



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE J. S BACH, F. LISZT, J. P.
MONCAYO, W. A. MOZART Y J. M. RAVEL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA

ITZEL SANTIAGO CORTÉS

ASESORES:

CRISTINA CASTRO RICÁRDEZ Y MAURICIO RAMOS VITERBO

México, D. F. 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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Ana y Oscar, quienes han sido y serán siempre la base de mis éxitos. Gracias por proporcionarme los valores, conocimientos y herramientas que me han permitido desarrollarme como persona, por brindarme en todo momento su amor, acompañamiento y apoyo incondicional.

A mi hermana Yatziri, quien ha sido mi compañera de innumerables vivencias; gracias por darme el apoyo y escucha, por aportarme la fuerza y el ánimo necesario para continuar con mis metas.

A mis maestros, a todos los que me han dejado alguna enseñanza y quienes han contribuido en mi formación musical.

En especial agradezco a la Mtra. Cristina Castro Ricárdez y al Dr. Mauricio Ramos Viterbo, por compartir sus consejos, conocimientos y el apoyo brindado durante la licenciatura, así como por el asesoramiento en la elaboración de este escrito y la supervisión de las obras que conforman este programa.

A mis compañeros y amigos, por acompañarme en los conciertos, por brindarme su cariño, apoyo y amistad.

En especial agradezco a la Lic. En Piano Maby Muñoz Hénonin, por el apoyo y tiempo dedicado en la transcripción de partituras durante la licenciatura.

A la Escuela Nacional de Música, por proporcionarme el espacio, los conocimientos y medios necesarios durante mi formación musical

Al Lic. En Piano Rodrigo Sierra Moncayo, por facilitarme la obtención de datos referentes a la obra de José Pablo Moncayo, por sus recomendaciones y comentarios.

PROGRAMA

-Suite Francesa No. 6 En Mi mayor, BWV 817. J. S. Bach.

Allemande (1685-1750)

Courante

Sarabande

Gavotte

Polonaise

Bourré

Menuet

Gigue

-Sonata en si bemol mayor, K. V. 333/315c. W. A. Mozart.

Allegro (1756-1791)

Andante cantabile

Allegretto grazioso

-Aux Cyprès de la Villa d'Este I : Threnodie. F. Liszt.

Années de Pèlerinage III (1811-1881)

-Ma Mère l'Oye, cinco piezas infantiles para piano. J. M. Ravel.

Pavane de la Belle au bois dormant (1875-1937)

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des Pagodes

Les entretiens de la Belle et la Bête

Le jardin féerique

-Tres Piezas para piano.

J. P. Moncayo.

Allegro

(1912-1958)

Lento

Allegro Molto

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. SUITE FRANCESA NO. 6 EN MI MAYOR, BWV 817 DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	8
1.1. Contexto histórico: El Barroco	9
1.2. Datos biográficos	14
1.3. Análisis de la Suite Francesa No. 6 en Mi mayor, BWV 1817	17
1.3.1. Allemande o Alemanda.....	19
1.3.2. Courante o Corrente.....	21
1.3.3. Sarabande o Zarabanda.....	22
1.3.4. Gavotte o Gavota.....	23
1.3.5. Polonaise o Polonesa	25
1.3.6 . Bourrée.....	26
1.3.7 . Minuet, Minué o Minueto.....	28
1.3.8 . Gigue o Giga	29
1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	32
2. SONATA EN SI BEMOL MAYOR, K. V. 333/315C de WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)	35
2.1. Contexto histórico: El Clasicismo	36
2.2. Datos biográficos	41
2.3. Análisis de la Sonata en Si bemol mayor, K. V. 333/315C	44

