma musical lo exigen, sería válido dar algunas libertades en la interpretación en pos de la declamación y la emocionalidad, que no podrían tomarse en otras obras contemporáneas a esta fuera del “Estilo de sensibilidad”, y que son admisibles dentro de la interpretación de obras del periodo romántico.

⁴⁹ Cliff Eisen *et al.* "Mozart." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3>. (8-Nov-2013).



ROBERT SCHUMANN

3. TRES ROMANZAS Op. 28

⁵⁰ Robert Schumann a la edad de 29 años. Litografía por Joseph Kriehuber. (Fotografía AKG Londres.) John Daverio. *Robert Schumann Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford University Press. Oxford Nueva York.. 1997. (portada interior).

3.1 CONTEXTO

La obra de Robert Schumann (1810 –1856) es considerada uno de los pilares del movimiento musical e intelectual conocido como Romanticismo alemán, el cual se desarrolló en la primera mitad del S. XIX.

Romanticismo es, para algunos autores, el término aplicado al desarrollo de la música cultivada en la época post-beethoveniana alrededor de 1830, y que presenta características homogéneas hasta 1880. Para otros autores, son las posturas musicales que priorizan la emoción en su postura artística, aparecen con el *Empfindsamer Stil*, y perduran hasta 1914 cuando surgen manifestaciones modernistas con otras diferentes expresiones estéticas.⁵¹

Por lo tanto, se ha definido al Romanticismo más bien como un grupo de tendencias musicales que se desarrollan independientemente unas de otras pero comparten principios estéticos unificadores como la expresión, la libertad, la subjetividad y la supremacía de la emoción.⁵² Forman parte de este movimiento las expresiones musicales que se oponen a lo racional, a lo concreto.

Principios estéticos característicos en este periodo son el individualismo y la idealización. Así también, un rasgo predominante en las posturas artísticas de esta época es la contradicción y oposición que presentan entre ellas no obstante originándose en la misma época. Este movimiento entonces, no debe ser tomado como un estilo musical predominante en todas las expresiones musicales que aparecen en este siglo, ya que algunas de las prácticas anteriores, la ópera italiana por ejemplo, siguieron vigentes durante el S. XIX y más allá de él.

El S. XIX. A partir de todos los cambios socio-políticos que sobrevinieron a la Revolución francesa y al Imperio napoleónico la situación de Europa se puede resumir en la siguiente frase, parte de la estrofa de una canción popular francesa que data alrededor de 1815:

*Vive la France, Vive le Roi. Toujours en France, Les Bourbons et la Foi*⁵³

En general, el sentir de la época reflejaba desilusión e inconformidad por las promesas incumplidas de la Revolución simbolizadas en la imposición del Imperio napoleónico. Todo esto impulsó a la sociedad y a las monarquías a buscar regresar bajo cualquier medio a la paz y estabilidad perdidas. Finalmente, la derrota definitiva de Napoleón sucedió en 1815 y tanto la religión católica como las monarquías fueron restituidas.

A partir de ello, Europa se organizó de acuerdo con lo establecido antes de la Revolución y con base en una política de sometimiento de los pequeños pueblos a grandes potencias sin tomar en cuenta sus intereses ni características étnicas o culturales. Esta situación, donde las minorías étnicas fueron ignoradas, impulsó el desarrollo del sentimiento nacionalista que afloró después en las expresiones musicales que se arraigaron en el folclor de las etnias.

Europa disfrutó una estabilidad parcial en la primera mitad de este siglo, lo que permitió un gran desarrollo tecnológico, económico y cultural, proporcionándole a la sociedad una mejor calidad de vida. Esto permitió también que las actividades culturales y musicales fueran de interés para todos y se pudiera participar en ellas.

El edificar instituciones públicas, centros de cultura y calles pavimentadas e iluminadas se convirtió en un indicador de civilización, haciéndose cada vez más accesibles a los suburbios y pequeños pueblos. La urbanización de las ciudades exigía también que se establecieran más casas editoras de música y tiendas de venta y reparación de instrumentos musicales. Hacia 1820 las anteriores sociedades musicales preveleían y fungían de referencia para formar más de ellas, construir casas públicas de ópera, salas de concierto e inaugurar festivales musicales. Ésta actividad se incrementó notablemente con la incorporación del Salón

⁵¹ Jim Samson. "Romanticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>. (6-Dic-2013).

⁵² Rey M. Longyear. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Nueva Jersey. Prentice Hall Englewood Cliffs. 1988. pp. 6-19.

⁵³ *Viva Francia, Viva el Rey. En Francia siempre, los Borbones y la Fe*. José Pijoan. *Historia Universal*. Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. Barcelona, España. 1980. p. 160.

burgués a la vida cultural de la sociedad reemplazando a los palacios de los nobles como escenario de los conciertos.

Este desarrollo ayudó a descentralizar la actividad musical, provocó la proliferación de la música y de los músicos haciéndola accesible a audiencias masivas e hizo de la clase burguesa su principal generadora y consumidora. Aunque la burguesía propuso una nueva clase de mecenazgo, claramente no era un público educado en materia musical y seguía buscando en el arte un mero entretenimiento. Esto no solo incitó corrientes musicales y posturas estéticas opuestas entre los compositores, sino también creó las condiciones necesarias para que surgiera una nueva forma de correlación entre la sociedad y la música: la Crítica musical.⁵⁴

Estas publicaciones surgieron en principio bajo la herencia iluminista de propagar el conocimiento y crear un espacio de debate donde músicos profesionales podían evaluar a otros músicos y a sus obras con el fin de moldear y educar el gusto del nuevo público burgués. Uno de los principales temas fue la crítica hacia la música vacía y superficial que sólo se sometía a la necesidad de complacer a una audiencia sin promover ideas profundas y trascendentes. Precisamente en oposición a esa música superficial, muchos compositores del S. XIX tomaron como modelo artístico a seguir la obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Las primeras publicaciones de crítica musical fueron la *Gazette musicale* en Paris, dirigida por Franz Liszt (1811-1886) y Hector Berlioz (1803-1869) que desapareció hacia finales del siglo, y la *Neue Zeitschrift für Musik* fundada por Robert Schumann en la ciudad de Leipzig en 1834.

Como puede verse, en esta relación entre la sociedad y la expresión artística llamada Esfera pública participaron músicos, empresarios, constructores de instrumentos, críticos, y sobre todo una creciente audiencia dispuesta además, a formarse una opinión respecto a las expresiones musicales de su época; desde este momento histórico se convirtió a su vez en la principal fuente de empleo de los músicos.

Robert Schumann en la crítica musical. Con su periodismo musical, Schumann buscó alentar a sus lectores a buscar más que entretenimiento y estimulación sensorial en la música; y en lugar de ello, procurar alcanzar un deleite mental y espiritual comparado al que produce la literatura. A través de sus publicaciones difundió sus convicciones estéticas creando personajes que representaran las posturas que él defendía contra las que consideraba objeto de crítica. Así, nace la guerra entre *Davidsbünler vs Phillistins* (La Liga de David vs los Filisteos); y los personajes Eusebius, Florestan y el Maestro Raro.

En el esquema de Schumann, La liga de David representaba a compositores como él mismo, Felix Mendelssohn (1809-1847) y Richard Wagner (1813-1883) por mencionar algunos, que veían en la creación musical una forma sublime de expresión. Los Filisteos eran todos aquellos músicos mediocres –incluidos los virtuosos– que creaban música vacía y superficial para satisfacer las necesidades de la burguesía. Así mismo, *Eusebius* y *Florestan* simbolizan una dualidad de Alter ego: Eusebius es contemplativo, introspectivo y soñador; *Florestan* es su complemento opuesto: caprichoso, tempestuoso e impulsivo; el Maestro Raro, es un Super ego basado en su maestro de piano, teoría musical y además, padre de su esposa Clara: Friedrich Wieck.

Estos personajes fungían como pseudónimos al firmar sus artículos, así como Programas recurrentes para muchas de sus obras para piano. Es importante mencionar que Robert Schumann padecía una enfermedad mental que durante mucho tiempo se especuló que fue esquizofrenia. Estudios recientes confirman que fue un padecimiento de psicosis maniaco-depresiva. Es posible que *Eusebius* y *Florestan* proyectaran la dualidad de su enfermedad y el super ego: Maestro Raro, fuera su estado más racional y estable que pretendía controlarlos.⁵⁵

⁵⁴ Richard Taruskin. "Critics". *The Oxford History of Western Music. The Nineteenth Century*. 3 Vol. Oxford University Press. Nueva York. 2005. pp. 289-305.

⁵⁵ Rey M. Longyear. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Nueva Jersey. Prentice Hall Englewood Cliffs. 1988. p. 98.

La música para piano del S. XIX. La música del S. XIX tuvo una gran fundamentación teórica. La ideología de la Revolución creó las condiciones para reafirmar al individuo y librarse de las instituciones sociales, lo que permitió a los autores crear sus propias declaraciones y formas personales de expresión. A este rasgo de la música de este siglo se le conoce como Individualismo, y se establece en la reafirmación y expresión de las emociones íntimas a través de la creación artística. El Romanticismo entonces, no obedece a la expresión de un grupo, sino a la subjetividad personal.

Los horrores y decepciones sufridas por el periodo revolucionario condujeron a los individuos, principalmente a intelectuales y artistas, a huir de una realidad trágica refugiándose en un mundo idealizado, construido por la imaginación y la fantasía sobre el ideal de un pasado glorioso y lejano. Para los creadores románticos la idealización es su forma de percibir al mundo y también repercute en la elección de los temas para sus obras. En Alemania, uno de los territorios más desfavorecidos y fragmentados por la guerra, esta idealización tuvo su punto de partida en la añoranza de la época y poesía medieval, las cruzadas, la mitología germana y sus personajes épicos.⁵⁶

El gran desarrollo de la música instrumental en este periodo se debió en gran medida a la idealización de ésta como la forma más elevada de expresión artística sin necesidad de implicaciones verbales, confiriendo su significado únicamente a los recursos instrumentales. Por esta razón, en este periodo se produjo un gran desarrollo del timbre y los recursos particulares de los instrumentos musicales.

La idealización de la música instrumental también le confirió a la música poderes metafísicos. Algunos compositores estaban convencidos de que la música era el vehículo para llegar a estados de conciencia sublimes y para entrar en contacto con el mundo espiritual. Por lo tanto, la exposición del arte musical en una sala de concierto fue considerado una oportunidad para elevar a la audiencia a ese mundo sobrenatural, no un medio para entretenerla. Cimentado en este concepto y en la reminiscencia de la Teoría de los afectos, las tonalidades y timbres orquestales fueron asociados a ideas, intenciones o significados particulares.

Así también, el legado filosófico de la generación de pensadores iluministas y literatos alemanes como Immanuel Kant (1724-1804) repercutió en el pensamiento de los músicos, sus posturas estéticas y la creación de sus obras.

Los pensadores y artistas se dedicaron a discutir los problemas estéticos y filosóficos de la música. Algunas obras literarias tuvieron como personajes centrales a los músicos, sus problemáticas y reflexiones. Esto también incremento el interés de la sociedad en la música.

El drama “*Sturm und Drang*” escrito en 1776 por Friedrich Maximilian von Klinger (1753-1831) se convirtió en el estandarte ideológico del Romanticismo e influenció a toda una generación de pensadores. Esta ideología se opone principalmente al racionalismo, concediendo a los artistas la libertad de expresión hacia la subjetividad individual. Los primeros de ellos: Johann Georg Hamann (1730-1788), Johann Gottfried von Herder (1722-1803) y Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Otro célebre escritor muy influyente en el pensamiento de Schumann fue Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), conocido bajo el pseudónimo de *Jean Paul*, quien formuló en sus obras cuestionamientos acerca de las funciones del arte, de los músicos y de los compositores en la sociedad; y qué debe ésta esperar y exigir de la música. Él concuerda con el poder metafísico de la música, viéndola como la conexión entre los ángeles y el hombre, entre el pasado y el futuro.

La literatura también se integró a la música a través de la Música Programática. Ésta es música instrumental que refiere a un personaje o argumento literario, a los que se llamó Programas; cuya función no es narrar ni describir circunstancias particulares, sino estimular a la imaginación para sugerir un estado general. Gran parte de la obra pianística de Schumann es música programática, por ejemplo, una de sus cuatro obras cíclicas

⁵⁶ Marcel Brion. “Schumann et l’âme du romantisme allemande” *Schumann*. Collection Génies et Réalités Librairie Hachette. 1970. pp. 53-73.

más importantes *Kreisleriana* Op.16 está inspirada en el personaje ficticio *Johannes Kreisler*, que aparece en diversas obras de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1766-1822), la más representativa de ellas: *Fantasiestücke in Callots Manner* (Fantasías a la manera de Callot).

Por otro lado, a consecuencia de la modernización de la producción a escala en las fábricas, los instrumentos fueron más fáciles de construir y aminoraron sus costos, lo que hizo posible que todas las familias de clase media pudieran adquirirlos. Estos hechos trascendieron significativamente en la historia de la música y en especial del piano, ya que incrementó su popularidad y se colocó como el instrumento doméstico líder, símbolo de cultura y respetabilidad de la clase burguesa a partir de ese momento. Esto repercutió notablemente en la invención de formas musicales que se adaptaran a su nuevo medio más íntimo y casero, ya fueran para piano solo o pequeños grupos de cámara.⁵⁷ Gran parte de la música para piano de este siglo corresponde a estas pequeñas formas.

Las pequeñas formas son piezas cortas de estructura y carácter libres, algunas de ellas con un grado de dificultad asequible que pretenden ser confesiones íntimas más que la exposición de un gran discurso. Éstas se encarnan en Canciones sin palabras, Nocturnos, Fantasías, Romanzas e Impromptus; así como en danzas estilizadas como Valses, Mazurcas y Polonesas entre otras.

Durante este periodo, la música para piano manifiesta el pensamiento de la época a través de la libertad y la subjetividad, por medio de ellas se originan sus características particulares más notables, como son:⁵⁸

- 1) La construcción y priorización sobre la armonía, de largas líneas melódicas que propician un discurso expresivo, en ocasiones, los saltos de sextas sirven para enfatizar dicha expresividad.
- 2) El empleo de ritmos y acentos cruzados, sínkopas y hemiolas. Obras construidas sobre la base de una constante rítmica, frecuentemente sobre la mano izquierda, que provoca el efecto de movimiento acelerado; y en mano derecha, el contraste de una melodía con un ritmo más estable. Ejemplo de ellos: *Fantasia-Impromptu No.4 en Do sostenido menor Op.66* de Frédéric Chopin (1810-1849) y las Romanzas I y II Op. 28 de R. Schumann.
- 3) La introducción de acordes disonantes o acordes de color, de quinta o sexta aumentadas, enarmónicos o de alteración cromática, para enfatizar momentos de tensión en la melodía.
- 4) El predominio del uso de tonalidades menores e inusuales como mejor vehículo para comunicar los estados emocionales: por ejemplo Do sostenido menor, Fa sostenido menor y sus tonalidades enarmónicas: Re bemol menor y Sol bemol menor.
- 5) Flexibilidad de interpretación y de tempo, llamado *Rubato*; inducido únicamente por las decisiones personales del intérprete, es decir, no hay una regla establecida.

Aunque criticado por “La Liga de David”, el Virtuosismo indujo una gran exploración y desarrollo de los recursos tímbricos, sonoros y técnicos de los instrumentos musicales, en especial del piano. Los compositores-virtuosos diseñaron métodos de estudio para lograr ese dominio técnico; parte de ese legado son los libros de *Estudios Op.10* y *Op.25* de F. Chopin. Por otro lado, Franz Liszt originó toda una escuela pianística que fue después propagada en Europa y el mundo a través de sus discípulos, y alumnos de éstos a partir de la segunda mitad del S. XIX, misma que perdura hasta nuestros días.⁵⁹

⁵⁷ Rey M. Longyear. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Nueva Jersey. Prentice Hall Englewood Cliffs. 1988. pp. 335-336.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 282-395.

⁵⁹ John Warrack. "Romanticism." *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5729>. (6-Nov-2013).

3.2 EL AUTOR Y SU OBRA

Todo lo bello es difícil; lo pequeño, lo más difícil
Robert Schumann

Las Tres Romanzas Op.28 pertenecen al segundo periodo creativo de Robert Schumann, fueron compuestas en la ciudad de Leipzig en octubre de 1840 y estuvieron fuertemente influenciadas por el ciclo de Tres Romanzas para piano Op.11 que Clara Wieck compuso a inicios de 1839, oficialmente dedicadas e inspiradas en él⁶⁰ y publicadas en noviembre de ese año en París por *Mechetti*.

Schumann consideró las Romanzas Op.28 junto con *Fantasiestücke*, *Noveletten* y *Kreisleriana* como una de sus mejores obras cíclicas para piano. Así lo escribió en las cartas del 5 de mayo de 1843 y 25 de enero de 1844 a su colega Carl Kossmaly.⁶¹ Fueron dedicadas a su entonces prometida Clara Wieck, y publicadas en 1841.

Para Schumann, los años 1839 y 1840 fueron de suma importancia, ya que atravesó una fuerte separación de Clara y el juicio legal para poderse casar con ella, el cual trascendió notablemente en su producción musical. Él había pedido a Clara Wieck en matrimonio años atrás y ésta le había sido negada en varias ocasiones. Friedrich Wieck se opuso argumentando dos causas: la falta de recursos económicos que le imposibilitaban a brindar a Clara una posición económica desahogada; y una supuesta inferioridad intelectual de Schumann.⁶² Por lo tanto, Wieck impuso a Schumann la condición de demostrar una ganancia mínima de 2 mil táleros al año como requisito para casarse con ella. Así también amenazó a Clara con desheredarla y retener sus ingresos dándole únicamente el 4% anual. Así las cosas, Schumann decidió someter el asunto a la corte de Leipzig el 16 de julio de 1839 y establecer un juicio para que otorgara el permiso de su matrimonio. Después de algunos intentos de Wieck por retrasar el proceso y difamar a ambos, el fallo de la corte se hizo público el 1° de agosto de 1840 concediendo el permiso legal para su matrimonio. Robert Schumann y Clara Wieck se casaron el 12 de septiembre de 1840, en la iglesia del pueblo de Schönefeld, suburbio de Leipzig. Para diciembre de ese año, se encontraban a la espera de su primer hijo.⁶³

La falta de ingresos que le imposibilitaba para realizar su matrimonio estimuló enormemente la actividad intelectual y creativa de Schumann. Durante este periodo de crisis solicitó y obtuvo un diploma doctoral por la Universidad de Jenna, le impulsó la creación de obras de carácter para piano: *Nachtstücke Op.23*, Tres Romanzas Op 28, pero sobre todo significó el año más prolífico de su obra para el género del *Lieder*.

Alrededor de 1853 regresó a sus ideas e intentos suicidas y se confinó voluntariamente en un sanatorio donde muere en el pueblo de Endenich, cerca de la ciudad de Bonn, en 1856.

Catálogo. La producción musical de Robert Schumann se divide en 5 periodos que están intensamente relacionados por crisis emocionales en su vida.

- 1) Él está inmerso en la idea del suicidio, termina en 1833 y a él pertenecen *Abegg Variations Op.1* e *Intermezzi Op.5*.
- 2) De 1834 a 1840, recupera el equilibrio, se dedica a la edición de su revista de crítica musical, a la composición de obras para piano, al final de ese periodo, en 1839 crea la mitad de su producción de *Lieder* y se casa con Clara Wieck.
- 3) 1841 representó la creatividad de música orquestal: *Sinfonías* y *Concierto para piano Op. 54* entre otros.

⁶⁰ Joan Chissell. *Clara Schumann*. Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, Argentina. 1985. p. 111.

⁶¹ John Daverio. *Robert Schumann Herald of a "New Poetic Age"*. Nueva York. Oxford University Press. 1997. p. 187.

⁶² Algunos autores consideran la postura de Wieck comprensible, considerando la prometidora y creciente carrera musical de ella como virtuosa concertista; y porque en la sociedad del S. XIX no era bien visto que las mujeres casadas de clase media, debido a apuros económicos, trabajaran o descuidaran sus obligaciones familiares; trabajar en el ámbito artístico no se consideraba, aún para las mujeres excepcionalmente talentosas, una actividad respetable. Rey M. Longyear *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Nueva Jersey. Prentice Hall Englewood Cliffs. 1988. p. 333.

⁶³ Eric Sams y John Daverio. "Schumann, Robert." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704pg8>>. (10-Dic-2013).

4) De 1842 a 1844 compuso principalmente música de cámara: Cuartetos y Quintetos para piano. Por estas fechas abandonó la crítica musical.

5) De 1849 a 1853 se delimita su último periodo en el cual termina las *Escenas sobre Fausto*, compone la ópera *Genoveva*, *La Misa Op.147* y *El Réquiem Op. 148*.

No obstante en su catálogo encontramos música orquestal, de cámara y una vasta producción de *Lieder*, su obra se enfoca primordialmente en música para piano. Entre las más sobresalientes dentro de la literatura pianística mencionaré: *Papillons Op. 2*, *Davidsbündlertänze Op. 6*, *Carnaval Op. 9*, *Fantasiestücke Op.12*, *Kinderszenen Op.15*, *Kreisleriana Op.16*, *Novelletten Op. 21*, *Sonata Op. 22*, *Nachtstücke Op.23*, *Faschingsschwank aus Wien Op. 26*, *Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 54*, *Album für die Jugend Op.68*, *3 Fantasiestücke Op.111* y *Gesänge der Frühe Op. 133*.