2.3.1. Allegro.....	45
2.3.2. Andante Cantabile	48
2.3.3 .Allegretto Grazioso	50
2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	53
3. <i>AUX CYPRES DE LA VILLA D'ESTE I: THRENODIE ANNEES DE PELERINAGE III</i> DE FRANZ LISZT (1811-1886).....	55
3.1. Contexto histórico: El Romanticismo	56
3.2. Datos biográficos	61
3.3. Análisis de <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este I : Threnodie</i>	64
3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	69
4. <i>MA MÈRE L' OYE, CINCO PIEZAS INFANTILES PARA PIANO A CUATRO MANOS</i> de JOSEPH MAURICE RAVEL (1875-1937).....	71
4.1. Contexto histórico: El Impresionismo	72
4.2. Datos biográficos	75
4.3. Análisis de <i>Ma Mere l'Oye, cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos</i>	78
4.3.1 Pavane de la Belle au bois dormant.....	79
4.3.2 Petit Poucet.....	80
4.3.3 Laideronnette imperatrice des Pagodes.....	81
4.3.4 Les entretiens de la Belle et la Bête	83
4.3.5 Le jardin féerique	84
4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	88
5. TRES PIEZAS PARA PIANO de JOSÉ PABLO MONCAYO (1912-1958).....	90

5.1 Contexto histórico: El Nacionalismo en México	91
5.2 Datos biográficos	95
5.3 Análisis de Tres Piezas para Piano	98
5.3.1 Allegro.....	99
5.3.2 Lento.....	101
5.3.3. Allegro Molto.....	102
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	105
 CONCLUSIONES	 106
 BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	 108

INTRODUCCIÓN

Durante mis estudios realizados en la licenciatura en piano de la Escuela Nacional de Música-UNAM, adquirí una gran cantidad de conocimientos teóricos y prácticos sobre el estudio de la música. Muchos de estos conocimientos fueron indispensables para la ejecución e interpretación de las obras que estudié durante la carrera. La realización de este trabajo surge a partir de la información e investigación recabada sobre las obras seleccionadas, con ayuda de mis maestros para estas notas al programa, con el fin de que mis aportaciones puedan ser de utilidad para otros estudiantes.¹

La ejecución del piano, como la de todo instrumento musical, implica una gran cantidad de aspectos técnicos y teóricos, así como la acumulación de conocimientos y experiencias. Dichos aspectos influyen en una buena ejecución, pues en mi opinión, uno de los objetivos del intérprete es transmitir al público lo más fielmente posible el contenido de la obra y lo que el compositor trataba de expresar con ella.

Entonces, surge la interrogante ¿cuáles son los elementos técnicos y teóricos que ayudan al pianista a ejecutar una partitura para lograr una buena interpretación? Tratando de responder esta pregunta realicé este trabajo enfocándome en alcanzar el siguiente objetivo: presentar y desarrollar algunos elementos que ayuden al pianista a entender e interpretar las obras para piano aquí propuestas, en relación al periodo y al estilo del compositor, sin dejar de lado el carácter y la personalidad propia del ejecutante.

Los elementos que se desarrollarán son: A) El contexto histórico, en donde se describirán las características y las condiciones socioculturales principales del periodo y lugar en el que surgen las obras propuestas. B) Los datos biográficos del compositor, de manera que se brindará un panorama muy general de la época en que vivieron los compositores de las obras señaladas. C) El análisis estructural y armónico de cada obra y por último. D) Propuesta de sugerencias técnicas e interpretativas, que desde mi experiencia, me han ayudado a abordar favorablemente las obras expuestas.

¹ Cabe mencionar, que debido a que soy una persona con discapacidad visual, es de mi interés presentar este escrito en su versión digitalizada e impresa en el sistema braille, con la finalidad de hacer accesible su lectura para otros estudiantes con características similares.

1.SUITE FRANCESA NO. 6 EN MI
MAYOR, BWV 817
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1.1 Contexto histórico: El Barroco

Existen diversas definiciones sobre la palabra barroco, sin embargo para fines de este trabajo, se considerará como el periodo en la historia del arte que sucede al Renacimiento, cuyas manifestaciones abarcan desde finales del siglo XVI, hasta la primera mitad del siglo XVIII aproximadamente; se denominó de esta manera por ser uno de los estilos artísticos predominantes en Europa con mayor influencia durante dicha época y alcanzó su auge en el siglo XVII.