Así también se encuentran obras de música de cámara para piano a cuatro manos como son: *6 Impromptus Op.66* y *Kinderball Op. 130*.

3.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

Romanza. En el S. XVIII se definió a la Romanza como música vocal de forma estrófica y melodías sencillas estructuradas por frases que sirven para expresar paralelamente sentimientos simples, como un poema de amor.

Hacia el S. XIX las Romanzas se cultivaron a través de la música instrumental y son consideradas Piezas de carácter, es decir, su intención es expresar un sentimiento o emoción en particular. Su estructura es bastante libre, puede ser estrófica, en Rondó, o la forma común A - B - A, y persiste el predominio de la línea melódica. Fue común juntar 2 o 3 de ellas en ciclos, y alternarlas completas o por secciones en modo mayor y menor.⁶⁴ Otro compositor de Romanzas en este siglo fue Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Lenguaje musical de Schumann. Schumann tiene un lenguaje particular donde todos los elementos musicales tienen un significado propio. Por ejemplo, él compara análogamente a la música con el juego de ajedrez donde la melodía es la Reina y tiene el máximo poder, y la armonía es el Rey, quien siempre decide el juego. Finalmente, es a través de ella que busca crear sensaciones específicas en el oyente, fin último de su música. Así también, las cadencias no conclusivas pretenden generar la sensación de vaguedad. Otro elemento esencial en sus obras para piano es el uso de motivos rítmicos recurrentes. A su vez, Schumann solía asignar a las tonalidades significados o valores específicos: al principio relacionó las 12 tonalidades con los 12 meses del año, posteriormente con los colores y con la dualidad masculino-femenina (las tonalidades mayores correspondían a lo masculino; las menores, a lo femenino). A las obras que expresaban sentimientos complejos las distinguía con tonalidades complejas: Do sostenido por mencionar alguna.⁶⁵ Por último, destaca la presencia de la dualidad de sus personajes: *Eusebio y Florestan*, que dictan el carácter ya sea de la obra completa, o alternándose en las partes y secciones que la conforman.

Por otro lado, fue un rasgo nacionalista común entre los compositores románticos alemanes (en parte por herencia del *Singspiel*) utilizar indicaciones de *Tempo* e interpretación en su idioma. Estas romanzas comparten esa característica. Por ejemplo, la primera romanza indica: *Sehr markirt*: muy marcado o enérgico.



Fig. 22. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 1-2

⁶⁴ Jack Sage, et al. "Romance." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23725>>. (15-Dic-2013).

⁶⁵ Thomas Alan Brown. *The Aesthetics of Robert Schumann*. Greenwood Press, Publishers. Westport Connecticut. 1975. pp. 106, 112.

Romanza No. 1

Esta romanza está escrita en Si bemol menor. Para Schumann esta tonalidad corresponde a un dolor profundo y sentimientos encontrados. Sugiero por tanto evocar una sensación, imagen o argumento literario que corresponda a esa intensidad emocional.

Esta obra presenta una forma estructural A-B-A' - un breve episodio modulante y una Coda. Cada una de las partes tiene una tonalidad, carácter y volumen diferentes, pero la construcción de las frases es similar. Ya que considero al contraste un elemento constitutivo de las secciones y prioritario en la interpretación, en la última fila de la tabla describo en mis palabras, las diferencias de carácter e intención que percibo en ellas.

Las secciones se conforman por frases largas a las que llamaré episodios, el primero de ellos es expuesto en la tónica; y segundo en la dominante. El esquema es el siguiente:

Sección	A			B				Episodio modulante	A'	Coda
Tonalidad/ Modo	Sib menor			Fa# mayor				Fa#---Solb---Mib menor	Sib menor	Sib menor
Episodios	1	2	1	1	2	1	2	1	Evocación del material melódico anterior	
Región tonal	i	v	i	I	V	I	V	i	i	
Compás	1 - 24			25 - 62				62-82	83 - 90	91- 112
Carácter/ Volumen	Tempestuoso (F)			Dulce, como una ensañación (p)				Arrebato (F)	Tempestuoso (F)	

Fig. 23. Esquema estructural *Romanza No. 1 Op.28*

Sección A

Episodio 1

Sehr markirt. (M. M. $\text{♩} = 88$.)

Fig. 24. R. Schumann. *Tres Romanzas Op. 28*. Romanza No. 1, cc. 1-8

Episodio 2



Fig. 25. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 9-16

La textura de la Sección A de esta romanza es muy densa debido a la constante rítmica en tresillos de dieciseisavo que genera una plataforma de movimiento en la cual flota la línea melódica; ésta a su vez es doble y disonante ya que está construida con base en intervalos de segunda. Las disonancias son remarcadas también a través de acentos y *sforzati*. Esta noción es útil, ya que son estas disonancias sobre las que se construye la melodía y el carácter de la sección, por lo tanto no hay que olvidar distinguirlas tanto la disonancia como su resolución.



Fig. 26. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 5-8

Sección B

Episodio 1

La diferencia entre ambas secciones es muy notable, ya que la sección B se encuentra en modo mayor y la melodía se conforma de una sola voz. En consecuencia, las disonancias desaparecen; la constante rítmica prevalece pero la densidad y el volumen disminuyen, por lo tanto sus características como la interpretación se vuelve más dulce:



Fig. 27. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 25-32

Episodio 2

El episodio 2 es diferente no sólo al episodio anterior, sino a todas las secciones de la parte A, ya que la línea melódica introduce una secuencia de motivos recurrentes con acentuación sincopada y cruzada respecto a la acentuación natural en tiempo fuerte, efecto que produce retardos melódico-armónicos. Este elemento es característico del lenguaje musical de Schumann y está presente en las tres romanzas y se utiliza para provocar una sensación de persecución, angustia e incertidumbre. Por lo tanto es importante resaltar ese juego polirrítmico y melódico.



Fig. 28. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 33-40

Coda

La coda continúa presentando una melodía doble, esta vez consonante por intervalos de terceras. Ésta sección evoca las tonalidades expuestas anteriormente a través de un motivo cadencial VII-I hacia Sol bemol mayor, Mi bemol menor y Si bemol menor, reafirmando la tonalidad final con una cadencia completa. La indicación de dinámica *piano* sugiere desvanecer la tensión y la densidad reiterando únicamente el acorde de tónica: Si bemol menor.

The image shows a musical score for the Coda of Schumann's Three Romances, Op. 28, No. 1, measures 100-112. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The second system has a bass clef and the same key signature. The music features a double melody in the right hand, with consonant intervals of thirds. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The overall mood is calm and reflective, as indicated by the *piano* dynamic marking.

Fig. 29. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 1, cc. 100-112

Romanza No.2

Esta segunda obra del ciclo está especialmente inspirada en la correspondiente segunda Romanza de Clara Wieck, misma que gustaba particularmente a Schumann por las texturas a dueto entre las líneas melódicas dobles. Tanto el *tempo* como la indicación: *Einfach*, que significa cómodo o sencillo, señalan apacibilidad

La estructura es muy simple, similar a la de la romanza anterior, la diferencia radica en que los episodios son asimétricos, conformados por 2 frases pequeñas y una larga.

Sección	A	B	A'	Coda
Tonalidad	Fa# mayor	Re# menor	Fa# mayor	Fa# mayor
Compás	1-8	9-17	18-24	24-34

Fig. 30. Esquema estructural *Romanza No. 2, Op.28*

Sección A

En esta sección, las melodías están separadas a una distancia de intervalos de sexta; este juego a dueto podría representar la voz de ambos enamorados, la voz superior representa la voz de Clara; la inferior, la voz de Schumann y ambas se mueven paralelamente en la región de tenor para representar su cercanía y reciprocidad sentimental, como sugiere John Daverio en su biografía de R. Schumann.⁶⁶

También hay una constante rítmica en arpeggios de dieciseisavos que envuelve a la melodía: en la mano derecha los arpeggios son ascendentes, en la mano izquierda son descendentes creando un efecto de espejo entre ambos.

Fig. 31. R. Schumann. *Tres Romanzas Op. 28. Romanza No. 2, cc. 1-8*

⁶⁶ John Daverio. *Robert Schumann Herald of a "New Poetic Age"*. Nueva York. Oxford University Press. 1997. p. 188.

Sección B

En la sección B se mantiene la textura a dueto a una distancia de intervalo de tercera pero las voces se separan quedando la voz superior en registro de soprano y por encima de los arpeggios. Armónicamente es inestable y lúgubre ya que comienza en el relativo menor, y hace una inflexión hacia el V grado menor de la tonalidad original por medio de acordes disminuidos.

En la segunda frase del episodio el ritmo de las voces ya no es paralelo, la voz superior introduce una síncopa que es repetida por la voz inferior produciendo el efecto de eco entre ambas, como si se quisiera y no se pudiera alcanzar a la otra, la frase desemboca en un arpeggio sobre un acorde disonante hacia la sección A'.

Este fragmento podría representar el estado emocional de angustia e incertidumbre de Schumann respecto al juicio legal que tuvo que enfrentar para poder realizar su matrimonio. Puede convenir para acentuar el efecto de desesperación, apresurar el *tempo* a medida que crecen las tensiones armónicas, y recuperar la estabilidad en la siguiente sección.

Fig. 32. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 2, cc. 9-17

Coda

Fig. 33. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 2, cc. 24-34

La coda presenta un breve motivo melódico que es introducido por imitación por las cuatro voces anteriores, produciendo nuevamente el efecto de eco. Es importante marcar claramente el juego imitativo y buscar un color y volumen diferente cuando cambia de región tonal. La tensión generada en esta cadencia es resuelta hacia una breve alusión de la primera frase del tema A.

Romanza No.3

Esta Romanza tiene una estructura similar a la del Rondó. Las secciones que la conforman son marcadamente contrastantes entre sí en cuanto a velocidad, carácter, textura, tonalidad y modalidad. Cada una de ellas se constituye de dos temas: I y II; y tiene un elemento característico con base en la cual se generan las diferencias entre la sección que le antecede y la que le precede. En la última fila de la tabla, agregué lo que en mi opinión es el elemento distintivo cada parte.

El esquema es:

Sección	A		B		A'			C	C'	A'			D	B		A'		
Tonalidad	Si Mayor		Mi Mayor		Si Mayor			Do# menor	Fa menor	Si Mayor			Mi Menor	Mi mayor		Si Mayor		
Temas	I	II	I	II	I	II	I'	I	I'	I	II	I'	I	I	II	I	II	I'
Compás	2/4		2/4		2/4			6/8		2/4			2/4	2/4		2/4		
Aire	Muy marcado		Un poco agitado		Muy marcado			Presto		Muy marcado			Lento Pausado	Un poco agitado		Muy marcado		
Elemento distintivo	Ritmo marcado y Acentos en tiempo fuerte		Melodía <i>cantabile</i>		Ritmo marcado y Acentos en tiempo fuerte			Discurso por imitación		Ritmo marcado Acentos en tiempo fuerte			Melodías en poliritmia	Melodía <i>cantabile</i>		Ritmo marcado y Acentos en tiempo fuerte		

Fig. 34. Esquema Estructural *Romanza No. 3 Op.28*

Sección A

Esta sección es como una marcha, la indicación precisamente pide que sea muy marcada porque el elemento predominante es el motivo rítmico y los acentos en tiempo fuerte. Sugiero ser muy respetuoso de la duración de los dieciseisavos y los silencios, justamente para marcar esa acentuación y la intención de marcha:



Fig. 35. R. Schumann. *Tres Romanzas Op. 28. Romanza No. 3, cc. 1-25*

Sección B

Esta sección modula hacia el IV grado de la tonalidad original. El contraste entre esta sección y la anterior es muy dramático, ya que ésta es completamente lírica y más suave, los acentos están escritos en tiempo débil. No obstante, la textura se hace más densa y se enriquece por la polifonía que crean las melodías dobles por sextas y terceras que se mueven en movimiento contrario.



Fig. 36. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 3, cc. 26-53

Sección C

En la sección C, la modulación se produce hacia la tonalidad relativa de la sección B: Do sostenido menor. El compás cambia a 6/8 y la velocidad se exige en *Presto*. La textura polifónica se reduce a 3 voces y el discurso es imitativo. Armónicamente es una sección inestable donde se produce tensión y sensación de movimiento a través de inflexiones por cuartas, como una cadena poli tónica. Este tema o proceso es repetido de igual forma pero en Fa menor. Los componentes de esta sección son diferentes a las dos anteriores y sugieren también sentir y producir en el oyente la impresión de ligereza y divertimento.



Fig. 37. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 3, cc. 115-133

Sección D

Esta sección precede a la sección A y respecto a ésta y a todas las anteriores es completamente contrastante y novedosa. La tonalidad modula al IV grado menor de la tonalidad original (Si Mayor). Según la filosofía de Schumann, las tonalidades complejas como Fa sostenido, corresponden a emociones complejas; Mi menor es una tonalidad sencilla y ese contexto sugiere también la simplicidad en otros elementos, por ejemplo la ligereza en la textura, que deja de ser tan densa y contrapuntística ya que los sonidos sólo coinciden ocasionalmente en el primer y último tiempo. No obstante, el elemento predominante es la melodía sincopada que genera anticipaciones respecto a la armonía, propiciando entre ambas manos cadenas de contratiempos y síncopas. Estos elementos generan la sensación de ambigüedad que es consecuencia también de la evasión de cadencias resolutivas.



Fig. 38. R. Schumann. *Tres Romanzas* Op. 28. Romanza No. 3, cc. 259-282

A pesar de la ambigüedad que originan los componentes de esta sección, tiene un carácter profundamente lírico que se encuentra en la línea de la melodía larga, por lo tanto hay que tenerla siempre presente.

3.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Como sugerencia adicional me parece importante considerar que las características de esta obra, como son la construcción de la forma a través de frases largas, la forma estrófica y el carácter lírico del ciclo, coinciden estética y estilísticamente con las características de los *Lieder*. Por lo tanto considero útil para la comprensión de esta obra conocer algunos de ellos, como son los que integran *Myrthen* Op.25 y *Frauenliebe und-leben* Op.42 por mencionar algunos.



CLAUDE DEBUSSY

4. IMÁGENES (OLVIDADAS)

⁶⁷ Debussy en Pourville, Junio de 1904. Paul Roberts. *Images. The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. p. 102.

4.1 CONTEXTO

Claude Debussy (1862-19918), músico francés cuya obra es actualmente considerada como la representante del Impresionismo musical. Esta analogía se debe no a una coincidencia temporal, ya que los pintores impresionistas comenzaron su actividad mucho antes; corresponde más bien a diversos paralelos que ésta comparte con la pintura impresionista, como son las técnicas de fragmentación y su interés general por desarrollar los efectos de atmósfera y gradaciones de color, lo que análogamente en la música se refieren al timbre.

Existe además un paralelismo mayor de la obra de Claude Debussy con el arte de la literatura simbolista que se desarrolló en Francia en los últimos años del siglo XIX, ya que entre ambas hay además de otros aspectos, una tendencia análoga a alejarse de las formas establecidas. La relación e influencia de estos movimientos entre sí comparte la ruptura con la tradición, por esta razón, más allá de las diferencias o coincidencias individuales de sus propuestas artísticas, Debussy junto con Stéphane Mallarmé y Paul Cézanne son considerados los tres pilares del Modernismo.⁶⁸

Panorama histórico-político. La derrota de Napoleón III en la guerra franco-prusiana en 1870 le costó a Francia la instauración de la tercera República y la caída definitiva de la monarquía, la ocupación de tropas alemanas en París, la pérdida de territorio y del poder del que había gozado en épocas pasadas. Esta derrota y humillación política representó para los franceses un aliciente para recuperar el orgullo francés por medio del arte, la ciencia y la tecnología. La muestra de ello fue la formación de instituciones artísticas que encumbraran los valores del arte francés.

El gobierno republicano estaba resuelto a regenerar y modernizar al país y veía al arte y especialmente a la música como un medio de progreso, como una herramienta útil para educar a la sociedad y para inculcar en el pueblo los ideales políticos de la República. Por esta razón, apoyó económicamente a las instituciones musicales y a las puestas en escena de obras de músicos franceses. Se cultivaron además las publicaciones de crítica musical y se impartieron los primeros cursos de musicología en la Universidad de la Sorbona desde 1895.⁶⁹ Otro de los resultados de esta relación del arte con el estado fue la concentración de instituciones de instrucción musical e importantes concursos. El más reputado de ellos: el *Prix de Rome* que cesó hasta 1968, mismo que fue otorgado a Claude Debussy en 1884 por su cantata *L'enfant prodigue*.

Por otro lado, los movimientos artísticos y científicos que se desarrollaron en estas décadas en Francia tuvieron un papel fundamental para convertir a París en la capital cultural de Europa desde esta época hasta la Segunda Guerra Mundial. No obstante la importancia de cada uno de ellos, los relacionados con esta obra que serán explicados brevemente son el Impresionismo y el Simbolismo. Es muy importante mencionar que en este periodo, la psicología influyó el desarrollo de la expresión artística, especialmente enfocada a la exploración de la relación del mundo exterior con la percepción y la imaginación.⁷⁰

Impresionismo. El impresionismo es actualmente considerado el movimiento artístico occidental más revolucionario desde el Renacimiento. Sus innovaciones repercutieron no sólo en las artes visuales, sino en la música y en la filosofía también. El término surgió por primera vez en un afán de burla hacia el cuadro *Impression* de Claude Monet por el crítico Louis Leroy en la primera exposición de la “Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores” en 1874, conformada por la generación de los actualmente conocidos como pintores impresionistas: Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley entre otros.

⁶⁸ Jann Pasler. "Impressionism." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>>. (20-Ene- 2014).

⁶⁹ Gordon A. Anderson, et al. "Paris." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg7>. (27-dic-2013).

⁷⁰ Paul Roberts. *Images. The piano Music of Claude Debussy.* Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. p. 80.

El término, así como sus principios estéticos, son en parte el resultado de las investigaciones científicas y psicológicas acerca de la percepción iniciadas en 1748 por David Hume, quien describe la impresión como un efecto inmediato de escuchar, ver o pensar. Estas discusiones científicas respecto al arte fueron reafirmadas por los positivistas franceses, quienes consideraron a las impresiones como sinónimos de las sensaciones y el germen del conocimiento del ser, del mundo y significativamente un producto de la interacción entre el sujeto y el objeto.⁷¹

El primero en relacionar estos estudios y su repercusión en la pintura impresionista fue el crítico Jules-Antoine Castagnary quien observó que la intención de esta tendencia no era mostrar el paisaje sino la sensación producida por él y en ese sentido merecían ser llamados impresionistas. Aunque estos pintores daban mayor énfasis en la experiencia personal y subjetiva, coincidían con los positivistas en que cualquier arte basada en las impresiones tenía la capacidad de sintetizar sujeto y objeto. Para ellos, las impresiones no terminan en sí mismas, sino son una nueva forma de experimentar la realidad.⁷²

Un paralelo de la música de Debussy con la pintura impresionista es la fragmentación. Ésta se refiere a la manera en que los pintores impresionistas restan precisión a los colores aplicando pequeñas pinceladas unas al lado de otras para crear un efecto atmosférico. Del mismo modo, la música de Debussy disipa la tonalidad enturbiando los acordes, introduciendo intervalos de segundas, cuartas, sextas y séptimas. La fusión de intervalos inmediatos hace imposible el predominio de la tonalidad y por tanto crea más bien un efecto atmosférico.⁷³

Simbolismo. El simbolismo nació como reacción a los movimientos naturalista y realista que buscaban representar la realidad de una forma cruda y que estaban en favor de elevar lo ordinario sobre lo ideal. Este movimiento se opone al falso sentimentalismo, a la descripción y los significados literales proclamándose en favor de lo espiritual y de la imaginación. Los simbolistas creían que el arte sólo debía representar o describir las verdades absolutas indirectamente. De este modo, escribían de manera metafórica y sugestiva, dando un significado oculto a aquello a lo que se referían. El simbolismo, entonces, se interesa principalmente por lo que yace atrás de la apariencia externa, con lo intangible e inexpresable.

El simbolismo se origina en el soneto *Correspondances* publicado en 1857 en la colección llamada *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. La idea central es la *synesthesia*, es decir, la equivalencia e intercambio en las experiencias sensoriales, así como el conocimiento y significado oculto que ésta implica.

Algunos simbolistas se obsesionaron con los temas y sitios medievales y adoptaron una visión mágica del mundo que coloca a la naturaleza como una puerta hacia una realidad superior. Por lo tanto, buscan encontrar el conocimiento en el mundo que está más allá de los sentidos, en el mundo espiritual, en el *au-dela* (más allá). En su pensamiento, el arte que dibuja conexiones explícitas, es decir, que dice lo que significa y significa lo que dice; sólo limita su poder de evocación frustrando su más alta meta potencial, que es la de la revelación oculta.⁷⁴

En el *fin-de-siècle*, la principal influencia simbolista fue idea de fusión de las artes. Para los pintores un poema se transforma en pintura, el compositor convierte la pintura en sonido, los pintores hablan en términos de armonías y los músicos en términos de colores.