Durante el siglo XVIII, éste vocablo se empleó para describir un arte recargado, raro y extravagante, adquiriendo un sentido peyorativo, pues algunos críticos de la época consideraban que había una tendencia a exagerar y sobrecargar las obras creadas por los artistas que representaron este estilo, contrastando con el cuidado que se le otorgaba a la armonía y a la proporción que caracterizó al Renacimiento.

En el ámbito musical, la palabra barroco se empleó por primera vez en la Enciclopedia Francesa de 1776, en cuyo suplemento Jean Jacques Rousseau proporciona la siguiente definición: *“Barroco, en música: una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, de entonación difícil y movimiento forzado”*.²

Estas concepciones cambiaron años después con los trabajos escritos sobre este estilo, como lo señala el *Diccionario Harvard de la Música* dentro de la definición de Barroco. *“La rehabilitación del término y su utilización moderna para referirse a un periodo estilístico de las artes comenzó en 1888 con la publicación del historiador del arte Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*”*.³

² Anónimo. “Capítulo 5: Los signos del barroco”, *Cátedra de educación musical*, (Documento en línea), Argentina: Escuela Normal Juan Pascual Bringles. Consultado el 6 de febrero de 2012 en: <http://server-enjpp.unsl.edu.ar/escuela/academico/secundario/materias/musica/4to/capitulo5.pdf>.

³ Randel, Don Michael. “Barroco”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p. 146.

Condiciones socioculturales y pensamiento filosófico durante el periodo Barroco

Las primeras manifestaciones del estilo Barroco surgieron en Italia, de manera tardía en Alemania y España (cuyo imperio propagó dicho estilo principalmente en las colonias de América); mientras que al estilo desarrollado en Francia durante este periodo, se le denominó Clasicismo Francés, por retomar algunas características del estilo renacentista. Con esta tendencia artística se expresó el poder de la monarquía, la riqueza del estado, y el fortalecimiento de la iglesia.

Mediante la Contrarreforma, se restableció la iglesia católica y el arte religioso quedó a cargo de los clérigos, bajo las normas del Concilio de Trento. La monarquía y el absolutismo se manifestaron en naciones como España, que dominó los centros más importantes de Europa gran parte de este periodo; mientras que durante el reinado de Luis XIV en Francia, se impulsaron las artes con la fundación de la Academia de la Lengua y la Literatura (1635), de la Real Academia de Pintura y Escultura (1648) entre otras. En Francia se desarrollaron otras tendencias como el estilo Rococó a principios del siglo XVIII.

Los grupos dominantes de la sociedad fueron el clero, la aristocracia y la naciente burguesía, principales consumidores de las obras de los artistas. Poseían el poder y la riqueza y en sus celebraciones y ceremonias, siempre estuvo presente la música y la danza. Esta última se estilizó a finales del periodo desembocando en la Suite, un género musical del Barroco que más adelante se describirá con detalle.

El uso de la imprenta permitió una gran difusión de libros y partituras. La aplicación de la ciencia experimental con personajes como Galileo Galilei y Teóricos como Espinoza, Leibniz y Descartes fundamentaron las bases del racionalismo, que posteriormente serían la base filosófica del periodo clásico. Sin embargo la estética de la época buscaba la expresión de los sentimientos mediante las creaciones de los artistas, conformando las características del arte barroco.

La música barroca y sus características

La música barroca al igual que las demás artes, se desarrolló en las grandes cortes, palacios e iglesias y la mayoría de los músicos vivían de su trabajo al servicio de algún mecenas. En el ámbito profano, los músicos prácticos y teóricos, destacaron las propiedades estéticas de la música, desarrollando teorías sobre la relación de ésta con los sentimientos. Tal es el caso de la teoría de los afectos, desarrollada por Athanacius Kircher y posteriormente por otros músicos alemanes, con la que se establecieron reglas para la escritura musical con el fin de expresar o representar hasta ocho afectos.

Algunos teóricos como Calvisius, Praetorius y Printz recopilaron y clasificaron los estudios sobre la música existentes hasta entonces, organizándolos en tratados de armonía y los conocimientos musicales se volvieron enciclopédicos, pues su estudio se abordó desde distintos campos del conocimiento.