⁷¹ Jann Pasler. "Impressionism." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>>. (20 - Ene -2014).

⁷² *Ibid.*

⁷³ Friedrich Herzfeld. *La música del siglo XX.* Trad. Margarita Fontseré de Petit. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1964. p. 35.

⁷⁴ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music.* 4 Vol. "The Early Twentieth Century." Oxford University Press. Oxford New York. 2005. pp. 85-86.

La influencia simbolista repercutió en la música de una forma transcendental, la idea de *synesthesia* no sólo condujo el pensamiento wagneriano que aspiró a la convergencia de las artes con el objetivo de conseguir una expresividad más completa, sino se comenzó a pensar que la música debía pintar, describir, y esto podría hacerlo siempre que buscara la inspiración en un campo ajeno al suyo, es decir, en la poesía; pues de otro modo se reduciría a pura técnica. En otras palabras: la técnica, la forma, debían llenarse con un contenido, con ideas que expresaran algo, y no actuar como un fin en sí misma.⁷⁵ Para Baudelaire, la conexión de las artes es parte de la inevitable conexión entre todas las cosas, lo que él llamaba “la secreta e íntima relación de las cosas: las correspondencias y analogías”.

El simbolismo repercutió en la obra de Debussy de diversas formas. Una de ellas fue en la elección de poemas, textos y libretos de obras simbolistas que musicalizó, entre ellos mencionará: *Cinq poèmes de Baudelaire*, canciones de Paul Verlaine, obras inconclusas sobre historias de Edgar Allan Poe, *L'après-midi d'un faune* inspirada en un poema de Stéphane Mallarmé y su ópera más representativa: *Pelléas et Mélisande* del libreto de Maurice Maeterlinck.

Belle Époque. Los esfuerzos del gobierno y la sociedad, así como la popularidad alcanzada de los movimientos artísticos dieron resultados muy pronto. Hacia las últimas décadas del siglo XIX, París, completamente remodelada, estaba llena de músicos, pintores y escritores que discutían sus ideas y propuestas en los cafés, librerías y centros nocturnos o *cabarets* de los bulevares de la ciudad. Particularmente el barrio de *Montmartre* cobró especial importancia, ya que debido a la accesibilidad de las rentas, el lugar se llenó de artistas. Los cafés, restaurantes y centros nocturnos se convirtieron en la industria del lugar.⁷⁶ En uno de los más famosos de ellos: *Le chat noir*, Debussy participó como pianista de algunos espectáculos alrededor de 1890, que coincide con su segunda etapa creativa a la que pertenece esta obra.

Este entorno cultural y vida bohemia nutrió el acervo intelectual y cultural de Debussy, ya que fue en este ambiente donde acudió a las célebres reuniones en martes de Stéphane Mallarmé, donde el círculo intelectual estaba presente.

Exposiciones universales. Las exposiciones universales se llevaron a cabo desde la segunda mitad del S. XIX en las ciudades más importantes y cosmopolitas del mundo. Su finalidad fue mostrar los avances industriales, científicos, tecnológicos y artísticos tanto occidentales como orientales, por lo tanto era un encuentro de suma trascendencia para el intercambio cultural entre ambos hemisferios. Aunque la fascinación europea por lo oriental data de principios de siglo, fue precisamente por la Exposición Universal de 1867 que el arte japonés llegó a Francia. Especialmente el trabajo de los artistas japoneses Hokusai e Hiroshige influenció en el arte impresionista, ya que mucho antes que ellos, el arte oriental tomó la vida cotidiana y los paisajes como temas en su arte. Tiempo después, Debussy compartirá con la sociedad francesa este culto por el japonismo, que inspirará algunas obras posteriores, especialmente para piano, como fue el caso de *Poissons d'or*: tercera obra de la segunda serie de *Images*.

La Exposición Universal de París de 1889, que coincidió con la celebración del centenario de la Revolución, fue de completa relevancia para el curso que seguiría la música de Debussy, ya que en ella conoció la música de las islas de Java y Bali: la orquesta gamelán, misma que le cautivara y le dará la salida anhelada para culminar con su ruptura con la tradición musical establecida y con la polifonía alemana. A partir de este momento, su obra se enfocó a la exploración tímbrica, la búsqueda en la belleza del sonido y la utilización de otros recursos musicales, como la escala de tonos enteros, escalas exóticas, modos orientales y modos

⁷⁵ Enrico Fubini. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Alianza Editorial. 1996. pp. 306-307.

⁷⁶ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*. 4 Vol. “The Early Twentieth Century”. Oxford University Press. Oxford New York. 2005. p. 63.

medievales. Las *Images (oubliées)* son la primera creación para piano que contiene características de esta nueva postura compositiva. Si bien es cierto que ésta madurará diez años después para las siguientes series de música para piano, es en ésta que comienza la aplicación de estos recursos.⁷⁷

4.2 EL AUTOR Y SU OBRA

*Sylvaine d'haleine première, Si ta flûte a réussi,
Oùs toute la lumière, Qu'y soufflera Debussy*
Stéphane Mallarmé⁷⁸

1894 fue importante para la carrera de Debussy. En este año es estrenada su obra orquestal *Prélude à L'après-midi d'un faune*, inspirada en el poema más célebre del literato francés Stéphane Mallarmé (1842-1898). En este año, *La Libre Esthétique*, –la organización más prestigiada de Europa dedicada al fomento del arte moderno– le ofrece un concierto en Bruselas, ciudad conocida desde entonces por la promoción del arte visual moderno. Este concierto se llevó a cabo al mismo tiempo que una exhibición de pintura y arte decorativo donde obras de pintores simbolistas e impresionistas, como Odilon Redon, Camille Pissarro, carteles de Henri de Toulouse-Lautrec, así como mueblería del *Art-Nouveau* se expusieron. De este modo la música de Debussy se escuchó dentro de este contexto artístico, y tanto la audiencia como los críticos no pudieron evitar relacionar las características de su música con las del arte visual. Desde ese momento comenzó a ser reconocido como uno de los compositores franceses más innovadores de su tiempo, y a llamársele músico Impresionista.⁷⁹

Del invierno de 1894 data también esta primera serie de *Images*, y es el mejor trabajo pianístico de Debussy durante sus años formativos, considerado parte de su segunda etapa creativa a la que pertenecen obras de influencia simbolista antes mencionadas y otras como el Cuarteto de cuerdas, *La demoiselle élue*, *Proses lyriques* y *Nocturnes*.

En ese entonces, Debussy formaba parte de un círculo intelectual de amigos entre los cuales se encontraban Ernest Chausson y su cuñado: Henri Lerolle, a cuya hija (entonces adolescente) Yvonne Lerolle le fueron dedicadas las *Images (oubliées)*. En la dedicatoria del manuscrito, Debussy describe esta música “no para ser tocada a la luz brillante del salón, sino como conversaciones entre el piano y uno mismo.” En 1896 la segunda de estas piezas fue publicada en una revista anunciado que la colección completa sería publicada próximamente, misma que no se llevó a cabo. Si la publicación no se materializó ya fuera porque las obras no satisfacían al autor, o porque el editor consideró que Debussy no era tan popular en ese entonces como para vender la obra, es una situación que no se ha esclarecido y posiblemente así permanezca. No obstante la colección fue publicada en 1977 bajo el nombre de *Images (oubliées)*.⁸⁰



81

⁷⁷ Denis Arnold y Richard Langham Smith. "France." *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051>>. (16 -ene -2014).

⁷⁸ “Sylvano de aliento primitivo, si tu flauta ha triunfado, oye toda la luz que en ella soplará Debussy” Con este breve verso que escribió en una copia de la partitura de “L’Après-midi”, S. Mallarmé expresó su gratitud hacia Debussy después de haberla escuchado interpretada al piano por él antes de su presentación pública. Léon Vallas. *Claude Debussy “His Life and Work”*. (Trad. Por Maire y Grace O’Brien. Dover Publications Inc. New York. 1973. p. 102.

⁷⁹ Paul Roberts. *Images. The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. p. 128.

⁸⁰ *Debussy: L’oeuvre pour piano, Vol. 1*. Aldo Ciccolini. EMI Classics. CDC 7 54447 2. 1995.

⁸¹ Yvonne (a quien Debussy dedicó esta obra) y Christine Lerolle al piano, por Auguste Renoir.

La segunda obra de la serie: *Sarabande*, con algunas variaciones mínimas, de hecho forma parte de la suite *Pour le piano*, publicada en 1901. Por otro lado, la tercera pieza está basada en la melodía de una canción francesa para niños titulada *Nous n'irons plus au bois*, y que Debussy titula bajo el nombre completo de *Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois" parce qu'il fait un temps insupportable* (Algunos aspectos de "No iremos más al bosque" porque hace un clima insoportable). A su vez, este tema melódico y algunos otros aspectos rítmicos son evocados en la obra *Jardins sous la pluie*, que forma parte de la colección *Estampes* escrita diez años después.

Catálogo. La obra de Debussy se puede dividir en 3 periodos de producción:

- 1) De 1880 a 1892, desde sus últimos años en el Conservatorio hasta el inicio de *Pélleas*.
- 2) De 1892 a 1904, el tiempo que le llevó *Pélleas* y otros trabajos orquestales de importancia.
- 3) De 1904 a 1918, último periodo compositivo que coincide con los años de deterioro de su salud.

Las obras para piano de su primer periodo que forman parte del repertorio pianístico frecuente son: *Deux arabesques*, *Suite bergamasque* y *Pour le piano*. En su segundo periodo sólo escribe para piano *Estampes* (1903). Las demás obras de importancia que pertenecen a la literatura pianística fueron escritas en sus últimos años productivos y son: *L'isle joyeuses* y la primera serie de *Images* en 1904, un año después la segunda serie de *Images* y *Children's corner*. En 1910 escribe *Préludes* Libro I. El segundo Libro de *Préludes* así como *Boite à Joujou* y *Études* son escritos en 1913. *Six Epigraphes antiques* en 1914 y finalmente: *En blanc et noir* en 1915.

4.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

*"J'aime presque autant les images que la musique"*⁸²
Claude Debussy

Analizar la música de Debussy desde un punto de vista tradicional o estructural no resulta necesariamente provechoso ya que su obra no se devela en muchos casos realizando un análisis formal. Por esta razón considero más funcional exponer brevemente los recursos que utiliza y que son característicos de su lenguaje musical así como los ideales estéticos que lo llevaron a emplear estos recursos. Esta información, así como el conocimiento de algunas de sus propias reflexiones y críticas que fueron hechas a su obra, me parecen importantes para apreciar y comprender más claramente qué debemos buscar en su música, qué es necesario resaltar al interpretarla y cómo llevar a cabo un análisis desde su propia perspectiva.

Debussy impresionista. Haciendo referencia a lo dicho previamente, quisiera profundizar respecto a que la ineludible relación de los críticos y del público establecida entre la pintura impresionista y la música de Debussy, es en parte responsabilidad de la fascinación que él mismo sentía hacia la pintura y la convicción de considerarse a sí mismo un pintor. Esto se refleja en parte en la relación de los títulos de sus obras con referencias visuales. Como se mencionó anteriormente, él no fue el pionero en esta tendencia ya que la influencia del concepto de sinestesia y la fusión de las artes afectó al mundo artístico de una manera definitiva: los pintores hablaban en términos musicales, e incluso nombraban a sus cuadros en términos musicales como *Sinfonía en azul y rosa* o *Nocturno en azul y dorado* como la obra de James-Abbott McNeill Whistler; y así también los músicos discutían en términos de color. Sin embargo, llama especial atención el título *Images* que trasciende a 3 series de obras para piano y una serie de obras orquestales. Y es inevitable preguntarse cuál era la intención de Debussy con respecto al título. Un indicio de ello se encuentra en la

⁸² "Amo casi tanto las imágenes como la música." Paul Roberts. *Images The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. p. 1.

discusión del círculo intelectual y artístico alrededor de la segunda mitad del siglo, que se centró en dilucidar qué era la realidad y cómo podría el arte representarla.

Al respecto de esta discusión, Debussy escribió que, a través de sus series de *Imágenes* tanto para piano como para orquesta, pretendía crear más bien realidades,⁸³ la impresión de una realidad. Para ello utilizó recursos que reflejaran espontaneidad y que crearan la impresión de ser una realidad desligada de un proceso de composición e interpretación pre-establecidas, lo cual logra a través de pasajes de escalas o arpeggios libres que emulan improvisación, la atmósfera lograda por medio de la construcción armónica y la explícita falta de rigor en las indicaciones de tiempo e interpretación.⁸⁴

El llamar a la música de Debussy impresionista ha sido en parte muy útil para diferenciarla estéticamente de la música alemana expresionista que fue contemporánea a la suya y a la que buscaba oponerse radicalmente. Su objetivo se centraba en tratar de eliminar todo contenido emocional o psicológico. En un sentido, buscaba “deshumanizar” al arte, en tanto que lo humano yace en la naturaleza efímera de las emociones y en la expresión de deseos; en cambio, buscó hacer del arte un exquisito objeto de placer.⁸⁵ En su música, el placer se concentra en la búsqueda de la belleza del sonido en sí mismo y en sus características: textura, color, timbre así como en los matices dinámicos. Todo lo que anteriormente en la música había tenido una función decorativa, en el discurso musical de Debussy adquiere un papel fundamental. Esto es consecuencia consistente del creciente interés de los científicos de su época, encabezados por Hermann von Helmholtz, en el estudio de la percepción del sonido, la resonancia y el papel de los armónicos en el timbre.⁸⁶

Con respecto a estos rasgos, los críticos, especialmente habituados a la música de tradición alemana, a partir de sus primeras obras como *Printemps* comentaron que [...su fascinación por las sutiles gradaciones de color y textura producen una confusa y muy sugestiva superficie nebulosa, Debussy tiene más interés en la sensualidad que en la psicología o la fuerte declaración de una emoción. Su música se compone de vaguedad, confusión y falta de expresividad...]⁸⁷ o que [...Su búsqueda del color lo hace perder la noción de la claridad y el diseño de la forma...].

Música Gamelán. La convicción de distanciarse de lo establecido y buscar lo placentero –principios compartidos por los pintores impresionistas– les condujo a extender los recursos compositivos tradicionales por medio de la importación de ideas y técnicas pertenecientes a tradiciones exóticas y distantes tanto temporales como geográficas. En la música, los recursos tomados fueron los modos medievales y orientales, escalas exóticas (algunas de ellas influenciadas por la música rusa) y algunas características inspiradas en la música gamelán.⁸⁸

De ella tomó los efectos graduales de velocidad y volumen que le son característicos, así como algunas escalas, especialmente la de tonos enteros que él ocupa como bases para nuevos tipos de combinaciones verticales. Esa música también alentó la búsqueda de riqueza tímbrica, ya que su ensamble se conforma de percusiones, una flauta de bambú, instrumentos de cuerda frotada, xilófonos de madera, cítaras, gongs de bronce y metalófonos; y la búsqueda de la belleza en el sonido por la que se distingue y está contenida principalmente en el *gong ageng*. Por otro lado, la música está construida con base en una vasta textura polifónica que obedece leyes contrapuntísticas complejas y además impone una exigente habilidad técnica

⁸³ Paul Roberts. *Images The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. p. 119.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 118-121.

⁸⁵ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*. 4 Vol. “The Early Twentieth Century”. Oxford University Press. Oxford New York. 2005. pp. 71-72.

⁸⁶ Jann Pasler. "Impressionism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>>. (20-Ene- 2014).

⁸⁷ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*. 4 Vol. “The Early Twentieth Century”. Oxford University Press. Oxford New York. 2005. p. 78.

⁸⁸ Robert P. Morgan. *La música del siglo XX Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Trad. Patricia Sojo. Ediciones Akal. S.A. Madrid España. 1994. p. 59.

equiparable a la de la música virtuosa occidental.⁸⁹ Esta nueva idea de virtuosismo impersonal, es decir enfocándose en la exploración sonora, más que en el lucimiento personal, le significó la creación de las obras más demandantes a nivel técnico, sonoro e interpretativo de su obra pianística como son: *Pagodes* y *Feux d'artifices*, sólo por mencionar algunas.

Armonía. La principal repercusión de la priorización de la belleza del sonido es el abandono de Debussy respecto a la concepción occidental de la progresión armónica. Él evita establecer el concepto de centro tonal por medio de la relación armónica dominante-tónica y para reemplazarlas inventó nuevos métodos de naturaleza melódica y rítmica. La repetición de células motílicas o el uso de largas notas pedal se convirtieron en el medio más importante para proporcionar un centro tonal.⁹⁰

En este contexto, la Armonía se convierte en un medio enormemente estático que produce efectos de atmósfera,⁹¹ ya que los acordes son elegidos por su color, calidad de resonancia y efectos sonoros en general, en lugar de por su posición funcional dentro de una secuencia armónica más larga o dentro de un discurso convencional de exposición, desarrollo y resolución. Por lo tanto el oyente tiende a experimentar cada momento musical más en términos de sus propias cualidades inherentes, y menos en lo que se refiere a su relación con lo que precede y continúa.

Así también, la tonalidad se combina estrechamente con la modalidad, no sólo en los modos mayor y menor sino también en los modos y técnicas medievales como el *organum*. Por ello, utiliza predominantemente acordes en movimiento paralelo de cuartas y quintas, que a su vez utilizadas en registros graves son los intervalos que generan más armónicos.

Estructura. En esta etapa composicional de Debussy, la importancia en las estructuras de su música son como ya mencionamos, de poca importancia para él, algunas son de forma simple A-B-A y otras como en el caso de esta obra son más libres. Para él, la forma es más bien el resultado de una sucesión de colores, ritmos y de sensaciones. No obstante, las diferentes secciones están claramente marcadas por cambios radicales de velocidad, textura, tonalidad, compás, volumen y atmósfera.

Es importante mencionar –ya que gran parte de la obra de Debussy incluyendo la tercera de estas imágenes está concebida bajo este pensamiento– que hacia 1890 Debussy adquiere una concepción más programática de la música, no con base en un sistema de referencias musicales explícitas sino favoreciendo la evocación o la insinuación sutil, ya fuera de una impresión, de la atmósfera de un paisaje o de manera más generalizada una evocación poética de un sentimiento. De acuerdo con su pensamiento, la música comienza donde el discurso falla, por lo tanto debe proponerse transportar lo inexpresable.⁹² De este modo, nada en su música se expone explícitamente, sino todo es sugestión, impresión, trasladar figuras o contornos ya sean oscuros o luminosos.⁹³ Esta predilección por la insinuación y por el significado intangible de las cosas, es legado tanto del *japonisme*,⁹⁴ caracterizado por el arte de la insinuación y el simbolismo.

⁸⁹ No obstante, la habilidad individual es considerada únicamente como elemento subsidiario en la totalidad del ensamble, ya que en la visión oriental, no son los instrumentistas, sino los instrumentos los que deben ser reverenciados. Esto obedece a la concepción y función espiritual de la música, ya que el *gong ageng*, corazón del ensamble gamelán, es concebido como la fuente sagrada de toda la música y figura central de los rituales y ofrendas de flores e incienso. Paul Roberts. *Images The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996. pp. 156, 161, 162.

⁹⁰ Robert P. Morgan. *La música del siglo XX Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Trad. Patricia Sojo. Ediciones Akal, S.A. Madrid España. 1994. p. 63.

⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

⁹² León Vallas. *Claude Debussy "His Life and Work"*. (Trad. Por Maire y Grace O'Brien. Dover Publications Inc. Nueva York. 1973. p. 84.

⁹³ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*. 4 Vol. "The Early Twentieth Century". Oxford University Press. Oxford Nueva York. 2005. pp. 78-79.

⁹⁴ Vocablo francés inventado para denominar el auge que tuvo el arte japonés en época de *fin-de-siècle*. Friedrich Herzfeld. *La música del siglo XX*. Trad. Margarita Fontseré de Petit. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1964. p. 34.

IMAGE I

Lent (Mélancolique et doux) Lenta (Melancólica y dulce)

Es característico de las obras de Debussy exponer el mismo material temático en regiones tonales, tonalidades, modalidades, registros diferentes o con bajos estratégicamente cambiados en relación a los armónicos que producen para buscar dar otro color y otra sonoridad al mismo tema. La reproducción de un mismo acorde o motivo en diferentes grados de la escala por ejemplo, es el principal rasgo por el que se ha definido a su música como impresionismo musical,⁹⁵ y es la base del desarrollo y estructura de esta obra. Nuevamente esta técnica es equivalente a la de la pintura impresionista, especialmente en las series de catedrales de Monet donde la intención es mostrar el mismo objeto iluminado desde diferentes ángulos.⁹⁶ Paralelamente los motivos expuestos son contruidos y escuchados a la luz de otras sonoridades.

El tema A o motivo principal es el siguiente:



Fig. 39. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 1-5

Éste, a lo largo de la obra, es expuesto sobre distintas sonoridades, regiones tonales, modalidades y forma de acompañamiento. En ocasiones, como muestra este ejemplo, le es añadida otra línea melódica que enriquece al motivo de forma polifónica. Es importante diferenciar y mantener presentes en equilibrio ambas melodías:



Fig. 40. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 6-9

La estructura de la obra no está definida claramente. Usualmente no hay desarrollo de los segmentos musicales, sólo son presentados de manera lineal ya que los temas consisten en colecciones de breves partículas motílicas que son variaciones de la primera y se conectan mutuamente por medio de asociaciones rítmicas. No obstante la transición de las secciones es presentada por cambios de armadura (tonalidad), modalidad o algunas indicaciones interpretativas, por ejemplo:

La sección siguiente se define por el movimiento animado que indica *Animez et augmentez peu á peu* (Anime y aumente poco a poco) y el predominio de la exposición de variantes de la frase anterior. Respecto a este fragmento es esencial tomar en cuenta que el hacer notar el cambio de región tonal hacia La menor, recae en las notas pedal y los armónicos que éstos generan con los acordes. En mi opinión, el pedal derecho se cambia discretamente en cada cambio de acorde mientras no hay notas pedal.

⁹⁵ Edward Lockspeiser. *Debussy*. Editora Nacional. México. D.F. 1967. p. 171.

⁹⁶ François Lesure y Roy Howat. "Debussy, Claude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>. (27-dic-2014).



Fig. 41. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 10-14

Este fragmento muestra el inicio de la sección siguiente. Ésta es importante ya que en ella aparece el segundo tema, o al que llamaré Tema B. La atmósfera melancólica e introspectiva se reafirma con la introducción de la siguiente célula motívica, que igualmente se caracteriza por dos planos melódicos y sonoros: el de la voz superior de los acordes y la melodía descendente en octavos (ambas en mano derecha). Esta convivencia de melodías resulta muy bella y es necesario distinguirla, especialmente la voz soprano, ya que precede a la gran línea melódica del tema principal de las secciones anteriores y además será presentada con algunas variantes de forma enfática hacia el final de la obra:

Tema B:



Fig. 42. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 27-30

En la siguiente sección hay un cambio muy notable en el color de la sonoridad ya que hay una modulación hacia Fa sostenido mayor, no obstante la sección se desarrolla predominantemente en modo lidio. Los motivos son variaciones de los anteriores y de igual forman se presentan sobre bases diferentes a las cuales debe corresponder un cambio aunque sutil pero presente de color y volumen.



Fig. 43. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 32-39

Sin embargo lo que conducirá al clímax de la obra y es imperativo tomar en cuenta es el énfasis en la cuarta aumentada que genera un ambiente tenso y enérgico y en los acordes muy abiertos que contienen precisamente esa cuarta; así como la conducción de los *crescendi* al *forte*. Del mismo modo, la melodía del tema principal deberá distinguirse muy claramente, ya que además está reforzada en tres octavas:

Toda la tensión generada se diluye en estos acordes que guían hacia la parte más luminosa y cálida de la obra, ya que los dos motivos principales son expuestos en modo mayor y en registro agudo:



Fig. 44. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 40-41

Lo más importante desde mi punto de vista es distinguir las líneas melódicas de los dos temas principales y evocar la atmósfera sutil y cálida del modo mayor, ya que la intención de la obra es mostrar esos motivos sobre luces y colores diferentes:

Tema A:



Fig. 45. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 42-44

Tema B:



Fig. 46. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 45-47

En el final de la obra el elemento más significativo es la convivencia de las dos melodías que se dirigen al acorde final, por lo tanto es necesario conducir las voces en miras de obtener la sonoridad completa del último acorde:



Fig. 47. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 1, cc. 53-57

Image II

Dans le mouvement d'une "Sarabande", c'est à dire avec une élégance grâve et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc.

(Dentro del movimiento de una «Zarabanda», es decir con una elegancia seria y lenta, un poco también como un viejo cuadro, recuerdo del Louvre, etc.)

Como el título lo indica, esta obra es una evocación de las características rítmicas y elegantes de la Zarabanda. Esta danza proviene de España pero es parte del legado árabe. Otra hipótesis sostiene que su origen es novohispano.⁹⁷ La Zarabanda tiene un carácter de seriedad, se escribe usualmente en compás ternario y le caracteriza la acentuación en el segundo tiempo.

Esta obra se construye a partir de 3 motivos principales que contrastan entre sí principalmente en la textura. En mi opinión, este contraste, riqueza tímbrica y textural es la que debe realzarse en la interpretación de la obra y lo que constituye su elemento más importante. Los 3 motivos son expuestos a lo largo de la obra en regiones tonales, modos y registros diferentes. A su vez, estas características logran generar una sensación diferente cada vez que son escuchados.

La tonalidad es Do sostenido menor aunque los motivos juegan alrededor de las diferentes regiones tonales y modos como son: frigio, lidio, mixolidio y eolio; en algunos fragmentos se utiliza también la bi-modalidad.⁹⁸

Los motivos **A**, **B**, **C** son los más importantes ya que se exponen frecuentemente en la obra y son autónomos entre sí. Los motivos D, E, F, G, H únicamente funcionan como descanso o conexión entre los motivos principales. El siguiente esquema expone la secuencia original de estos motivos en la obra.

Motivo	A	B	C	D	A	B	E	F	A	B	G	C	H	B'
--------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

Fig. 48. Esquema estructural *Imagen No.2*

Motivo A

La obra comienza en términos generales sobre el segundo grado y la frase termina en un acorde de dominante con la quinta aumentada. Esto más el matiz en piano produce una sensación de vaguedad, expectativa y contraste hacia el segundo motivo donde se introduce por primera vez el acorde de tónica. Por tanto es muy importante respetar las indicaciones de volumen ya que por medio de ello se realza la intención de expectativa y misterio que se resolverá en el segundo motivo sobre la tónica.

⁹⁷ Richard Hudson y Meredith Ellis Little. "Sarabande." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>>. (9- Mar- 2014).

⁹⁸ El fin de este trabajo no es la especificación de estos detalles, sin embargo de querer profundizar en este aspecto sugiero consultar los análisis de Richard Taruskin en *The Oxford History of Western Music* Volumen 4 páginas 71 a 73 editado en 2005, que contiene una visión actual y profunda de esta obra sobre la utilización de la armonía y sus implicaciones estéticas. Así también sugiero consultar el análisis de E. Robert Schmitz en su libro *The Piano Works of Claude Debussy* editado en 1950 páginas 71 a 75 enfocado precisamente al análisis armónico, estructural e interpretativo de las obras más relevantes de la producción pianística de Debussy.

También es importante notar que el acento en segundo tiempo característico de la Zarabanda está marcado tanto por el valor y duración del sonido como por un acento explícito.

Es esencial definir claramente la melodía de la voz superior en este y todos los motivos ya que es lo que los define y será expuesto después a la luz de otras sonoridades.



Fig. 49. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 1-4

Motivo B

Para reforzar el contraste, el volumen sube y crece mientras la textura se hace más densa por medio de las quintas en registro grave que sostienen y abren el sonido. Sugiero marcar y conducir esas quintas ya que son la plataforma sonora de este motivo.

Es importante también marcar claramente las dos melodías que caminan ascendente y descendente en espejo y conducen el crecimiento de la frase y la sonoridad:

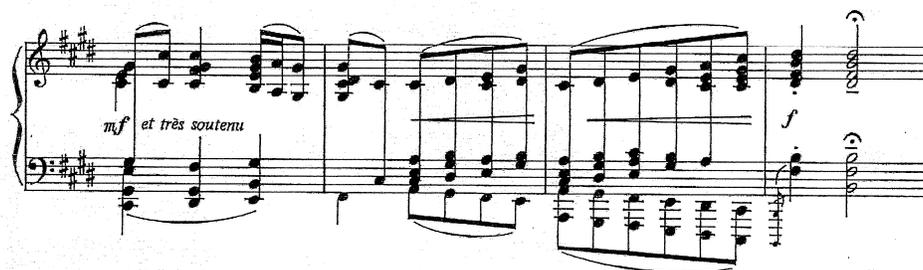


Fig. 50. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 5-8

Motivo C

El contraste entre este motivo y los anteriores es muy dramático ya que en este la textura se compacta y el volumen baja radicalmente. Es una respuesta a la sonoridad anterior. Todo esto hace que la intención del motivo sea de delicadeza y refinamiento. Esa imagen resulta útil para construir ese dialogo basado en el contraste sonoro de los motivos:



Fig. 51. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 9-10

Motivo D

Éste es una variante del motivo anterior que conecta con el motivo A. Tiene además una doble melodía armonizada en sextas que genera cierto movimiento y sensación de inestabilidad. Sugiero entonces mantener en primer plano la melodía principal y marcar sutilmente la melodía en sextas:



Fig. 52. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 11-14

La siguiente sección funciona como un interludio entre la interacción de los motivos principales. En esta se expone el motivo E en dos intenciones y sonoridades diferentes y el motivo F.

Motivo E

La primera intervención de éste es discreta y se presenta en dos regiones tonales distintas, con una textura de acordes cerrados donde conviven dos melodías. La primera es la que corresponde a la voz superior de los acordes en bloques; y la segunda corresponde a una melodía en el registro medio. Resulta muy enriquecedor tratar de diferenciar ambas melodías y resaltar con un sutil cambio de volumen la diferencia de color en las regiones en las que se expone:



Fig. 53. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 23-28

Motivo F

Este motivo es predominantemente melódico y es contundentemente el momento de movimiento armónico paralelo en la obra. La melodía superior de ambas manos camina ascendente o descendente al unísono en la sección, lo que nos indica claramente que es imperativo hacerla notar: Esta pequeña sección nos conduce nuevamente a la exposición del motivo A:

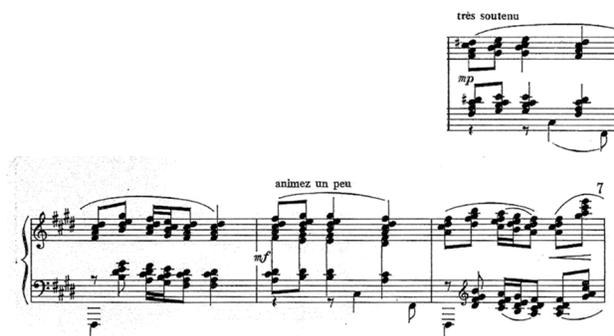


Fig. 54. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 35-38

Motivo G

Esta frase también funciona como descanso para volver a presentar uno de los motivos principales. La armonía crea una especie de sensación estática y sólo la melodía final prepara para lo que será el momento más climático de la obra, por tanto es fundamental conducir el crecimiento del volumen y llegar al *forte* que pide el final de la frase:

Musical score for Motivo G, consisting of two systems of piano and vocal staves. The first system includes a dynamic marking of 'plus p'. The second system shows a crescendo leading to a final chord.

Fig. 55. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 50-55

Motivo H

Esta sección es un prelude al final de la obra. La textura en cuartas sobre la cadencia V- I le da un color totalmente diferente en lo expuesto anteriormente en la obra, ya que es la primera vez que se enfatiza una cadencia en ella. Sugiero tomar en cuenta que marcar los intervalos de cuartas es lo que genera la resonancia que da esa intención distinta a este pasaje sin descuidar la melodía de la voz superior:

Musical score for Motivo H, consisting of two systems of piano and vocal staves. The first system includes a dynamic marking of 'p'. The second system shows a sequence of chords with a clear cadence.

Fig. 56. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 63-65

Final

Esta sección final evoca el motivo **B** y diluye la obra alentando el ritmo armónico a través de una hemiola y disminuyendo la sonoridad en acordes amplios y cerrados reforzados por octavas. El volumen se extingue de manera gradual hacia la tónica. Es oportuno mencionar que la obra termina en una variante de cadencia plagal y no en una cadencia perfecta. No obstante, la resolución de la melodía superior es de sensible-tónica por tanto es imperativo conducir nítidamente esas resoluciones.

Musical score for the Final section, consisting of two systems of piano and vocal staves. The first system includes dynamic markings of 'dim... et... retenu...' and 'p'. The second system shows a gradual decrease in volume with markings of 'pp' and 'ppp'.

Fig. 57. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 2, cc. 66-72

SECCIÓN	1	TRANSICIÓN		2	3	4
ARMADURA	Re menor	Re menor	Sol# menor	Sol# menor	Re mayor	Re mayor
COMPÁS	4/4	4/4	4/4	6/4	6/8	3/4
TEMAS	B, A, B,	A		A Aumentación	A, B, A, B Disminución	A Aumentación
OSTINATO	Dieciseisavos	Octavos		Cuartos	Octavos	Figura combinada

Fig. 60. Esquema estructural *Imagen No.3*

Es preciso hacer notar que la armonía de esta obra es muy inestable. Cada vez que se exponen los temas cambia de región tonal o de modo, por esa razón no se especifica en la tabla la tonalidad sino la armadura. Sin embargo en la interpretación es importante hacer notar el color diferente en el sonido que es resultado del cambio en la armonía

Así también, como observaciones generales en toda la obra es primordial destacar las diferencias en la articulación que están indicadas muy específicamente; esto es fundamental ya que son el medio que brinda la riqueza tímbrica. Así también, es prioritario seguir tan meticulosamente como sea posible y tal cual están escritas las indicaciones de matices y volumen. Esto es parte de la dificultad técnica e interpretativa de esta obra.

Por otro lado, los fragmentos musicales serán expuestos de manera general aunque cada uno de ellos se expone dos veces en la obra.

Sección 1 Tema B

La obra comienza con el tema B sobre la mano izquierda el cual gira entre ambas modalidades –mayor-menor sobre Re– lo que provoca cierta ambigüedad. Así mismo es expuesto en dos texturas diferentes. En esta primera sección y durante toda la obra claramente se presentan dos planos sonoros, el ostinato aunque presente y con intención de ligereza debe estar sutilmente bajo la melodía principal:



Fig. 61. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 1-8

Sección 1 Tema A

Se introduce el tema A al cual corresponde un contraste tímbrico debido al registro en el que está escrito:



Fig. 62. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 9-12

Sección 1 Tema B

Nuevamente aparece el Tema B pero reforzado en octavas y en el registro grave. Es importante generar la resonancia apoyando las octavas sutilmente con el pedal derecho. El tratamiento del pedal en la obra es delicado porque los intervallos del ostinato son disonantes. Por lo tanto, hay que cuidar que no se enturbie la sonoridad:



Fig. 63. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 24-25

El tema B camina sobre modulaciones que conducen a la primera parte de la sección transitoria, donde el ritmo del ostinato disminuye y aparece en octavas. Interviene otra vez el tema A en diferentes características y colores distintos, todo esto da la impresión de estar en suspenso. Es de especial importancia distinguir el juego melódico de la escala descendente ya que parece contestarle al tema principal:



Fig. 64. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 41-46

El suspenso se disipa con la intervención del motivo acentuado en la voz superior que, simultáneamente al aumento de volumen, prepara al estallido climático de los arpeggios rápidos:

Fig. 65. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 58-65

Sección 2

Los arpeggios desembocan en tresillos de negras que preparan la ambientación de la siguiente sección. La atmósfera de ésta es muy tranquila; el movimiento es como acuático, casi flotante y ambiguo. Hay diferentes planos rítmico-melódicos que me parece importante cantar y distinguir. Uno es el ostinato de los cuartos y el otro los intervallos que se encuentran en las figuras de blancas con puntillo. Para no diluir la sonoridad, puede funcionar solo vibrar el pedal en lugar de cambiarlo completamente:

Fig. 66. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 75-82

Dentro de esta atmósfera aparece por aumentación sobre regiones tonales distintas el Tema A. La intención de ésta cambia radicalmente, ya que aquí evoca dulzura y serenidad. El contraste entre ésta sección y la siguiente es el más violento en la obra ya que nada anuncia los cambios rítmicos o de velocidad que preceden:

Fig. 67. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 83-91



Sección 3

En este fragmento la indicación señala retomar el movimiento vivo y alegre con la intención ligera y juguetona que inspira la melodía de la canción de niños. Aquí los temas son intercalados produciendo un contraste de registro y sonoridad que es importante distinguir. Así como la poliritmia que existe entre la melodía y el ostinato, no obstante hay que procurar mantener la melodía en el plano sonoro principal.

Es indispensable, como mencioné previamente, destacar las diferencias de dinámicas de volumen y de articulación, ya que los efectos tímbricos son consecuencia de la diferencia entre esas distintas intensidades e intenciones y que construyen el momento climático de la obra donde se alcanza la máxima intensidad de volumen:

Tema A:



Fig. 68. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 98-101

Tema B:



The image shows a musical score for Tema B. It consists of three systems of staves. The first system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *ppp*. The second system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *8 basso*. The third system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *8 basso*. The music is in a minor key and features a complex, dissonant texture.

Fig. 69. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 110-117

Tema A:



The image shows a musical score for Tema A. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *p*. The second system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *mf*. The music is in a minor key and features a complex, dissonant texture.

Fig. 70. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 118-121

El fragmento siguiente es, a mi parecer, el momento climático de la obra. El tema aparece en registro bajo y posteriormente doblado en octavas. Estas características y las indicaciones de intensidad de volumen construyen una sonoridad muy amplia, disonante. Me resulta útil y muy divertido relacionar lo “insoponible del clima” con la estridencia de la sonido. Todo esto después se disipa en la progresión modulante hacia la última sección:



The image shows a musical score for Tema A. It consists of three systems of staves. The first system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *ff*. The second system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *p*. The third system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom, with a dynamic marking of *ff* and a French instruction: *(Une cloche qui ne garde aucune mesure)*. The music is in a minor key and features a complex, dissonant texture.

Fig. 71. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 122-134

Sección 4

En esta última sección todo da un efecto de alentarse, como si la lluvia por fin hubiera cesado. Aparece la idea de una campana en ritmo libre: *Une cloche qui ne garde aucune mesure* (Una campana que no tiene compás específico). En mi opinión pueden ser incluso dos campanas: la de las notas blancas y la del ostinato en figuras combinadas. A través de estos elementos aparecen nuevamente juegos de poliritmia y aunque la melodía del tema A debe estar en el plano sonoro principal –en todas las variantes que presenta– la sonoridad puede enriquecerse al mantener presente y brillante el ostinato que se encuentra en el registro medio.

Tema A

En voz superior



Fig. 72. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 137-145

En voz inferior



Fig. 73. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 157-165

Las modulaciones de la obra conducen a terminar en Fa sostenido mayor. Las indicaciones guían a la extinción paulatina del volumen donde poco a poco todo se disipa y se vuelve más lejano:



Fig. 74. C. Debussy. *Imágenes (Olvidadas)*. Imagen No. 3, cc. 176-186

4.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Acorde a la intención de Debussy de crear estas obras a manera de conversaciones íntimas entre el piano y uno mismo, mi intención de escoger este ciclo dentro de este trabajo fue precisamente al estado anímico-psicológico al que me inducen las dos primeras obras; éste es precisamente un estado íntimo y personal de introspección y calma. Personalmente creo que en el caso de la presentación de un recital tan variado en estilos como lo es este caso, es importante equilibrar y dosificar la intensidad en las emociones producidas por las obras expuestas. Esta obra, a mi parecer, brinda ese equilibrio, propiciando tanto en el intérprete como en la audiencia un momento de serenidad y disfrute de la riqueza en las sonoridades. Así mismo, debido al reciente redescubrimiento de este ciclo y al gusto personal que tengo por ella, me pareció una ocasión oportuna para difundirla, ya que ha sido durante mucho tiempo casi desconocida dentro del repertorio pianístico de C. Debussy.

100



MANUEL M. PONCE

5. PRELUDIO Y FUGA SOBRE UN TEMA DE HANDEL

¹⁰⁰ Retrato de Manuel M. Ponce durante su época de estudiante en Europa a principios del S. XX (1904, 1905 1906). Emilio Díaz Cervantes; Dolly R. De Díaz. *Ponce, Genio de México*. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, del Gobierno del Estado de Durango. Durango, 1998. (portada exterior/contraportada interior).

5.1 CONTEXTO

Manuel María Ponce Cuellar (1882-1948), pianista, compositor, pedagogo, crítico y musicólogo, cuya obra es reconocida como el pilar del movimiento musical mexicano nacionalista. Su obra se divide principalmente en dos periodos. El primero: romántico nacionalista; el siguiente: modernista. No obstante, la totalidad de su obra incluye una vasta diversidad de estilos, mismos que asimiló en sus periodos de estancia y formación en Europa, como son: técnicas contrapuntísticas rigurosas, romanticismo, neoclasicismo, vanguardismo y modernismo, lo que justifica que algunos de sus principales biógrafos como Ricardo Miranda lo llamen “músico ecléctico”.¹⁰¹

El *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* es una indiscutible muestra de la amplitud de recursos musicales de los que disponía Ponce fuera del lenguaje romántico nacionalista predominante en el inicio su producción musical, al que cronológica más no estilísticamente corresponde esta obra.

El Nacionalismo musical de Ponce no tiene una coincidencia temporal con el nacionalismo europeo, pero si una concordancia en el ideal de rescatar y recopilar el folclor nacional para dar una voz al pueblo, y que éste pudiera reconocerse a sí mismo a través de sus expresiones musicales aun llevándolas a formas de concierto de gran formato y más estilizadas. Aunque Manuel M. Ponce no fue un músico que promoviera inclinaciones o convicciones políticas a través de su música, el ideal nacionalista de su obra converge con los ideales de la Revolución mexicana de 1910.