Se construyeron órganos con características sonoras y arquitectónicas propias de la época, así como otros instrumentos de teclado que abarcaron una gama sonora más amplia y destacó la fabricación de instrumentos de alientos (como el oboe) y cuerdas (como el violín). También es en esta época que se establece la tonalidad como mayor y menor.

Durante este periodo, se gestaron diversas formas vocales e instrumentales. Las formas vocales se clasificaron en profanas (cantata, ópera en Italia, *Tragédie Lirique* en Francia, *Singspiel* en Alemania y Zarzuela en España.) y religiosas (cantata, oratorio, pasión y misa), según el lugar en donde se ejecutaban.

En las formas instrumentales se escribieron obras para instrumento solista (sonata, fuga, toccata y suite), que eran piezas de breve duración ejecutadas principalmente en instrumentos de teclado y que permitían al intérprete mostrar su técnica, habilidad y virtuosismo; música de cámara (sonata para dos o tres instrumentos), que se ejecutaba por un grupo de instrumentistas en pequeñas salas y la música para orquesta (concierto grosso y la suite orquestal). A partir del siglo XVII, los compositores empezaron a indicar en las partituras orquestales, cuántos y cuáles instrumentos debían ejecutar cada parte.

Las fechas del Barroco en música varían al igual que en la historia del arte en general, no obstante se puede señalar el comienzo aproximadamente en 1580 y su culminación años después de la muerte de Johan Sebastian Bach, por lo que se distingue una división en tres periodos:

- A) “Barroco temprano” (1580-1630), periodo en el que predominaron los estilos monódicos, el uso del bajo continuo⁴ y destacaron compositores como Claudio Monteverdi, Jacopo Peri, Girolamo Frescobaldi y Michael Praetorius.
- B) “Barroco medio” (1630-1680), fue la etapa de consolidación para la ópera y el oratorio, surgiendo escuelas operísticas (escuela florentina, romana, Mantuana, Veneciana y Napolitana) con distintas características, que llevaron a la música barroca a su máxima expresión; algunos compositores sobresalientes fueron Heinrich Schütz, Henry Purcell y Jean B. Lully.
- C) el “último Barroco” (1680-1750), fue la época en la que predominó la música instrumental y el uso del estilo concertante;⁵ algunos compositores notables fueron Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni, Francesco Geminiani, Giuseppe Tartini en Italia y compositores alemanes como Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastián Bach, Georg Friedrich Händel (posteriormente nacionalizado inglés) y Georg Philipp Telemann.

La música barroca en Alemania

En Alemania convergieron varias tendencias estilísticas y religiosas, sin embargo en la música imperó la escuela polifónica y destacaron importantes intérpretes de instrumentos

⁴ Técnica composicional, mediante la cual el compositor escribía la línea melódica del bajo, acompañada de algunos números para que el intérprete añadiera los acordes o líneas que completaban la polifonía. El bajo continuo se ejecutaba en el registro grave de instrumentos como el órgano, el clave o el arpa.

⁵ Este estilo consistía en alternar entre un grupo de instrumentos solistas y otro que actuaba como acompañante.

de teclado. En las ciudades del norte prevaleció el protestantismo, mientras que en el sur predominó el catolicismo.

La religión protestante del norte permitió el desarrollo del coral, introducido por Martín Lutero para interpretar los himnos que se cantaban en las iglesias, mismo que continuó en el siglo XVII. En el campo de la música instrumental se desarrollaron principalmente los géneros polifónicos y en relación a esto último, José Subirá escribe lo siguiente: “*Los violinistas alemanes cultivan el estilo polifónico y escriben libros de danzas, sonatas a la italiana y canciones a la francesa*”.⁶

En base a este comentario se deduce que los estilos francés e italiano, influyeron en la formación del Barroco alemán, creando lo que denominan algunos teóricos como Bukofzer, el tercer estilo descrito a continuación, junto con las características de los dos antes mencionados:

(...) Tanto teóricos como compositores reconocían estos estilos como los dos polos de la música de la época. Los recursos armónicos de la tonalidad, el estilo de concierto de la música vocal instrumental y las formas concierto y sonata de la “música pura”, eran las características del estilo italiano. Las pautas coloristas y programáticas de la música instrumental, la disciplina orquestal, la Obertura y las suites de danza y la ornamentación muy florida de la melodía eran las características del estilo francés. El estilo alemán, reconocido universalmente como el tercero de los estilos nacionales se caracterizaba por su marcada tendencia a usar una textura sólida de tipo armónico y contrapuntístico (...).⁷

Johan Sebastian Bach unificó los elementos del Barroco alemán, francés e italiano y su obra musical ha sido considerada como referencia fundamental de este periodo, pues desarrolló varios géneros de música vocal y escribió una gran cantidad de piezas para orquesta, diversos instrumentos, principalmente de teclado. Su vida y obra ha sido estudiada y documentada por diversos biógrafos, siendo J. N. Forkel, el primero en realizar su biografía y Felix Mendelssohn, el principal promotor de su obra musical en el siglo XIX.

⁶ Subirá, José. *La música: Etapas y aspectos*, Barcelona: Salvat, S. A. 1949, p. 11.

⁷ Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, traducción de Clara Jánés, Madrid: Alianza, 1986, p. 269.

1.2 Datos biográficos

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en la ciudad de Eisenach, Alemania; provenía de una familia de importantes músicos e intérpretes desde la segunda mitad del siglo XVI. Fue compositor, violinista y destacado ejecutante de instrumentos de teclado como el órgano y clavecín.

A la muerte de sus padres Elisabeth Lämmerhirt y Johann Ambrosius, quedó al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph, quien le dio las primeras lecciones de órgano, clavicordio y composición en la ciudad de Ohrdruf. En 1700 fue becado para estudiar en Lüneburg y se introdujo a la corte de la misma ciudad, en donde aprendió francés. En esta época conoció al organista Georg Böhm, quien según los estudiosos de la obra de Bach, influyó en sus primeras composiciones, así como la música francesa lo haría en obras posteriores.

Su destacada carrera musical como intérprete y compositor puede dividirse en varias etapas de acuerdo con las ciudades en donde trabajó.

Arnstadt (1703-1707) y Mühlhausen (1707-1708). En ambas ciudades trabajó como organista en la iglesia de San Bonifacio y San Blas respectivamente. Dirigió una pequeña orquesta de música de cámara y formó una capilla con coristas e instrumentistas que le permitieron interpretar las obras que había copiado de una selección de música para iglesia; de esta época datan sus primeras cantatas. En 1707 contrajo matrimonio con María Bárbara, hija del organista Johan Michael Bach.

Weimar (1708-1717). Bach fue organista de la corte del duque Wilhelm Ernst y obtuvo el título de *Konzertmeister*, en 1714. En esta etapa compuso la mayor parte de corales (*Orgelbuchlein*), preludios, fugas y tocatas; *también realizó las* transcripciones para clavecín de los conciertos de Antonio Vivaldi y de Benedetto Marcello.

Köthen (1717-1723). Durante este periodo, trabajó como maestro de capilla (*Kapellmeister*) de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, quien tenía un especial interés por la música y estima hacia Bach, por lo que esta etapa fue prolífica para el compositor sobretodo en sus obras instrumentales y orquestales, pues destacan los *Conciertos de Brandeburgo*, las *Suites* para violonchelo, el primer libro del *Clave bien temperado*, las

cinco *Suites Inglesas*, las seis *Suites Francesas* (1722-1724), las *Invenções y Sinfonías*, entre otras. En 1720 luego de la muerte de su primera esposa, se casó con la soprano Ana Magdalena Wilcken y en 1721 el príncipe se casó con Friderica, princesa de Anhalt, quien no tenía interés por la música y a partir de este matrimonio, se debilitó la relación entre el príncipe y el compositor, motivo por el que Bach pudo buscar su cambio a Leipzig.