5.2 EL AUTOR Y SU OBRA

1915 en la vida y obra de Manuel M. Ponce. La fecha de composición de esta obra data de 1915. Así mismo, este año fue muy importante en la vida y obra de Manuel M. Ponce., ya que es en esta fecha precisamente que se ve obligado a partir a la Habana, Cuba, de donde geográficamente proviene esta obra.

Las razones de su partida obedecen a la crisis política y económica en la que estaba inmersa el país. El problema principal era que a medida de que los grupos revolucionarios divididos en obregonistas, villistas y zapatistas se adueñaban de la capital, imponían su moneda invalidando la anterior, de tal modo el valor del dinero correspondía a quien estaba en el poder en ese momento. De aquí que 1915 fuera llamado el “Año del hambre”. La capital del país sufría escasez de todo, no había luz, comida, agua, vigilancia, ni tribunales ni juzgados.¹⁰²

Uno de los grupos ciudadanos que sufrieron mayor hostigamiento por parte de los revolucionarios triunfantes: carrancistas, villistas, obregonistas y zapatistas, fue el de los artistas e intelectuales. La mayoría de ellos permaneció al margen de la lucha armada, ya que por su natural función intrínseca como creadores son enemigos naturales de la violencia que destruye. Durante el periodo de Huerta, si bien el círculo artístico-intelectual no lo apoyó, tampoco lo combatió. Algunos como N. García Naranjo y Salvador Díaz Mirón aceptaron los halagos y prebendas que el dictador les ofreció para tenerlos a su lado. Ahora que la Revolución triunfante dominaba todos los rumbos del país, el descrédito en que cayeron los que apoyaron a Huerta perjudicó a todos. El pueblo que peleaba los señaló como enemigos de la revolución y arrojó al destierro a muchos hombres de mérito positivo; algunos que no pudieron huir fueron sacrificados en su lugar de trabajo por revolucionarios que hacían justicia por sí mismos, nadie los defendía ni había garantías para ellos. A Luis Urbina, zapatistas y carrancistas lo tenían en la mira, lo mismo a Pedro Valdés Fraga.¹⁰³

¹⁰¹ Ricardo Miranda. *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1998. p. 111.

¹⁰² Emilio Díaz Cervantes; Dolly R. De Díaz. *Ponce, Genio de México*. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, del Gobierno del Estado de Durango. Durango, 1998. pp. 214-215.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 215-216.

Acorde a la investigación de algunos autores, Manuel M. Ponce había aceptado un subsidio por parte del Gral. Huerta para poder continuar con su labor profesional y así poder dedicarse exclusivamente a la composición.¹⁰⁴ Aunque esto no había significado para Ponce un acto de simpatía para con su dictadura, así lo interpretó el nuevo gobierno, y por ello fue duramente perseguido y acosado por parte de simpatizantes del nuevo régimen. Ésta fue principalmente la razón que lo llevó a abandonar el país; así que en compañía de L. Urbina y P. Valdés Fraga dejó la capital rumbo a la Habana en marzo de 1915.

Acerca del año de composición del *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* existe información contradictoria entre sus principales biógrafos y discípulos: Carlos Vázquez indica que fue en el año de 1906 mientras que Pablo Castellanos señala que fue en 1916. Sin embargo, en 1917 a través de una entrevista, Ponce mencionó haberla compuesto en 1915 durante su residencia en Cuba.¹⁰⁵ Durante su estancia en la Habana, la actividad musical de Ponce fue muy prolífica, dio numerosos y exitosos recitales de sus obras y compuso nuevos trabajos influenciados por el folclor cubano como fueron la *Suite cubana*, *Elegía de la ausencia*, *Guateque* y las tres *Rapsodias cubanas*.¹⁰⁶

En 1916, Ponce decide embarcarse hacia los Estados Unidos para ofrecer recitales en Nueva York. Después de varias vicisitudes ofrece un recital de piano en el *Aeolian Hall* de Nueva York conformado exclusivamente por obras de su autoría. Nuevamente comienza el recital con el *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*, aquí una imagen del programa en cuestión:¹⁰⁷

Monday Afternoon, March 27th, at three o'clock

RECITAL BY

MANUEL M. PONCE

Mexican Composer-Pianist

PROGRAM OF ORIGINAL COMPOSITIONS

1. a. Prelude and Fugue (Theme of Haendel)
 b. Sonata: Allegro (Tumultuous Life)—Andantino (Love's Rest)—Finale (In Mirth's Splendour)

Program continued on next page

2. a. Tragic Prelude (Etude I)
 b. Gallant Prelude (Etude VIII)
 c. Morire Habemus (Die We Must) (Etude IV)
 d. Love's Romance
 e. Life Smiles (Etude XII)

3. a. Plenilunio (Moonlight)
 b. Spinner Song
 c. Mazurka, XXIII
 d. Cuban Rhapsody, I

4. a. Mexican Songs, I, XVII, XIV
 b. Mexican Ballade
 c. Mexican Barcarolle
 d. Mexican Rhapsody, II

(Steinway Piano Used)

Management: V. A. MATEOS

(Program continued on page twenty-four)

Fig. 75. Programa del recital en el *Aeolian Hall*

¹⁰⁴ Ricardo Miranda. *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1998. p. 33.

¹⁰⁵ Jorge Barrón Corvera. *Manuel María Ponce A Bio-Bibliography*. Praeger Publishers. Westport, Connecticut. U.S.A., 2004. p. 69.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.257.

Catálogo. Como mencioné previamente la obra de Manuel M. Ponce se ha dividido en dos grandes periodos: romántico y modernista.¹⁰⁸

- 1) Romántico nacionalista: Desde sus primeras composiciones hasta 1925. Corresponde a su periodo de estudio en Europa, su regreso a México y su exilio en la Habana. En esta etapa incorpora los temas del folclor mexicano y cubano para la composición de obras de concierto. Compone principalmente obras para piano, música de cámara, canciones y arreglos de canciones populares.
- 2) Modernista o también llamado Modernismo nacionalista: etapa creativa después de haber estudiado en Francia con Paul Dukas y durante la cual alcanza la madurez musical. Compone principalmente obras sinfónicas y repertorio para guitarra.

El catálogo completo de Manuel M. Ponce comprende obras escénicas, orquestales, canciones de concierto, arreglos de canciones populares, obras corales, música de cámara, obras para guitarra y piano. Para este último son de especial relevancia el *Concierto para piano y orquesta*, las Rapsodias mexicanas, la *Balada mexicana*, la *Suite cubana* así como las 3 Rapsodias cubanas y los Estudios de concierto.

5.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TECNICO-INTERPRETATIVAS

El tema principal del *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* está basado en el tema de la Fuga de la Suite No. 4 en Mi menor Hwv 429 de George Frideric Handel (1685-1759), el cual es el siguiente:



Fig. 76. G.F. Handel. *Suite No. 4 en Mi menor Hwv 429*. Fuga, cc.1-3

La Suite está escrita en Mi menor, sin embargo Ponce establece Re menor como la tonalidad de su obra. Ambos, Preludio y fuga contienen el tema principal de la Fuga de Handel como eje.

Tema del Preludio:



Fig. 77. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, c. 3

¹⁰⁸ La periodización de la obra de Ponce difiere en opiniones y criterios según sus principales biógrafos, y a medida que han avanzado las investigaciones, no obstante es claro para todos ellos que las convicciones estéticas de su obra se dividen en dos grandes periodos. La información del catálogo es un resumen personal basado en toda la bibliografía consultada para este capítulo y en especial de la asesoría personalizada que recibí del Mtro. Paolo Mello, quién ha sido un gran aportador a la investigación y estudio de la obra de M.M. Ponce.

Tema de la Fuga:



Fig. 78. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc.1-2

PRELUDIO

Forma musical. Preludio es un término de aplicación variada. Su uso original indica una obra que antecede a otra cuya tonalidad o modalidad es designada a manera de introducción de la obra precedente. Su carácter es improvisatorio, y se asocia también al término “preámbulo”, que agrega la función retórica de captar la atención de la audiencia al introducirla en un tema.¹⁰⁹

Función retórica de la Introducción. Este preludio coincide con la intención preliminar de captar la atención de la audiencia para después introducir la fuga. Precisamente como el autor lo utilizó según la evidencia de los programas de mano de sus conciertos, esta obra es estupenda para empezar un recital y para ello está diseñada esta introducción, con notas largas en registro bajo y sonoridad profunda para incitar la concentración y la atención tanto del intérprete como de la audiencia:

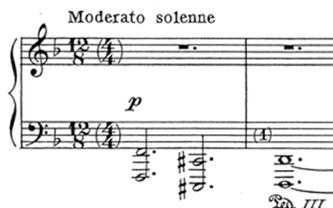


Fig. 79. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc.1-2

Pedal central. Es de suma importancia la utilización adecuada del pedal central del piano (necesariamente de cola) para esta obra, ya que los temas preceden a una nota pedal que sostiene la armonía y el color del segmento; en esta primera parte es precisamente la tónica la que debe sostenerse en los dos siguientes compases. El pedal debe introducirse después de pulsar la tecla y cuando su sonido sea claro y nítido:

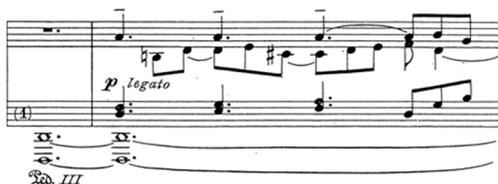


Fig. 80. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 2-3

¹⁰⁹ David Ledbetter and Howard Ferguson. "Prelude." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>>. (20-Feb-2014).

Equilibrio sonoro. El tema siempre aparece en la voz soprano, lo que sugiere mantenerla en el plano sonoro principal. No obstante, la contra-melodía o contrasujeto con algunas variantes debe estar, aunque discretamente y con un color distinto, presente en el juego polifónico. Aquí otro ejemplo del tema en Do sostenido menor :



Fig. 81. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 13-14

Estructura. La estructura de este prelude consiste en presentar el tema en diversas regiones tonales, en medio de los temas hay episodios de transición. Aquí el esquema:

Sección	Introducción	Tema	Episodio	Tema	Tema	Episodio	Tema	Tema	Episodio	Coda
Compás	1-2	3-5	6-10	11-13	13-16	17-20	21-25	26-29	29-33	34-41
Tonalidad	Re menor i	Re menor i	Re menor iv V7	Re menor iv	Do# menor i	Do# menor (transición)	Re menor V7	Re menor i	Re menor i V7	Re menor i

Fig. 82. Esquema estructural del Preludio

Tema. El tema principal se encuentra siempre en la voz soprano. Dentro de la polifonía éste funge como sujeto. La voz contralto sostiene al contrasujeto mientras que la voz del bajo, doblada por terceras, hace un contrapunto con la voz soprano.

Cada una de ellas mantiene un discurso rítmico propio que a su vez es complementario entre sí, por ello es fácil conducir las y darles un color sonoro distintivo. Es fundamental también enfatizar los puntos cadenciales de las secciones:



Fig. 83. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 1-3

Episodios. Los episodios de transición se componen de figuras de bordados descendentes en *decrescendo* que guían hacia una nota pedal que funge como plataforma armónica en el tema, aquí un ejemplo de ello:



Fig. 84. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 1-3

Coda. Con respecto a la Coda, el final presenta una cadencia en forma de coral, por lo tanto es fundamental la conducción de las voces y la resolución hacia el acorde final:



Fig. 85. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 35-41

Resolución de disonancias. Desde el punto de vista armónico, esta es una obra contrapuntística tradicional, a excepción de algunos pasajes donde son introducidos verticalmente intervalos disonantes (de segunda menor, cuartas o terceras), aumentando la densidad en la textura. Por lo tanto, es importante la resolución de estos intervalos disonantes, aunque se encuentren en un plano sonoro menor. Aquí el ejemplo:



Fig. 86. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Preludio, cc. 21-22

Articulación. Me parece pertinente mencionar que al evocar la textura contrapuntística del S. XVIII, el aspecto de la articulación también puede interpretarse remitiéndonos a los criterios de este periodo. De manera personal utilizo también las sugerencias de articulación que menciono en el primer capítulo de este trabajo referente al *Concierto para clave BWV 1052* de J.S. Bach, que son: los episodios de arpeggios, escalas y grados conjuntos se sugieren tocar ligados, los saltos interválicos de tercera en adelante ligeramente separados, sin ser más cortos, ni acentuados. Las notas precedentes a una ligadura de fraseo o de tiempo que con frecuencia implican una síncopa, también se percuten ligeramente separados.

Interpretación. Así también, es oportuno tomar en cuenta que la obra completa se comprende de dos partes: el prelude y fuga que forman un todo especialmente unidos por el tema en común. No obstante, sus componentes –como son: compás, textura, carácter y velocidad– son marcadamente contrastantes. El

contraste es un principio estético fundamental en la mayoría de la música del S. XVII y también está presente en esta obra, por ello es necesario tomar en cuenta que los elementos del Preludio sugieren una sonoridad sutil, delicada con carácter introspectivo. La fuga en cambio obedece a un carácter impetuoso, vivaz y dramático, que corresponde con la densidad de textura en las voces, la velocidad y el volumen *ff* que alcanzan las partes climáticas.

FUGA

Forma musical. La Fuga es una composición polifónica en estilo contrapuntístico, basada por lo general sobre un único tema llamado sujeto, el cual es tratado exclusivamente por imitación. El término latino Fuga significa literalmente huida y es adoptado para la citada forma musical por la manera en que el tema se escapa entre las voces a lo largo de la obra.¹¹⁰

La estructura de la fuga se divide en tres secciones: exposición, desarrollo y final. En la exposición el tema es presentado alternando entre la tónica y la dominante por cada una de las voces que componen la obra. Cuando el sujeto es presentado en la tonalidad de la dominante se llama respuesta. A su vez, hay otro tema que siempre acompaña al sujeto y a la respuesta que es el contrasujeto. Por último hay otras partes libres, construidas con base en contrapunto que realizan una o más voces cuando no se presentan al sujeto o al contrasujeto.¹¹¹

El desarrollo es la sección central de la fuga. En él se alternan episodios y reexposiciones del tema. A estos también se les llama *divertimenti* y son pasajes contrapuntísticos que se imitan libremente y se construyen sobre elementos temáticos de la exposición o sobre material nuevo. Cada episodio puede modular a tonalidades cercanas de la tonalidad original y es seguido por una breve reexposición del sujeto y/o de la respuesta a la cual se le llama repercusión. Al finalizar el último de dichos episodios, en ocasiones aparece un pedal de dominante que prepara la entrada de la sección final, misma que por lo general presenta alguna aparición más del tema (con o sin *stretto*) y una *coda* (o simplemente una conclusión cadencial), a veces con un pedal de tónica. En el *stretto*, la respuesta entra poco después de haber iniciado el sujeto –sin esperar que éste haya concluido– y así sucesivamente en las demás voces, cuyo modelo tradicional se compone de cuatro: soprano, contralto, tenor y bajo.¹¹²

La estructura de esta fuga corresponde a la definición dada. Sin embargo, en la sección final Ponce introduce un pasaje al estilo del pianismo romántico y brillante en octavas dobles de Ferruccio B. Busoni (1856-1924); por otra parte la cadencia evoca el estilo cadencial de los conciertos de J. S. Bach en treintaidosavos.

La obra se mantiene en general en región de tónica o de dominante, a excepción del desarrollo en el cual las repercusiones transitan en una cadena politónica.

¹¹⁰ Manuel M. Ponce. *Vier Kleine Fugen für den Anfänger* (Cuatro pequeñas fugas para los principiantes). "Edición especial Clema Ponce". Revisión y notas críticas de Paolo Mello. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música. 2003. p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹² *Ibid.*, p. 20.

Esquema estructural:

Secciones	EXPOSICIÓN			DESARROLLO			FINAL			
Tema	Sujeto	Respuesta	Contrasujeto	Episodio	Repercusión	Stretto	Episodio	Cadencia	Coda	
Compás	1-3				Esta cadena de repercusiones armónicamente está construida sobre una cadena politónica.					
		4-6	3-6							
	7-9									
					10-12					V de La Mayor
					13-15					
					16-17					V de Re Mayor
					18-20					V de Sol menor
					21-23					Sol Menor
					23-25					V de Re menor
					26-27					V de Re menor
					28-30					V de Mi mayor
					30-31					V de La mayor
					39-41					V de Re menor
					41-47					
					48-49					
						50-59				
							60-65			
								66-71		

Fig. 87. Esquema estructural de la Fuga

Es fundamental tener en cuenta que en las obras contrapuntísticas como ésta es indispensable notar donde están tanto los sujetos como los contrasujetos ya que es imperativo distinguirlos al momento de la interpretación.

EXPOSICIÓN

Sujeto:



Fig. 88. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc.1-3

Aquí la respuesta en la voz del tenor:



Fig. 89. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc.4-6

El contrasujeto es el motivo de grados conjuntos ascendentes de la voz del bajo. A lo largo de la obra, éste aparece acompañado de unos acentos, estos pueden interpretarse no como un énfasis en el sonido sino como un recordatorio de que deben realizarse para enfatizar el discurso polifónico:



Fig. 90. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, c. 4



Fig. 91. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, c. 26

Para terminar esta sección, aparece el sujeto nuevamente en la voz soprano en la región de tónica. Me parece oportuno distinguir también la línea melódica del contrasujeto que se encuentra en la voz del bajo:



Fig. 92. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 7-9

DESARROLLO

En el desarrollo se intercalan los episodios y las repercusiones.

Primera repercusión:

Musical score for the first repercussion of the fugue. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the same two-staff structure. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and intervals.

Fig. 93. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 10-12

En este episodio hay un juego contrapuntístico muy interesante entre los motivos en octavos y dieciseisavos, por lo tanto es importante distinguir ambas líneas melódicas que además generan poliritmia:

Musical score for the second repercussion of the fugue. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the same two-staff structure. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and intervals. The score includes dynamic markings such as *sf* and *f*.

Fig. 94. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 13-16

Esta sección, como observamos en la tabla, es armónicamente muy inestable ya que se construye con base en una cadena de acordes de dominantes. La edición incluso es muy precisa en cuanto a las dinámicas de volumen, reguladores, *pianos* y *fortes*. Esto corresponde a esos cambios armónicos, por lo tanto sugiero buscar un color distinto en el sonido en cada una de las repercusiones, ya que en algunas de ellas hay más tensión que en otras. Aquí el fragmento completo:

Figure 95 shows six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The piece concludes with the instruction *f non legato*.

Fig. 95. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 13-16

El último episodio de esta sección es el siguiente. En este fragmento es notable la melodía en octavos de la mano izquierda, misma que es esencial conducir, especialmente la voz tenor del último compás, ya que con ayuda del ritardando la sección desembocará al momento climático hacia la última repercusión:

Figure 96 shows four systems of musical notation. The first system includes dynamics *p* and *cresc.*. The second system includes *f* and *p*. The third system includes *cresc.* and *poco dim.*. The fourth system includes *ff* and *f rit.*. The notation features complex rhythmic patterns with many slurs and accents, particularly in the bass line.

Fig. 96. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 31-38

Esta última repercusión contiene una Coda que conduce a la nota pedal sobre la dominante que indica el final de la sección. A su vez, a la mitad del fragmento, la voz soprano introduce un juego contrapuntístico sobre el tenor, con una melodía descendente en esta figura rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavo, misma que es fundamental hacer notar ya que guía a la cadencia final sobre la dominante con la cual culmina el desarrollo:

Fig. 97. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 39-47

FINAL

Stretto. La sección final inicia con el *stretto*. El tema en octavas dobles evoca el estilo de pianismo brillante y majestuoso de F. Busoni:

Fig. 98. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 48-49

Episodio. Posterior al breve *stretto* aparece un episodio de pasajes contrastantes respecto al material temático expuesto, el carácter y el volumen. En esta primera parte, el contrapunto de las melodías en cuartos prepara el dramatismo de la siguiente sección, por ello es importante conducir las líneas melódicas y sobre todo los saltos de quinta de la melodía en mano derecha:

Fig. 99. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 50-51

En esta segunda parte del episodio se presenta un interesante juego imitativo en las figuras rítmicas, lo expuesto en mano derecha es imitado por la mano izquierda y viceversa. Destacar un motivo o el otro enriquece la interpretación del pasaje. De forma personal, prefiero resaltar las escalas de dieciseisavos, ya que contribuye a generar movimiento y expectativa para preparar la siguiente sección:



Fig. 100. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 52-54

El siguiente pasaje es fundamental en la obra, ya que la melodía de la mano izquierda conduce al momento climático y cadencial de ella. Esta melodía se desarrolla en tres grados distintos de la escala, la duración de cada ciclo es indicada además por un regulador de volumen. Es importante respetarlo porque en el último ciclo debe iniciarse desde un volumen bajo para así poder construir el *crescendo* y llegar hasta el *ff* del momento más climático de la obra. Esto ayuda en parte para tomar la velocidad que piden las figuras de treinta y dosavos de la cadencia.