Leipzig (1723-1750). Se desempeñó como director musical de la ciudad y fue nombrado *Kantor* en la iglesia de Santo Tomás, a la muerte de Johann Kuhnau. En 1729 trabajó como director organista y compositor en el Collegium Musicum, fundado por G. Telemann. En 1733 compuso el *Kirie y Gloria* de la Misa en si menor (concluida en 1749), obra con la que solicitaba el título de maestro de capilla (*Hofkomponist*) en la corte de Polonia, que obtuvo en 1736. De esta etapa data el segundo libro del *Clave bien temperado*, las *Variaciones Goldberg*, *el Arte de la fuga* y la mayoría de sus oratorios y cantatas.

A partir de 1749 la salud de Bach se deterioró; a principios de 1750 se sometió a una operación de la vista, que fracasó, para retirar las cataratas de las que padecía y falleció el 28 de julio de ese año en Leipzig. Gran parte de su legado musical se repartió entre sus hijos Wilhem Friedemann, Philipp Emanuel y una menor cantidad de obras pasó a manos de Ana Magdalena Bach.

De acuerdo con los datos biográficos⁸ recabados y algunos trabajos consultados de autores⁹ que han estudiado la obra musical de Bach, se observa que ésta última siempre estuvo relacionada con el puesto o encargo que desempeñaba. La música que escribió por iniciativa propia, principalmente para instrumentos de teclado, fue de índole pedagógica y se le consideró como un compositor autodidacta, pues copiaba para su estudio obras de organistas alemanes y compositores europeos (principalmente franceses e italianos), tales como Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Albinoni, Schütz, Fischer, entre otros.¹⁰

Su obra vocal se basó en el coral, principalmente en los himnos luteranos, pues ocupaba cargos en las iglesias en su mayoría protestantes. También desarrolló el Oratorio,

⁸ Epstein, Ernesto. *Bach: Pequeña antología biográfica*, traducción de los documentos originales de Emiliano Aguirre, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

⁹ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*, traducción de Jorge D' Urbano, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. 1955.

¹⁰ Walter, Emory/Christoph Wolff. "Bach, III: (7) Johann Sebastian Bach, *Grove Music Online*. Consultado el 3 de enero de 2012 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=bach&search=quick&pos=16&_start=1#firstthiT.

la Pasión y la Cantata dentro del mismo ámbito. En su obra instrumental desarrolló el contrapunto e imitación con la Fuga, la ampliación temática con las Variaciones y utilizó otros estilos para componer sus suites inglesas y francesas, ampliando las formas ya existentes.

1.3 Análisis de la Suite Francesa No. 6 en Mi mayor, BWV 1817

De acuerdo con Howard Ferguson, las danzas han tenido gran importancia a lo largo de la historia, evolucionando hasta dejar de servir únicamente al baile, tal como lo señala en la siguiente cita: “Durante mucho tiempo las danzas fueron una de las formas instrumentales más importantes. Pensadas en un primer momento para acompañar el baile, con el tiempo llegaron a componerse y a disfrutarse como una forma instrumental independiente”.¹¹

Desde la segunda mitad del siglo XVI, comenzó a interpretarse una serie de tres o cuatro danzas, dando origen a la suite (término francés que significa sucesión), que durante el periodo Barroco se concibió como la unión de varias danzas de la época, con distintas características rítmicas y estructurales, cuyos orígenes son de diferentes naciones y eran ejecutadas como una sola obra instrumental. En Italia y posteriormente en Alemania, también se le denominó a la suite barroca como *partie* o *partita*, término que creaba confusión pues otras formas musicales como las variaciones, recibían el mismo nombre.

Sin embargo, como se analizará en obras posteriores abordadas en este trabajo y como también se describe en la definición proporcionada por el *Diccionario Harvard de la Música*, la suite evolucionó con el paso del tiempo: “La unidad de una suite puede ser simplemente consecuencia de una tonalidad común o de sus orígenes en una obra más amplia, como una ópera o ballet, de los que se ha desgajado; la unidad puede implicar ocasionalmente conexiones temáticas y un cierto sentido de forma global”.¹²

De acuerdo con Ferguson,¹³ el esquema básico de la suite barroca fue iniciado por Johann Jakob Froberger (1616-1667) y consistía en cuatro danzas nacionales contrastantes (*Allemande, corrente o courante, zarabanda y giga*), que se irán describiendo. A este esquema, compositores posteriores del Barroco le añadieron más danzas conocidas en Alemania como *galanterien* (gentilezas), que provenían del ballet francés tales como el

¹¹ Ferguson, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado: Desde el siglo XIV al XIX*, Madrid: Alianza, 2002, p. 40.

¹² Randel, Don Michael. “Suite”, *Diccionario Harvard de la Música*: Versión española de Luis Carlos Gago, Madrid: Alianza S. A. 1997, p. 961.

¹³ *Op. cit.* pp. 42-43.

minueto, la *gavota*, el *bourré*, el *passepied*, la *loure* y otras como la *polonesa*, el *air* (prestado de la ópera), el *rondó* o la *obertura* (de origen francés); y a finales del siglo XVII la Suite se volvió muy popular en Europa.

Bajo la influencia de este género musical, J. S. Bach escribe sus seis *suites francesas* para teclado, consideradas entre sus trabajos con fines pedagógicos que datan de su estancia en Köthen; aunque es posible que las empezara a escribir desde la época de Weimar, pues A. Schweitzer escribe refiriéndose a estas *suites* lo siguiente: “*En ese tiempo Bach frecuentaba las obras de los maestros franceses, tales como Grigny y Diupart, que hacía copiar a sus alumnos, lo que explica en parte el encanto tan francés que se desprende de esas suites*”.¹⁴

Sin embargo, el nombre de *suites francesas*, fue dado posteriormente a la muerte de Bach por sus alumnos, debido a las características que poseían del estilo francés, aunque es posible que el carácter melódico pertenezca al estilo italiano, por lo cual no debe tomarse solo el nombre como marco de referencia para su interpretación. Al respecto, Schweitzer agrega: “*Bach tomó de los franceses el hábito de ampliar la suite simple con ciertos accesorios, pero sin caer en los excesos de Marchand y de Couperin, distinguiéndose de los maestros italianos para observar rigurosamente y hasta en el detalle el ritmo característico de cada baile. Por lo tanto elevó a la suite a la dignidad de la gran música, sin dejar de conservar su carácter primitivo de música de danza*”.¹⁵

En este trabajo se analizará la *Suite francesa No. 6 en Mi mayor, BWV 817*, que consta de 8 pequeñas danzas. El análisis elaborado contempla la parte armónica y melódica de cada una, destacando los elementos que considero más importantes; también se describirá brevemente su origen y sus características principales.

Para no resultar en frases repetitivas, se observa que todas las danzas comparten como generalidad, la forma binaria (A B) y la delimitación de cada sección por las barras de repetición. Abarcan la tesitura media del teclado (del registro 3 al 6), todas inician en la

¹⁴ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*, traducción de Jorge D' Urbano, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A., 1955, p.150.

¹⁵ *Ibid.* P. 151.

tónica y modulan al quinto grado en la primera sección, mientras que la segunda sección inicia en la dominante, hay mayor desarrollo armónico y finaliza con la tónica.

1.3.1. Allemande o Alemanda

De origen alemán, esta danza surge en el siglo XVI, conocida como *Teutschertanz*, según una de las fuentes consultadas para éste término.¹⁶ Primero fue una danza rápida en compás binario y en el siglo XVII, se estilizó y reemplazó a la *pavana*, que iniciaba el conjunto de danzas anteriormente. La *Allemande* Conservó el compás binario (4/4) ahora en tempo lento o moderado, de carácter serio y con ella iniciaba la Suite barroca, aunque a veces era antecedida por un preludio, como en el caso de las seis suites inglesas de J. S. Bach.

La alemanda se caracterizó por el comienzo anacrúsico, el uso frecuente de la imitación, figuras en dieciseisavos y textura homofónica, características que cumple la primera danza de la sexta *suite francesa de Bach*.