Es necesario también ser muy cuidadoso con la duración de los dieciseisavos de la mano izquierda ya que hacen un juego a contratiempo con la melodía de dicho registro; así también la voz contralto de los acordes contiene una melodía que es importante tener en cuenta y conducir:



Fig. 101. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 55-59

Cadenza. Este fragmento evoca las cadenzas del estilo de los conciertos de J.S. Bach en figuras rítmicas de treinta y dosavos. Es el momento de más velocidad y amplia sonoridad en la obra, para generarla es de gran ayuda hacer una gran respiración al final del compás anterior. En mi opinión cambiar el pedal en el segundo bajo de tiempo en fuerte brinda una sonoridad más clara y limpia.

Es esencial respetar el retardando del compas final ya que este definirá el carácter lento y pesante de la sección siguiente:

Fig. 102. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 60-62

Coda. La coda continua con la sonoridad amplia y brillante de la cadenza, ahora en octavas dobles y acordes. Para no enturbiar el sonido funciona ocupar el pedal derecho en cada nota de la mano izquierda, salvo en los 2 penúltimos compases conviene limpiarlo en el cambio de acorde. El final es muy dramático y elocuente, por lo tanto es también necesario conducir la melodía en dieciseisavos con acentos que lleva al acorde final.

Fig. 103. Manuel M. Ponce. *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Fuga, cc. 65-71

5.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Como mencioné en la introducción de este capítulo, la fecha de esta obra coincide con el periodo romántico/nacionalista de Ponce, no obstante estilística y estéticamente no concierne a estas características. Ésta es más bien una manifestación del gusto musical, conocimiento y dominio que el autor tenía sobre otros estilos y formas musicales. Como ejemplo de ello mencionaré que en lo que respecta a la forma fuga, la obra para piano de Ponce contiene varias fugas más: *Preludio y fuga sobre un tema de Bach* (posiblemente escrita entre 1905 y 1908 durante su estancia en Europa); *Vier Kleine Fugen für den Anfänger* (Cuatro pequeñas fugas para los principiantes), que no están fechadas pero fueron probablemente escritas en 1906 cuando estudiaba en Berlín,¹¹³ *Preludio y Fuga para la mano izquierda* y la presente obra. De igual manera, otros ejemplos de obras excepcionales que muestran la maestría de Ponce en la composición de obras que citan estilos pertenecen al repertorio para guitarra, entre ellas: *Sonata clásica* (Homenaje a Fernando Sor) y la *Sonata en La* o *Suite de Weiss*.¹¹⁴

¹¹³ Manuel M. Ponce. *Vier Kleine Fugen für den Anfänger* (Cuatro pequeñas fugas para los principiantes). "Edición especial Clema Ponce". Rev. y notas críticas de Paolo Mello. Escuela Nacional de Música, UNAM. 2003. p. 5.

¹¹⁴ Esta obra fue original, apócrifa y deliberadamente atribuida por Andrés Segovia en complicidad con Manuel M. Ponce al compositor y laudista alemán Silvius Leopold Weiss (1687-1750). Al parecer, Segovia se quejaba que la guitarra carecía de repertorio suficiente para entrar de lleno en el mundo del concertismo internacional, en comparación con el repertorio para piano. Para solventar esta desventaja, propuso a sus amigos compositores más cercanos crear obras en estilo barroco y atribuir las a compositores renombrados de esa época, para así aumentar su repertorio del S. XVIII y no abusar del repertorio de compositores contemporáneos como lo fue Manuel M. Ponce o Castelnuovo Tedesco. Desafortunadamente, debido a que el manuscrito original se perdió y a que la obra fue impresa y registrada bajo esa falsa autoría, no ha sido oficialmente reconocida como obra de Ponce. Manuel M. Ponce. *Suite en La menor*. Ed. Y Rev. Por Raúl Zambrano. Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. Coord. Y Rev. Gral. Paolo Mello. Escuela Nacional de Música, UNAM. 2012.



115

6. ASTOR PIAZZOLLA EL GRAN TANGO

¹¹⁵ Astor Piazzolla alrededor de 1995. (origen desconocido). <http://piazzolla.org/>The Internet Home of Astor Piazzolla and his Tango Nuevo.

6.1 CONTEXTO

Astor Piazzolla (1921-1992), compositor, director y bandoneonista argentino. Debe ser considerado por un lado por su profusa y revolucionaria obra dentro del género específico del tango, y por otro por su producción de música de concierto. Piazzolla solía comparar su producción académica con la obra de Gershwin, ya que como él, compuso obras para concierto partiendo de un género popular urbano. La comparación no es errada: tango y jazz son géneros que nacieron con el S. XX y se desarrollan al amparo de manifestaciones masivas, ya sea de los medios de comunicación o de costumbres de baile de las primeras décadas del siglo. No obstante, en ningún momento su obra académica alcanza la concisión, el equilibrio, la belleza, la potencia melódica, rítmica y armónica de sus tangos populares.¹¹⁶

A pesar de su larga y prolífica carrera como director y arreglista de orquestas tradicionales de tango, compositor de música académica y bandas sonoras para cine, su fama y prestigio internacional lo alcanza después de instalarse en Italia y fundamentalmente a partir de 1978, cuando comenzó a presentarse sistemáticamente con su quinteto de tango en todo el mundo. Esta formación de quinteto, integrado por bandoneón, piano, contrabajo, guitarra eléctrica y violín, con el tiempo devendría una formación clásica para el tango moderno.

El tango y la sociedad. En la década de 1940 Argentina vivió su esplendor, lejos de los países en guerra y con un gran territorio rico en materias primas. Su prosperidad comenzó a declinar cuando Europa inició su reconstrucción después del conflicto bélico. La masiva difusión de la música extranjera de moda, sobre todo norteamericana, y el paulatino empobrecimiento de la economía del país hicieron que se produjera la identificación del fracaso con todo lo nacional, y el tango, la música de la ciudad, no pudo escapar a ello. Escuchar o bailar tango era vergonzoso y anticuado; las empresas grabadoras rescindieron los contratos de muchas orquestas de tango.¹¹⁷

Hasta mediados de la década de 1950, además de los locales bailables nocturnos, estaban las confiterías, donde el público concurría a escuchar a sus orquestas preferidas, los teatros, las radios en las que se difundían diferentes programas de tango con asistencia del público. Esa formidable actividad desarrollada alrededor del tango no se interrumpió súbitamente. El resto de 1950 vivió aún el esplendor de los años anteriores, aunque cada vez con menos impulso. Al comenzar la década de 1960 ese movimiento se detuvo y se instauró una realidad en el tango que es la que, con altibajos en la actividad y en la calidad de las realizaciones, se ha mantenido: abandono del baile para convertirse en música para escuchar. La clase media porteña, que debería identificarse con la música ciudadana, a partir de 1955 renegó del tango y aceptó con entusiasmo la música del interior, el folclore, además de los ritmos procedentes del exterior. En el tango de finales de los años cincuenta se perfilaron tres corrientes esenciales: las orquestas típicas, los conjuntos de corte camerístico (tríos y cuartetos) y la vanguardia: la música de Astor Piazzolla.¹¹⁸

6.2 EL AUTOR Y SU OBRA

La actividad y producción musical de Piazzolla comenzó desde muy joven, desde 1937 participando como bandoneonista en importantes orquestas típicas de tango. Su obra comprende diversas etapas donde combina la creación de música académica con arreglos de tangos convencionales populares y música para cine tanto argentino como europeo. Así también a lo largo de su evolución compositiva experimentó con distintas

¹¹⁶ Omar García Brunelli. "Piazzolla". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Dir. y Coord. gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002. pp. 770, 772.

¹¹⁷ Faustino Nuñez. "Tango". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Dir. y Coord. Gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002. pp. 149-150.

¹¹⁸ *Ibid.*

combinaciones tímbricas para nuevos ensambles de tango: octeto, noneto, sexteto y la formación de quinteto, donde incluye definitivamente la guitarra eléctrica, que es una de sus aportaciones más importantes al género.

Sin embargo, las convicciones estéticas y estilísticas que competen a la creación de su mayor producción de tango moderno e incluyen a esta obra surgen a través de dos hechos fundamentales en su carrera: el tiempo de estudio con Nadia Boulanger –quien lo incitó a continuar creando tangos en su propio estilo– y la etapa comprendida entre 1960 y 1972, ya que durante estos años se estabilizaron sus rasgos estilísticos, tanto en lo interpretativo como en su faceta de compositor de tango; en esta etapa forma el noneto Conjunto 9; se forma la mancuerna con el poeta Horacio Ferrer con quien produce en 1968 su “operita” *María de Buenos Aires* y la serie de Baladas, entre las cuales es particularmente célebre *Balada para un loco*; con lo que inauguró un nuevo tipo de tango cantado y a través de la cual por primera vez alcanzó una popularidad masiva. Por último, de esta etapa también provienen sus primeras grabaciones con la formación de quinteto cuya actividad prevalece de 1978 a 1988, mismo que disuelve justo dos años antes de que sufriera un infarto cerebral, deterioro que culminó en su muerte en 1992.

Acerca de *Le Grand Tango*. El origen y breve historia de *Le Grand Tango* están registrados en el libro *Las aventuras de un violonchelo Historias y Memorias* de Carlos Prieto según las propias anécdotas de M. Rostropovich y Efraín Paesky¹¹⁹ y es la siguiente:

En 1982, Efraín Paesky, secretario general del Consejo Internacional de la Música, encargó a Piazzolla un tango para violonchelo y piano con la idea de que lo tocara Mstislav Rostropovich, a quien está dedicado. Pero el gran violonchelista ruso no tenía entonces noción clara acerca de quién era entonces dicho compositor y, al encontrarse con un tango no le dio mucha importancia, lo tocó sin mucho convencimiento y lo guardó. Cuando se percató del valor y de la originalidad de Piazzolla, Rostropovich rescató de su archivo *Le Grand Tango*, pero, considerando que no era suficientemente brillante para el violonchelo, hizo una nueva versión, que es la que interpretó con alguna frecuencia. Por otro lado, *Le Grand Tango* debe su nombre francés a que Piazzolla, ayudado por Efraín Paesky, hizo que la obra se publicara inmediatamente en París, por lo cual el título original de *Tangazo* se convirtió en *Le Grand Tango*.

Catálogo. En su vasta producción tanto de música académica, como para cine y de tangos de vanguardia la obra de Piazzolla abarca música escénica, orquestal y para conjuntos instrumentales. Las obras para violonchelo y piano incluyen únicamente esta obra, Tres piezas breves Óp. 4 y un arreglo de Milonga en Re que originalmente es para piano y voz. Casi todas sus obras incluyen piano ya que es fundamental en la instrumentación del tango desde sus inicios. Su discografía es muy amplia también, no obstante sus grabaciones más prestigiadas son: *Biyuya*, *Libertango*, *Hora Zero Suite Troileana*, *Tango Apasionado* y *La Camorra*.

Cabe mencionar que tanto para la audiencia como para él mismo su obra maestra fue el tango *Adiós Nonino*, obra compuesta en memoria de su padre, y principal número de atracción de sus presentaciones en vivo.

6.3 ANÁLISIS Y SUGERENCIAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

Tango. Término que designa un género musical popular, urbano y rioplatense (argentino y uruguayo), que en sus comienzos fue esencialmente una danza y luego adquirió fuerza como canción, e incluso como expresión puramente instrumental. Además el tango excede los aspectos estrictamente coreográficos, textuales y sonoros para extenderse hacia la literatura, las artes plásticas, las artes escénicas y también, al menos en lo concerniente a los “porteños” (habitantes de la ciudad de Buenos Aires), modos peculiares de comportamiento colectivo, maneras de hablar y ciertas concepciones del mundo que hacen de él un

¹¹⁹ Carlos Prieto. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y Memorias*. Fondo de Cultura Económica México. 1998. p.192.

componente imprescindible y esencial en la conformación de la identidad nacional argentina. Surgido en los veinte últimos años del S. XIX, su historia conoce tres etapas evolutivas: desde sus orígenes hasta 1920, cuya última fase es denominada la Guardia Vieja; el periodo que va desde 1920 hasta ca. 1955, que a su vez se subdivide en la Guardia Nueva y la Época de Oro, y desde entonces la etapa llamada por algunos Tercera Guardia.¹²⁰

Según algunas teorías, el tango se origina en España a principios del S. XIX y su nombre proviene del verbo latino *tangere* que significa tocar, palpar. En Buenos Aires se llamó tango, ya a comienzos del S. XIX, a las casas donde los negros realizaban sus bailes.¹²¹ La milonga y la habanera incidieron en la creación del tango, dado que algunas de sus características pueden detectarse en él, pero bajo ningún punto de vista es el tango un híbrido surgido de una mezcla de ellas.¹²² Aquí los ejemplos de las bases rítmicas de ambas:

Milonga:¹²³



Habanera:¹²⁴



Los tangos empezaron a tocarse en bailes de romerías, en conjuntos integrados por flauta, violín y guitarra y, poco después en los cafés y prostíbulos. En las últimas décadas del siglo XIX hace su aparición un nuevo instrumento: el bandoneón. Entre 1890 a 1900 éste empieza a sustituir a la flauta en los conjuntos de tango, lo que tuvo importantes repercusiones no sólo tímbricas.

La flauta imparte un carácter gozoso y ligero a la música, por su sonido y sus ágiles florituras. El bandoneón, con su sonido melancólico, cambió el carácter del tango, o más bien, se prestó mejor que la flauta a expresar la tristeza y nostalgia propias de él.¹²⁵

El fin del S. XIX y principio del XX fueron testigos de una masiva inmigración europea a Argentina, encabezada por italianos, y en menor medida por españoles. Muchos eran hombres jóvenes, que venían a “hacer la América”. Algunos tuvieron éxito; otros, la mayoría, salían adelante con muchas dificultades y añoraban sus tierras y sus familias. De ahí la importancia de los prostíbulos, que eran una especie de centros sociales en los que las prostitutas combinaban su actividad principal con la de bailar con los clientes. De ahí también, en parte, el carácter triste, quejumbroso y desengañado del tango. El establecimiento de burdeles más lujosos introdujo un nuevo instrumento de los conjuntos de tango: el piano, de cola o vertical, según las

¹²⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹²¹ Carlos Prieto. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y Memorias*. Fondo de Cultura Económica México. 1998 p. 184.

¹²² Faustino Nuñez. “Tango”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Dir. y Coord. Gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002. p. 143.

¹²³ Ex.3. Basic rhythmic structure of the sung milonga." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F011292>>. (26-Feb-2014).

¹²⁴ Frances Barulich y Jan Fairley. "Habanera." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/121116>>. (26-Feb-2014).

¹²⁵ Carlos Prieto. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y Memorias*. Fondo de Cultura Económica México. 1998. p. 185.

posibilidades. Pasaron años antes de que el tango penetrara el mundo de las clases medias o de las familias obreras, que veían en el tango la encarnación de la disolución moral.¹²⁶

El tango, como todos los géneros musicales, ha tenido una evolución natural constante desde sus inicios hasta las innovaciones estéticas y estilísticas de Piazzolla. Para entender sus aportaciones, y las razones que generaron al principio tantas críticas y desaprobaciones hacia su música, expondré brevemente las características del tango tradicional en sus primeras etapas.

La Guardia Vieja. Está escrito en compás de 2/4 sobre el característico ritmo acompañante de la habanera. El tango se estructuraba en tres secciones de dieciséis compases de cuatro frases cada una en periodos estandarizados. Los cambios a las tonalidades vecinas eran habituales en el paso de una sección a otra. Los procesos armónicos no avanzaban más allá de los grados básicos de la tonalidad con dominantes secundarias como argumento de importancia en la creación de la tensión. El ritmo armónico era lento, con frases que se apoyaban largamente sobre un mismo acorde y que sólo cambiaban con la resolución final. En esta época el tango era eminentemente una danza, las melodías no eran particularmente concebidas para el canto y se extendían en ámbitos amplios. El modelo interpretativo era la improvisación o ejecución “a la parrilla”. Las combinaciones instrumentales incluían arpa, violín y flauta; flauta, violín y guitarra o piano, violín y bandoneón. En esta etapa se constituyeron las primeras orquestas típicas, pequeños conjuntos que establecían claramente la separación entre instrumentos acompañantes y de marcación: guitarra y bandoneón; y melódicos: violín y flauta. Hacia 1915, el piano se incorporó como instrumento habitual de las orquestas, y en torno a él se inició un nuevo tipo de arreglo que permitió liberar al bandoneón de una función bastante acotada y pasar a un lugar de preeminencia. La simplicidad del lenguaje es la característica más sobresaliente, la ejecución hacía primar el empuje danzable y la acentuación persistente¹²⁷

La Guardia Nueva. A partir de 1920 aparecen dos vertientes diferentes: el tango vocal y el tango instrumental. Los tangos desarrollaron nuevos diseños melódicos aptos para la versificación y el canto. Las tres secciones se habían reducido mayoritariamente a dos y adquirieron peculiaridades propias: la primera, más rítmica y “machacona”; la segunda, de carácter lírico, con melodías expresivas y más cantables, generalmente en la tonalidad relativa. Se ampliaron los recursos armónicos y se modificaron la uniformidad de las secciones de 16 compases, alargándolas o reduciéndolas. Carlos Gardel pertenece a esta generación, él creó una nueva manera de cantar tangos a partir de un fraseo sumamente expresivo. Esta expresividad se basaba en detallar cada una de las palabras del texto. Así también, la nueva utilización de las guitarras, de claro origen criollista, como acompañamiento, permitió asimismo la utilización de rubato y de cambios sutiles de marcación métrica, liberando a la melodía de ajustarse al tiempo de la danza.

Músicos como Julio de Caro, aplicaron en el campo orquestal las novedades gardelianas del fraseo. Además del fraseo pormenorizado, el arreglo, que aún no era escrito, permitía que cada instrumento asumiera solos de gran expresividad, no exentos de algún virtuosismo, que podían ser llevados a cabo debido a la buena calidad de los instrumentistas de esta generación. Se consolidó también al contrabajo como principal soporte métrico y se liberó al bandoneón de su función de marcación y color instrumental para que realizara solos expresivos. En cuanto a la interpretación, la ejecución “a la parrilla” fue cediendo lugar a los arreglos escritos, que establecieron las partituras como elemento habitual en las presentaciones de las orquestas. Los directores de las orquestas más prominentes de esta etapa, que a su vez establecieron los precedentes estilísticos que seguiría la música de Piazzolla son: Elviro Vardaro, Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo.¹²⁸

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Faustino Nuñez. “Tango”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Dir. y Coord. Gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002. pp. 144 -146.

¹²⁸ *Ibid.*, p.146.

Las características del tango de Astor Piazzolla. Piazzolla no sólo lideró la vanguardia, sino que además ejerció una profunda influencia sobre todos los músicos que siguieron trabajando el tango. Su influencia se manifiesta en los siguientes elementos:

- ❖ El bandoneón como solista de la orquesta
- ❖ Las composiciones divididas en secciones que, aunque aparecen variadas y de duración diversa, corresponden a dos tipos de carácter. El primero, carácter rítmico acentuado, líneas melódicas quebradas, frecuentes ostinatos y uso de recursos del contrapunto. El segundo, de tempo moderado y líneas cantables, con lo que se soslaya el tango como pieza para ser bailada, ya que la concepción estética de Piazzolla no tomaba en cuenta las exigencias de loailable.
- ❖ Utilización de nuevas combinaciones tímbricas, así como efectos y sonoridades no convencionales, incorporando instrumentos electrónicos y algunas veces también instrumentos de percusión y experimentó con la amplificación electrónica del bandoneón.
- ❖ Partió de la tradición y siguió usando recursos tradicionales durante toda su carrera, pero los integró en procedimientos de la música académica con buen criterio, ya que no suenan forzados.¹²⁹ En ocasiones utilizó formas de contrapunto estricto como la fuga.

Armonía. El lenguaje de Piazzolla es plenamente tonal. Sus estudios en Francia con Nadia Boulanger fortalecieron esta tendencia. Ella había formado a gran parte de los músicos más importantes de la escuela neoclásica, que era de las principales rivales de la escuela dodecafónica. Piazzolla se inclinaba hacia las tendencias de vanguardia que mantenían la tonalidad como referencia obligada, aunque tratada con libertad, como Bartók y Stravinski, por ejemplo. Desde obras que compuso para su noneto, era usual que trabajara armónicamente sin armadura de clave, con enlaces de séptimas, novenas, oncenas, acordes por cuartas y yuxtaposición de triadas. Da mucha importancia a los cromatismos y a las disonancias.

Ritmo. Los elementos distintivos de su música son la gran variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento, la sistematización del empleo de una acentuación irregular del compás 4/8 – acentuando las semicorcheas en grupos de tres, tres, dos–, lo cual evita la marcación de cuatro tiempos del tango. Otro elemento muy importante es la yuxtaposición de diferentes marcaciones o acentuaciones rítmicas en las diferentes líneas melódicas y el desplazamiento de la acentuación.

Tango para quinteto. En 1960 organizó el Quinteto Nuevo Tango integrado por bandoneón, piano, contrabajo, guitarra eléctrica y violín. La música está escrita con arreglos de tipo camerístico, con partes de compromiso técnico importante para los integrantes. La guitarra eléctrica es utilizada no como soporte armónico, sino es tratada como si fuera una línea más y con intervenciones solísticas, la mayor parte de ellas de corte jazzístico e improvisadas. La formación de éste fue variando con el tiempo pero sus integrantes siempre fueron músicos muy destacados en la música popular argentina, académica o del jazz. De 1978 a 1988 formó la última versión del quinteto, con quien a partir de giras internacionales su música ganó prestigio internacional. El ensamble estaba formado por músicos de primera línea: Fernando Suárez Paz en el violín; Pablo Ziegler en piano (proveniente del jazz); Héctor Console, contrabajista; y alternativamente sus antiguos guitarristas: Oscar López Ruiz y Horacio Malvicino. El trabajo del quinteto es mucho más de grupo que individual. La línea de cada instrumento sigue siendo muy cuidadosa, pero superpuesta casi siempre a todas las demás. La utilización de técnicas improvisatorias era una práctica habitual pero no estaba presente en todas las ejecuciones.

Es importante mencionar cómo trataba Piazzolla la música de tango para su quinteto, ya que nos puede dar una idea de qué buscar e identificar en *Le grand tango*. Aunque el ensamble camerístico es distinto, la línea estética y estilística de la obra corresponde a su principal producción de tangos con ese ensamble; además

¹²⁹ *Ibid.*, p.150.

cronológicamente, esta obra se escribió dentro de los años de mayor actividad paralelamente a las obras del quinteto.

Interpretación. Precisamente en 1983 con la última formación de su quinteto, entonces llamado Quinteto Astor Piazzolla, se transmitió y se grabó un concierto en vivo en Lugano por la radio suiza italiana. Piazzolla fue entrevistado por Carlo Piccardi. Respondiendo la penúltima pregunta acerca de las obras presentadas para ese recital, él se da tiempo para hablar de la interpretación del tango:¹³⁰

[Uno debe siempre interpretar música con *rabia*, uno no puede tocar de una forma afeminada. El tango es música llena de rabia. Cuando estaba en Francia, mis músicos me preguntaban que se suponía que quería decir “tocar con rabia”. Yo les explicaba que significaba que un *mezzoforte* debía ser un *forte*, un *forte* debía ser un *fortissimo*, y un *fortissimo* era cuando ya no podías tocar más fuerte. Esa es mi forma: más y más exagerado, tocado agresivamente. El tango no es música dulce, tiene más bien un sabor amargo. Esa es la forma de ser del tango, no hay nada suave en él, es muy amargo. Se debe aceptar esta música como es, punto.]

Le Grand Tango

Esta obra contiene todos los elementos de la música que caracteriza a la obra de Piazzolla a partir de 1960 y que describimos previamente. La estructura de esta obra es muy libre, contiene muchas secciones, algunas de ellas son muy breves, otras son a manera de puente o conexión entre secciones más grandes. Se podría decir que debido a que cada una de ellas se conforma de elementos de ritmo, melodía temática, acentuación, carácter o tiempo distintos, la obra es como una colección de escenas con características diferentes y distintivas. No obstante hay dos tipos de secciones propias del tango y del estilo de Piazzolla: las secciones de carácter rítmico, enérgico, con ostinatos; y las secciones de carácter profundamente lírico, melancólico y cantable. La interacción de estas secciones y de sus componentes genera contraste entre ellas. Aquí su esquema estructural:

Sección	Introducción	A	B	puente	B'	C	puente	D	C
Compás	1 - 30	31 - 46	47 - 61	62 - 84	85 - 102	103 - 118	119-135	136 -177	178- 193
Tempo	<i>Marcato</i>	<i>Dolce</i>	S/ especificación		S/ especificación	<i>Menno mosso</i>	<i>A tempo</i>	<i>Pesante</i>	<i>Menno mosso</i>
Carácter	Rítmico - enérgico	Lírico-poco más lento	Rítmico - enérgico		Rítmico - enérgico	<i>Libero e cantabile</i>		<i>Tristemente</i>	<i>Libero e cantabile</i>
Rango de volumen	<i>mf - ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>		<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>

Sección	E	F	G
Compás	195 - 217	218- 239	240 - 298
Tempo	<i>Piú mosso</i>	<i>Giocoso</i>	<i>Energico</i>
Carácter	Rítmico - enérgico	Rítmico-ligero, con gracia	Rítmico - enérgico
Rango de volumen	<i>f - ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>

Fig. 104. Esquema estructural de *El gran Tango*

¹³⁰ *Adiós Nonino*. Astor Piazzolla. Piazzolla Music & Éditions Milan Music. 1998.5050466 3092 2 8.

Desarrollo temático. Algo notable es la ausencia de desarrollo temático. Existen líneas melódicas que resaltan y conviven entre sí, no se interfieren unas a otras, pero tampoco se destacan ni se desarrollan como temas propiamente dichos.

Interacción camerística. La relación del discurso melódico lo lleva en la mayoría de las secciones la línea del violonchelo, el protagonismo del piano consiste en construir la plataforma rítmico-armónica sobre la cual se construye el discurso melódico del chelo.

Articulación Es particularmente importante poner especial cuidado en los diferentes tipos de articulación, ya que el autor es muy específico al respecto y es una característica esencial en su obra. Así también parte de la riqueza de algunos pasajes es la yuxtaposición de acentuación y diferentes tipos de articulación en las diferentes líneas, esto demanda particular cuidado en la independencia de las líneas melódicas y el estudio de ellas. Aquí dos ejemplos:

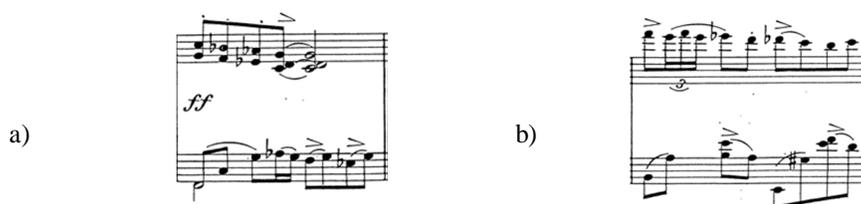


Fig. 105. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. a) 25, b) 275

Introducción

Notamos, a través de la ausencia de armadura, la libertad armónica y tonal de la obra, aunque algunos de los cambios de sección conllevan también un cambio hacia la tonalidad menor relativa.

En la introducción se marca claramente el patrón de acentuación que predominará en toda la obra: 3 3 2, dentro del compás 8/8, ambos instrumentos de forma simultánea siguen ese patrón:



Fig. 106. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 1-3

Este es el patrón rítmico del tango:¹³¹



La diferencia del patrón de acentuación de esta obra con el modelo rítmico usual del tango es marcadamente diferente.

Un elemento distintivo dentro del acompañamiento armónico-melódico del piano a lo largo de diferentes secciones y que se presenta desde la introducción, es una conducción melódica en escala descendente, ascendente o en dibujos melódicos circulares, y que usualmente se encuentra en la voz superior, misma que es importante resaltar en un plano sonoro principal, ya que precisamente funge como guía melódico-armónica:

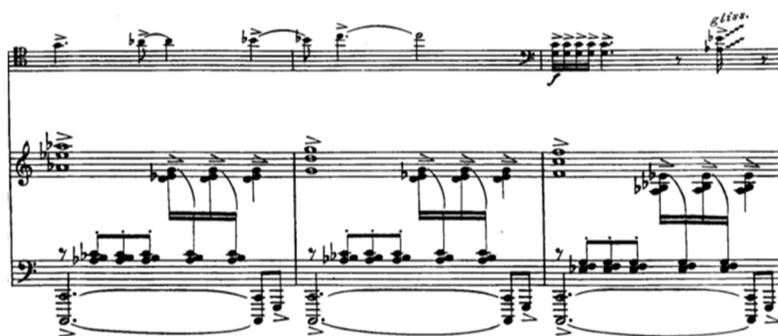


Fig. 107. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 11-13

Sección A

En esta sección, el carácter cambia, y con él, el dibujo melódico de ambos instrumentos camina en torno a la tonalidad menor relativa: La menor; entre ambos hay contrapunto, pero este tema es más bien de importancia rítmica y para seguir marcando el modelo de la acentuación:



Fig. 108. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 17-20

¹³¹ "Ex.1 Tango accompaniment patterns." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F006533>>. (30-May-2014).

A partir de este compás la línea del violonchelo es claramente más lírica, el piano continúa únicamente como estructura armónico- rítmica, sin embargo hay una línea melódica en las notas con acento, que es importante distinguir ya que resaltan el carácter melódico del pasaje:



Fig. 109. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 37-40

Sección B

El carácter de esta sección con respecto a la anterior es más enérgico y rítmico:



Fig. 110. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 47-48

Dentro de algunas secciones, hay pasajes donde el patrón de acentuación establecido previamente cambia. La acentuación de las líneas del piano difiere de la del violonchelo. Es enriquecedor resaltar esa diferencia y yuxtaposición de acentos:



Fig. 111. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 58-61

Sección C

El carácter de esta sección es contrastante a los anteriores y profundamente lírico, el tema melódico es expuesto primero por el violonchelo y luego será evocado (a manera de imitación, pero no idéntica) por el piano, las líneas de acompañamiento en esta sección no se interfieren, sino más bien se complementan:



Fig. 112. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 102-107

Evocación del tema, ahora en el piano:



Fig. 113. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 114-116

Puente

En este fragmento la melodía nuevamente es desarrollada por el violonchelo. El piano se distingue por dos planos sonoros y temáticos: uno es la progresión armónica de los acordes que es apoyada por el dibujo melódico en la mano izquierda; la otra se encuentra en las figuras rítmicas de los acordes en el registro agudo. Aunque la textura es muy densa hay que cuidar mantener el volumen requerido, que es siempre bajo; hay que tener presente que ésta es una sección de transición:

Fig. 114. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 120-123



Sección D

Esta sección contiene cambios radicalmente diferentes de lo expuesto anteriormente, ya que el carácter pesante y triste está representado por el cambio de acentuación y un ostinato de negras en la mano izquierda. Éste además, es el marco rítmico de la melodía principal del violonchelo



Fig. 115. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 136-139

En esta sección y a lo largo de la obra existen algunos modelos melódicos que funcionan como respuesta o contra-melodía a la frase del chelo. Es oportuno mencionar que la interpretación de estos pasajes líricos y dramáticos puede ser muy libre en cuanto a fraseo se refiere, incluso algunos acentos implican aumentar ligeramente el tiempo de las notas y acortar las notas de duración menor:



Fig. 116. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 142-143

Por otro lado, hay para ambas partes, pasajes con notas de adorno, éstas deben ser ejecutadas más rápido:



Fig. 117. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 145

Así también hay pequeños pasajes cromáticos que sirven como unión entre las secciones, estos en ocasiones tienen explícitamente algún signo de articulación, éste también indica que puede uno detenerse brevemente en esa nota, aquí un ejemplo

Fig. 118. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 151



Sección E

Esta sección representa el contraste más violento y dramático con respecto a las secciones anteriores. Hay un explícito cambio de velocidad y de intención. La armonía incluso es más disonante, con intervalos de 2das menores y cuartas. Nuevamente la melodía principal es llevada por el violonchelo El piano continúa siendo el soporte rítmico-armónico, por lo tanto es necesario marcar la acentuación y las especificaciones en la articulación:



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the piano. Both are marked 'Più Mosso (♩ = 120)'. The music features a complex, dissonant harmonic structure with prominent intervals of minor seconds and fourths. The cello line has a melodic focus with slurs and accents, while the piano provides a rhythmic and harmonic support.

Fig. 119. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 194-196

A partir de esta sección y hacia el final, el piano comienza a tener una función rítmico-melódica más protagonista e interesante, este nuevo papel comienza con el siguiente pasaje de imitación temática con respecto a la línea expuesta por el chelo:



The image shows a piano accompaniment for measures 207-211. The piano part is marked 'Glocoso' and features a melodic line that imitates the cello's theme from the previous section. The piano part is characterized by a rhythmic and melodic focus, with a complex harmonic structure.

Fig. 120. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 207-211

Sección F

Esta sección, como la indicación de *Glocoso* lo señala, tiene un carácter de ligereza, y de relajación con respecto al dramatismo de las secciones anteriores. Sugiero mantener en el plano sonoro principal la línea melódica del piano que se encuentra en la voz soprano:

Fig. 121. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 218-220



The image shows a piano accompaniment for measures 217-220. The piano part is marked 'Glocoso' and features a melodic line in the soprano voice that is characterized by a light and relaxed character. The piano part is characterized by a rhythmic and melodic focus, with a complex harmonic structure.

Al final de esta sección, hay un pasaje de transición hacia el final que, a través del ostinato, la acentuación, los reguladores de volumen y el *glissando* del chelo conducen a uno de los clímax de la obra. Es importante no enturbiar la sonoridad, ya que en sí la textura es muy densa, sugiero entonces usar mesuradamente el pedal derecho, únicamente para apoyar la acentuación del ostinato:



Fig. 122. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 232-235

Sección G

En esta última sección, la parte del piano ocupa el primer plano, la acentuación es muy irregular y es desplazada en la línea del bajo o en la mano derecha como en algunos pasajes, distinguir este elemento es muy importante en la interpretación:

Ejemplo 1:



Fig. 123. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 246-249

Ejemplo 2:



Fig. 124. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 274-276

La obra culmina con un pasaje en unísono de un carácter furioso y un *glissando*. La ejecución de este *glissando* puede ser ejecutado por el pianista *ad libitum*, con la uña del pulgar, o con la mano en la posición que le sea más cómoda sin causar lastimaduras, incluso con el antebrazo y codo. Sin embargo lo más importante de este pasaje es terminar simultáneamente en la nota final con el chelo.

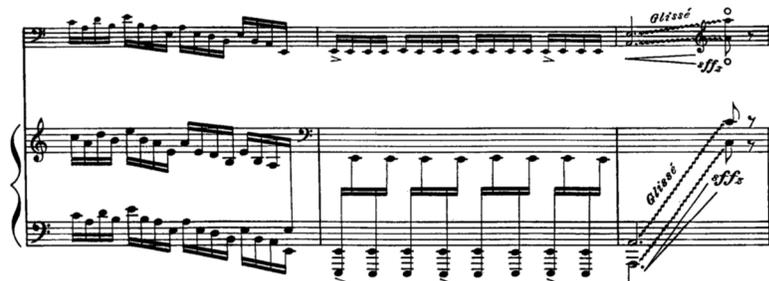


Fig. 125. A. Piazzolla. *El gran tango*, cc. 296-298

6.4 REFLEXIÓN PERSONAL

Es importante mencionar que aunque la partitura contiene muchas indicaciones y es muy clara, la interpretación de la música de Astor Piazzolla no se encuentra explicada totalmente en la partitura, esto se relaciona con el hecho de que su música, aunque estilizada, proviene de la música popular. Afortunadamente la forma de interpretación sí está implícita en sus múltiples grabaciones, mismas a las que recomiendo acudir. En cuanto a la parte del piano se refiere recomiendo especialmente consultar las grabaciones realizadas con Pablo Ziegler en el piano, ya que considero es un magnífico pianista y trabajó con Piazzolla durante más de una década. Así también, resulta útil y pertinente la asesoría de intérpretes conocedores del estilo de la obra de A. Piazzolla.¹³²

¹³² Estas sugerencias me fueron hechas dentro de algunas clases de revisión de la obra por parte del violonchelista Álvaro Bitrán, violonchelista del Cuarteto latinoamericano y conocedor del estilo y la obra de A. Piazzolla.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

- BADURA-SKODA, Eva, Paul. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Trans. Black, Leo. Da Capo Press. Nueva York. 1986.
- BARRÓN Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce A Bio-Bibliography*. Praeger Publishers. Westport, Connecticut. Estados Unidos. 2004.
- BRION, Marcel. *Schumann*. Collection Génies et Réalités. Librairie Hachette et Société d'Études et de Publications Économiques. 1970.
- BROM, Juan. *Esbozo de Historia Universal*. México. Editorial Grijalbo. Décimo octava edición. 1973.
- BROWN, Thomas Alan. *The Aesthetics of Robert Schumann*. Greenwood Press, Publishers. Westport Connecticut. 1975.
- CASTELLANOS, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Recop. y rev. de Paolo Mello. Textos de humanidades/32, Difusión Cultural. U.N.A.M., 1982.
- CHISSELL, Joan. *Clara Schumann*. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, Argentina. 1985.
- DAVERIO, John. *Robert Schumann Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford University Press. Oxford Nueva York.. 1997.
- DÍAZ Cervantes, Emilio; Dolly R. De Díaz. *Ponce, genio de México*. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, del Gobierno del Estado de Durango. Durango, 1998.
- Diccionario de las Américas. Plaza & Janes S.A. Editores. Barcelona 1987.
- DONINGTON, Robert. *Baroque Music "Style and Performance, A Handbook"*. Estados Unidos. W.W. Norton & Company, Inc. 1982.
- DOWLEY, Tim. *Bach. "Grandes Compositores"*. Ma non troppo. Ediciones Robinbook. Barcelona. 2001.
- DOWNS, Philip G. *Classical Music*. W.W. Norton & Company. Nueva York. 1992.
- Enciclopedia Salvat. Diccionario. Tomo 7. Salvat editores, S.A. Barcelona, España. 1976.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Robert Schumann Words and Music. The Vocal Compositions*. Trans. Reinhard G. Pauly. Amadeus Press. Portland Oregon. 1988.
- FONTAINE, Paul. *Basic Formal Structures in Music*. Appleton- Century- Crofts Educational Division, Merdith Corporation. Nueva York. 1967.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Alianza Editorial., 7ma edición. 1996.
- GARCÍA Brunelli, Omar. "Piazzolla". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Dir. y Coord. gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002.
- HERZFELD, Friedrich. *La música del siglo XX*. Trad. Margarita Fontseré de Petit. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1964.

- KEEFE, Simon. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, United Kingdom, Cambridge University Press 2009.
- KÜSTER, Konrad. *Mozart, a Musical Biography*. Trans. Whittall, Mary. Oxford University Press. Nueva York 1996.
- LESURE, François. *Claude Debussy Biographie Critique*. Fayard. S/F.
- LOCKSPEISER, Edward. *Debussy*. Editora Nacional. México. D.F. 1967.
- LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Nueva Jersey. Prentice Hall Englewood Cliffs. 1988.
- MERSMANN, Hans. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. Dover Publications, Inc. Nueva York. . 1972.
- MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1998.
- MORENO Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México. Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México. 1995.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Trad. Patricia Sojo. Ediciones Akal, S.A. Madrid España. 1994.
- NUÑEZ, Faustino. "Tango". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Dir. y Coord. gral. Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores. España. 2002.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony Creative Aspects and Practice*. W.W. Norton & Company. Nueva York. Estados Unidos. 1961.
- PIJOAN, José. *Historia Universal*. Tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. Barcelona 1980.
- PIJOAN, José. *Historia Universal*. Tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. Barcelona España. 1970.
- PRIETO, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y Memorias*. Fondo de Cultura Económica. México. 1998.
- RINGER, Alexander. *The Early Romantic Era between Revolutions: 1789 and 1848*. "Music and Society". Prentice Hall. Englewood Cliffs, New Jersey. 1990.
- ROBERTS, Paul. *Images The piano Music of Claude Debussy*. Amadeus Press. Portland Oregon. 1996.
- SADIE, Stanley. *Wolfgang Amade Mozart "Essays on his Life and his Music"*. Clarendon Press. Oxford. Nueva York. 1996.
- SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Dover Publications, Inc. Nueva York. 1950.
- SCHULENBERG, David. *Music of the Baroque*. Nueva York. Oxford University Press. 2001.
- SCHWEITZER, Albert. *J.S. Bach "El Músico -Poeta"*. Trad. Jorge D'Urbano Buenos Aires. Ricordi Americana. S/F.
- SPAETHLING, Robert. *Mozart's Letters, Mozart's Life*. W.W. Norton & Company, Inc. Nueva York. 2000.

SPITTA, Phillip. *Johann Sebastian Bach*. 3, 6 Vol. Nueva York. Dover Publications. 1952.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music. The Nineteenth Century*. 3 Vol. Oxford University Press. Oxford New York. 2005.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music. 4 Vol. The Early Twentieth Century*. Oxford University Press. Oxford Nueva York. 2005.

VALLAS, Léon. *Claude Debussy His Life and work*. (Trad. Por Maire y Grace O'Brien.) Dover Publications Inc. Nueva York. 1973.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona. Editorial Labor. 1982.

Publicaciones en línea

Anderson, Gordon A. *et al.* "Paris." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg4>>. (20-Nov-2013).

Antonicek, Theophil *et al.* "Vienna." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326>. (7-Nov-2013).

Arnold, Denis y Richard Langham Smith . "France." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051>>. (16 -ene -2014).

Arnold, Denis y Lalage Cochrane. "Fantasia." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2413>>. (17-Nov-2013).

Arnold Denis y Timothy Rhys Jones. "Concerto." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1550>>. (15-oct-2013).

Arnold, Denis, *et al.* "Sonata." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6313>>. (12-Nov-2013).

Barulich, Frances y Jan Fairley. "Habanera." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. . <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12116>>. (26-Feb-2014).

Béhague, Gerard. "Tango." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473>>. (20-Feb-2014).

Botstein, Leon. "Modernism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>>. (8-ene-2014).

Bristow, William. "Enlightenment" *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/enlightenment/>>. (5-Nov-2013).

Burkholder, J. Peter. "Borrowing." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg10>. (10-Nov-2013).

Caldwell, John. *et al.* "Keyboard music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945pg3>>. (11-Nov-2013).

Daverio, John y Eric Sams. "Schumann, Robert." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704pg8>>. (10-Dic-2013).

Eisen, Cliff *et al.* "Mozart." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3>. (8-Nov-2013).

Eisen, Cliff. "Piazzolla, Astor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45192>>. (20-Feb-2014).

Ex.2 Some patterns of the danceable milonga." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F011291>>. (26-Feb-2014).

Ex.3 Basic rhythmic structure of the sung milonga." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F011292>>. (26-Feb-2014).

"Ex.1 Tango accompaniment patterns." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F006533>>. (30- May- 2014).

Fallows, Polly. "Collegium musicum." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1496>. (18-oct-2013).

Gradante, William. "Milonga." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18711>>. (26-Feb-2014).

Gruber, Hermann. "Masonry (Freemasonry)." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. 15 Nov. 2013 <<http://www.newadvent.org/cathen/09771a.htm>>. (10-Nov-2013).

Halfyard, Janet. "Tango." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6656>. (26-Feb-2014).

Heartz, Daniel y Bruce Alan Brown. "Galant." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10512>>. (15-Nov-2013).

Hirsch, Paul, "A Mozart Problem", *Music & Letters*, Vol. 25, No. 4 (Oct., 1944), pp. 209-212, Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/728331>.

Hudson, Richard y Meredith Ellis Little. "Sarabande." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>>. (9- Mar- 2014).

Jewanski, Jörg. "Colour and music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06156>>. (9-ene-2014).

Kennedy, Michael. "Tango." *The Oxford Dictionary of Music, Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10098>>. (26-Feb-2014).

Kennedy, Michael. "Mannheim School." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6490>>. (15-Nov-2013).

Ledbetter, David y Howard Ferguson. "Prelude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>>. (20-Feb-2014).

Lesure, François y Roy Howat. "Debussy, Claude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>. (27-dic-2014).

Palisca, Claude V. "Baroque." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>. (5-oct-2013).

Pasler, Jann. "Impressionism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>>. (20-Ene- 2014).

Platen, Emil e Iain Fenlon. "Collegium musicum." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40623>>. (17-oct-2013).

Sage, Jack et al. "Romance." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23725>>. (15-Dic-2013).

Samson, Jim. "Romanticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>. (6-Dic-2013).

Warrack, John. "Romanticism." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5729>. (6-Dic-2013).

Wilson, Blake *et al.* "Rhetoric and music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>. (7-oct-2013).

Wilson, Charles. "Avant-garde." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e500>. (8-ene-2014).

Wolf, Eugene K. "Mannheim style." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17661>. (15-Nov-2013).

Wolff, Christoph *et al.* "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>. (4-oct-2013).

Wolff, Christoph. *et al.* "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 25 Nov. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg15>>. (15-Nov-2013).

Würtz, Roland y Eugene K. Wolf "Mannheim." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17660>. (15-Nov-2013).

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. (21-Nov-2013).

http://enciclopedia.us.es/index.php/Clasicismo_vienés. (8-Nov-2013).

http://www.conservapedia.com/Joseph_II. (13-Nov-2013).

<http://piazzolla.org/>The Internet Home of Astor Piazzolla and his Tango Nuevo. (28-May2014).

<https://www.boundless.com/art-history/europe-and-america-in-the-1800s/rise-of-modernism/symbolism> (16-ene-2014).

Hemerografía

MELLO, Paolo. "Breve reseña de la obra de Ponce". *Boletines de la E.N.M.* nos. 22 a 24. México. Abril 99 a Enero 2000.

MELLO, Paolo. "Manuel M. Ponce, músico polifacético". *Revista Heterofonía no. 79.* Conservatorio Nacional de Música. Octubre a diciembre, 1982.

Fonografía

Adiós Nonino. Astor Piazzolla. Piazzolla Music & Éditions Milan Music. 1998.5050466 3092 2 8.

Debussy: L'oeuvre pour piano, Vol. 1. Aldo Ciccolini. EMI Classics. CDC 7 54447 2. 1995.

Reconstructed violin concertos: BWV 1052R, 1056R, 1064R, 1045. Bach-Collegium Stuttgart. Helmuth Rilling. Isabelle Faust, Muriel Cantoreggi, Christoph Poppen, vln. Hänssler Classics, 2000. CD 92.138.

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Complete Concerti for Solo Feyboard and Orchestra.* Band IV. (Conciertos completos para clave y orquesta Vol. IV). Ed. de Bach-Gesellschaft. Dover Publications, Inc. Nueva York. 1985.

Debussy, Claude. *Images (Oubliées)*. (Imágenes (Olvidadas)). Theodore Presser Company. Bryn Mawr, Pennsylvania. 1978.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonatas and Fanrasies for the Piano*. (Sonatas y Fantasías para piano). Ed. Y Rev. Por Nathan Broder. Theodore Presser Company. Bryn Mawr, Pennsylvania. 1960.

Piazzolla, Astor. *Le Grand Tango*. Edit Bèrben, Italia. Catálogo: E. 2386 B. 1982.

Ponce, Manuel M. *Preludio y Fuga sobre un tema de Handel*. Rev. Carlos Vázquez. Peer International Corporation. Estados Unidos. 1961.

Ponce, Manuel M. *Suite en La menor*. Ed. Y Rev. por Raúl Zambrano. Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. Coord. Y Rev. Gral. Paolo Mello. Escuela Nacional de Música, UNAM. 2012.

Ponce, Manuel M. *Vier kleine fugen für den Anfänger* (Cuatro pequeñas fugas para los principiantes). "Edición especial Clema Ponce". Rev. y notas críticas de Paolo Mello. Escuela nacional de Música, UNAM.2003.

Schumann, Robert. *Sämtliche Klavierwerke*. (Obras completas para piano).Rev.Wilhelm Kempff. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag. Leipzig. S/F.

ANEXO 1

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

Johann Sebastian Bach (1685-1750) **CONCIERTO PARA CLAVE EN RE MENOR BWV 1052**

J. S. Bach escribe este Concierto para clave en Re menor BWV 1052 durante la segunda etapa de su periodo de trabajo en la ciudad de Leipzig delimitado de 1729 a 1739 específicamente para el *Collegium Musicum*. Éste, era una sociedad civil cuyo objetivo era alentar la práctica musical incluyendo a los intérpretes y al público. Se conformaba por músicos profesionales, universitarios y ciudadanos que se daban cita semanalmente para asistir a los conciertos. El lugar donde esto ocurría variaba desde la casa privada de alguno de los miembros nobles, un jardín público o una casa – café. A este interés social de fomentar la práctica musical de manera independiente a la corte o al ámbito religioso se le llamó esfera pública.

El vocablo Concierto se deriva de la raíz latina *concertare*, cuyas acepciones incluyen “Disputar” o “Trabajar en conjunto”. La misma palabra derivada del italiano significa “Estar de acuerdo”. Estos conceptos contrapuestos de colaboración y competencia se relacionan estrechamente con la dinámica del discurso de este género. Este concierto corresponde al modelo de concierto italiano en boga en el S. XVIII: con forma de *Ritornello*, instituido por compositores como A. Corelli y A. Vivaldi. Esta forma consiste en la alternancia, encuentro y contraste de dos fuerzas musicales contrapuestas: el solista y el *tutti*; quiénes comparten un argumento temático. El tema principal es el *Ritornello* y siempre empieza y termina al unísono con todo el ensamble. A lo largo del desarrollo de la obra el tema es presentado sobre diferentes tonalidades y texturas; es decir, por el ensamble completo, o únicamente por el solista. Esta dinámica se encuentra en los tres movimientos. Podríamos hacer una analogía de la textura sonora que ocurre con el unísono del *Tutti* contrastado con la respuesta del solista en relación con el rito protestante. Allí participa una congregación y el pastor, en un ejercicio que puede ser análogo al solo y al *Tutti*. Esta comparación relaciona a quiénes construyen la ceremonia religiosa con los que realizan el discurso musical.

La mayor innovación de Bach en este género respecto al clave fue sacarlo de su rol acostumbrado únicamente como acompañamiento y hacerlo participar activamente como solista, algo nunca antes llevado a cabo pero posible debido a la gran variedad de recursos que ofrece el instrumento. Por ejemplo: su propensión a los brillantes arpeggios con ambas manos puede generar un poderoso y tempestuoso despliegue virtuoso, o también puede fungir como simple decoración orquestal. Esta complejidad y amplitud de posibilidades fueron exploradas y explotadas en siglos posteriores, pero fue él quien estableció el precedente.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) **FANTASÍA EN RE MENOR K. 397**

La obra de Wolfgang Amadeus Mozart pertenece al estilo musical llamado “Clasicismo Vienés”, mismo que representa una conjunción de los estilos musicales anteriores a él —como la tradición de la ópera italiana, el *Style galant*, *Empfindsamer Stil* y el estilo de la escuela de Mannheim—.

La *Fantasia en Re menor K. 397* data del periodo de estancia de W. A. Mozart en Viena —delimitado entre 1781 a 1791—. En diciembre de 1784, tras haber sido aceptado en la logia masónica vienesa, Mozart solía frecuentar al Barón Gottfried van Swieten, quien tenía especial predilección por la música de Handel, J.S. Bach y C.P.E. Bach. Esta música era cultivada en los conciertos efectuados en su casa y a su vez, causó gran impresión en Mozart inspirándole varias obras, entre ellas: el *Preludio y Fuga en Do K.394* (dedicada a su

esposa Constanze) y esta *Fantasia en Re menor K. 397* entre otras. Todas ellas fueron inspiradas en las fantasías de C.P.E. Bach.

La Fantasia es un género instrumental cuya estructura y características estilísticas son libres y su carácter particularmente subjetivo. C.P.E. Bach, define esta forma como [...] una forma de verdadera creatividad musical, donde el pianista, más que ningún otro instrumentista, puede practicar un estilo declamatorio, y moverse audazmente de una emoción a otra. Así, todo es permitido, secciones de arpeggios libres, pasajes estilo recitativo, y despliegues brillantes de virtuosismo técnico [...]. Al ser esta fantasía inspirada por la obra de C.P.E. Bach (aunado a su carácter melancólico e introspectivo) se denota su relación al pensamiento estético del *Empfindsamer Stil* (o “Estilo de Sensibilidad”) que buscaba el predominio de la emoción sobre la racionalidad. Este hecho es importante ya que la creación de obras con estas características—décadas antes de 1800—son, para algunos autores la evidencia de que la gestación del Romanticismo musical inicia desde la obra de C.P. E. Bach.

Robert Schumann (1810 –1856) **TRES ROMANZAS Op. 28**

La obra de Robert Schumann es considerada uno de los pilares del movimiento musical e intelectual conocido como Romanticismo alemán. Sus principios estéticos son la expresión, la libertad, la subjetividad y la supremacía de la emoción en oposición a lo racional.

Las *Tres Romanzas Op.28* fueron compuestas en la ciudad de Leipzig en octubre de 1840 y estuvieron fuertemente influenciadas por el ciclo de *Tres Romanzas para piano Op.11* que Clara Wieck compuso a inicios de 1839 y que dedicó a Schumann. Hacia el S. XIX las Romanzas se cultivaron a través de la música instrumental y son consideradas *piezas de carácter*, es decir, su intención es expresar un sentimiento o emoción en particular. Su estructura es bastante libre, puede ser estrófica, en Rondó, o la forma común A – B – A. Por sobre todo persiste el predominio de la línea melódica.

Schumann tiene un lenguaje particular donde todos los elementos musicales tienen un significado propio. Por ejemplo, él compara análogamente a la música con el juego de ajedrez, donde la melodía es la Reina y tiene el máximo poder; la armonía es el Rey, quien siempre decide el juego. Finalmente, es a través de la armonía que busca crear sensaciones específicas en el oyente, fin último de su música. Así también, las cadencias no conclusivas pretenden generar la sensación de vaguedad. Otro elemento esencial en sus obras para piano es el uso de motivos rítmicos recurrentes. A las obras que expresaban sentimientos complejos las distinguía con tonalidades complejas: Do sostenido, por mencionar alguna.

Schumann escribió este ciclo durante el periodo de crisis emocional que atravesó mientras peleaba para obtener la mano de Clara Wieck en matrimonio, en oposición al padre de ella y después por medio de un juicio en la corte de Leipzig. En el caso de la *Romanza No. 1* está escrita en Si bemol menor. Para Schumann, esta tonalidad corresponde a un dolor profundo y sentimientos encontrados. La *Romanza No.2*, por otro lado, está escrita con base en dos melodías que están separadas a una distancia de intervalos de sexta. Este juego a dueto podría simbolizar la voz de ambos enamorados, la voz superior encarna la voz de Clara; la inferior, la voz de Schumann y ambas se mueven paralelamente en la región de tenor para representar su cercanía y reciprocidad sentimental. La *Romanza No. 3*, escrita en forma Rondó, contiene secciones de carácter contrastante. Esto podría ser una muestra más de la inevitable manifestación de la dualidad de las personalidades psicológicas de Schumann en su música, causada por su padecimiento mental maniaco-depresivo: Eusebio (dulce, soñador, pasivo) y Florestán (tempestuoso, violento, enérgico).

Claude Debussy (1862-1918)
IMÁGENES (OLVIDADAS)

La obra de Claude Debussy es actualmente considerada como la representante del Impresionismo musical. Esta analogía se debe no a una coincidencia temporal con los pintores impresionistas, ya que ellos comenzaron su actividad mucho antes; sino más bien a diversos paralelos que ésta comparte con la pintura impresionista. Ejemplo de ello son las técnicas de fragmentación y su interés general por desarrollar los efectos de atmósfera y gradaciones de color, lo que análogamente en la música se refieren al timbre. Existe además un paralelismo mayor de la obra de Claude Debussy con el arte de la literatura simbolista que se desarrolló en Francia en los últimos años del siglo XIX, ya que entre ambas hay una tendencia análoga a alejarse de las formas establecidas, además de otros aspectos.

El llamar a la música de Debussy impresionista ha sido en parte muy útil para diferenciarla estéticamente de la música alemana expresionista que fue contemporánea a la suya y a la que buscaba oponerse radicalmente. Su objetivo se centraba en tratar de eliminar de la música todo contenido emocional o psicológico. Debussy escribió que, a través de sus series de *Imágenes*, tanto para piano como para orquesta, pretendía crear más bien realidades: la impresión de una realidad. Para ello utilizó recursos que reflejaran espontaneidad y que crearan la impresión de ser una realidad desligada de un proceso de composición e interpretación pre-establecidas. Lo anterior se logra a través de pasajes de escalas o arpeggios libres que emulan improvisación, la atmósfera lograda por medio de la construcción armónica y la explícita falta de rigor en las indicaciones de tiempo e interpretación. En su música, el placer se concentra en la búsqueda de la belleza del sonido en sí mismo y en sus características: textura, color, timbre así como en los matices dinámicos.

Esta obra data del invierno de 1894 y está dedicada a la hija (entonces adolescente) de su amigo, el pintor y mecenas francés Henri Lerolle: Yvonne Lerolle. En la dedicatoria del manuscrito, Debussy describe esta obra como música “no para ser tocada a la luz brillante del salón, sino como conversaciones entre el piano y uno mismo.” En 1896 la segunda de estas piezas fue publicada en una revista anunciado que la colección completa sería publicada próximamente, misma que nunca se llevó a cabo. Si la publicación no se materializó, ya fuera porque las obras no satisfacían al autor, o porque el editor consideró que Debussy no era tan popular en ese entonces como para vender la obra, es una situación que no se ha esclarecido y posiblemente así permanezca. No obstante, la colección fue publicada en 1977 bajo el nombre de *Images (oubliées)*. La segunda obra de la serie: *Sarabande*, con algunas variaciones mínimas, de hecho forma parte de la suite *Pour le piano*, publicada en 1901. Por otro lado, la tercera pieza está basada en la melodía de una canción francesa para niños titulada *Nous n'irons plus au bois*, y que Debussy titula bajo el nombre completo de *Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois" parce qu'il fait un temps insupportable* (Algunos aspectos de “No iremos más al bosque” porque hace un clima insoportable). A su vez, este tema melódico y algunos otros aspectos rítmicos son evocados en la obra *Jardins sous la pluie*, que forma parte de la colección *Estampes* escrita diez años después, lo que denota que las ideas, temas y el lenguaje de Debussy característico en su etapa de madurez de obras para piano se gestó mucho tiempo antes.

Manuel M. Ponce (1882-1948)
PRELUDIO Y FUGA SOBRE UN TEMA DE HANDEL

Manuel María Ponce Cuellar destacó como pianista, compositor, pedagogo, crítico y musicólogo. Su obra es reconocida como el pilar del movimiento musical mexicano nacionalista. Su catálogo puede dividirse en dos periodos. El primero: romántico nacionalista; el siguiente: modernista. La fecha de composición del *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* data de 1915 y cronológicamente coincide con el periodo romántico/nacionalista de Ponce, no obstante estilística y estéticamente no concierne a estas características. Éste es más bien una manifestación del gusto musical, conocimiento y dominio que el autor tenía sobre otros

estilos y formas musicales mismos que asimiló en sus periodos de estancia y formación en Europa, como son: técnicas contrapuntísticas rigurosas, romanticismo, neoclasicismo, vanguardismo y modernismo, lo que justifica que algunos de sus principales biógrafos tales como Ricardo Miranda lo llamen “músico ecléctico”.

El tema principal del *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* es tomado del tema de la Fuga de la *Suite No. 4 en Mi menor Hwv 429* de George Frideric Handel (1685-1759). Este tema es el eje de ambas piezas y aunque las formas de Preludio y Fuga corresponden a las estructuras rigurosas y a la textura polifónica del S. XVIII, el lenguaje musical es más libre, citando por ejemplo el lenguaje del pianismo brillante en octavas y arpeggios de F. Busoni o el estilo de las cadenzas de los conciertos para clave de J. S. Bach.

Astor Piazzolla (1921-1992) **EL GRAN TANGO**

El compositor, director y bandoneonista argentino Astor Piazzolla debe ser considerado por un lado por su profusa y revolucionaria obra dentro del género específico del tango, y por otro por su producción de música de concierto. Piazzolla solía comparar su producción académica con la obra de Gershwin, ya que como él, compuso obras para concierto partiendo de un género popular urbano. La comparación no es errada: tango y jazz son géneros que nacieron con el S. XX y se desarrollan al amparo de manifestaciones masivas, ya sea de los medios de comunicación o de costumbres de baile de las primeras décadas del siglo.

En 1982, Efraín Paesky, secretario general del Consejo Internacional de la Música, encargó a Piazzolla un tango para violonchelo y piano con la idea de que lo tocara Mstislav Rostropovich, a quien está dedicado. Sin embargo, el gran violonchelista ruso no tenía entonces noción clara acerca de quién era entonces dicho compositor y, al encontrarse con un tango no le dio mucha importancia. Lo tocó sin mucho convencimiento y lo guardó. Cuando se percató del valor y de la originalidad de Piazzolla, Rostropovich rescató de su archivo *Le Grand Tango*, pero, considerando que no era suficientemente brillante para el violonchelo, hizo una nueva versión, que es la que él interpretó con alguna frecuencia. Por otro lado, *Le Grand Tango* debe su nombre francés a que Piazzolla, ayudado por Efraín Paesky, hizo que la obra se publicara inmediatamente en París, por lo cual el título original de *Tangazo* se convirtió en *Le Grand Tango*.

Las características de este tango tienden a coincidir con las características generales de su obra. Sus composiciones se dividen en secciones que, aunque aparecen variadas y de duración diversa, corresponden a dos tipos de carácter: El primero, agresivo, rítmico, acentuado, con líneas melódicas quebradas, y frecuentes. El segundo, de tempo moderado y líneas cantables, con lo que se soslaya el tango como pieza para ser bailada, ya que la concepción estética de Piazzolla no tomaba en cuenta las exigencias de loailable. A menudo hay ausencia de desarrollo temático, con líneas melódicas que resaltan y conviven entre sí. Estas melodías no se interfieren unas a otras, pero tampoco se destacan ni se desarrollan como temas propiamente dichos. En palabras de Piazzolla, en la interpretación del tango: “Uno debe siempre interpretar esta música con rabia, uno no puede tocarla de una forma afeminada. El tango es música llena de rabia... Cuando estaba en Francia, mis músicos me preguntaban que se suponía que quería decir “tocar con rabia”. Yo les explicaba que significaba que un mezzoforte debía ser un forte, un forte debía ser un fortissimo, y un fortissimo era cuando ya no podías tocar más fuerte. Esa es mi forma: más y más exagerado, tocado agresivamente. El tango no es música dulce, tiene más bien un sabor amargo. Esa es la forma de ser del tango, no hay nada suave en él, es muy amargo. Se debe aceptar esta música como es, punto.”