La danza inicia con una anacrusa de dieciseisavo, emplea motivos cortos generalmente de medio compás que se repiten dos o más veces, aunque también podemos encontrar otros que sólo aparecen una vez, sirviendo como puente para las modulaciones o progresiones armónicas. En la siguiente imagen muestro el motivo principal.¹⁷



El motivo principal emplea una *nota pedal* (Mí en este caso), la cual se alterna entre las notas de la melodía, que generalmente son escalas ascendentes o descendentes;

¹⁶ Colaboradores de Clásica2. “Danzas de la Suite Barroca: la Allemande”, *Clásica2: Revista de ópera y música clásica*, 19 de abril de 2010. Consultado el 5 de marzo de 2012 en:

http://www.clasica2.com/?_=clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Allemande

¹⁷ Esta y las siguientes imágenes de la *Suite Francesa No. 6 en mi Mayor BWV 817* son tomadas de la edición Peters, Nueva York, 1951.

posteriormente este motivo aparecerá con el mismo ritmo, pero con algunas variaciones melódicas.

En los primeros compases de ambas secciones, el motivo original se presenta dos veces y luego con algunas variaciones en la voz aguda (mano derecha), acompañado del bajo en figuras de octavo; posteriormente el motivo pasa a la voz grave como en los compases 9, 10 y 11 o más adelante en el 22, 23 y 24, mientras la aguda mantiene notas de mayor duración.

Ejemplo de los motivos que sirven como puente para las modulaciones son los de los compases 6, 7, 17, 18 segunda mitad del 20, 21 y primera mitad del 22; éstos se caracterizan por estar agrupados en pares, uno inicia en el registro agudo y el segundo motivo es una especie de respuesta al primero, el cual inicia una octava abajo.



La *Allemande* de esta suite posee periodos y secciones bien definidas, las frases concluyen en cadencias auténticas y en una nota de duración más prolongada. La sección B presenta progresiones armónicas, sirviendo como desarrollo de los motivos de la sección A e incorpora material nuevo. Las modulaciones se realizan por acorde común¹⁸ y hay un constante juego de motivos melódicos que se ejecutan alternadamente por ambas manos.

En la siguiente tabla ejemplificaré con la Alemanda, los aspectos más importantes de las danzas, de manera que se puede aplicar el mismo esquema para las demás y sólo cambiaría el número de compases.

Compases	1-12	13-28
Secciones	A	B
Tonalidades	Mi mayor – Si mayor	Si mayor – Mi mayor

¹⁸ Esta modulación consiste en emplear un acorde que comparten ambas tonalidades, la de origen y la de destino.

1.3.2. *Courante o Corrente*

De origen francés e italiano, nace en el siglo XVI y es el segundo movimiento de la suite barroca. Durante el siglo XVII, existieron dos tipos de esta danza cortesana, la *courante* francesa y la *corrente* italiana (ambas de comienzo anacrúsico), cuyos títulos utilizaron indistintamente los compositores de la época. Sin embargo Bach sí hizo la distinción entre una y otra en algunas piezas; para las demás, una de las fuentes consultadas sobre la *courante*, dice lo siguiente: “*En el resto de sus suites, los títulos no ofrecen ningún indicio del tipo de que se trata, pero si la elección de compás (3/4 o 3/8 para la corrente y 3/2 para la courante)*”.¹⁹

La *courante* francesa fue una danza importante en los bailes de corte durante el reinado de Luis XIV. Se caracterizó por ser de movimiento lento y solemne, similar a la zarabanda, comúnmente en compás de 3/2 y empleaba frecuentemente figuras de *hemiola* o figuras sincopadas. Posee frases irregulares y es de textura contrapuntística.

La *corrente* del estilo italiano está escrita en compás ternario, usualmente en 3/4, es de movimiento vivo, rápido y en Italia desarrolló un carácter alegre; presenta escalas en octavos o dieciseisavos y textura homofónica, aunque hay algunos casos en el que se emplea un comienzo imitativo. La segunda danza correspondiente a esta suite cumple varias de estas características, por lo que se trata de una *corrente* italiana.

Esta danza inicia con una anacrusa de dieciseisavo, los motivos se construyen principalmente de escalas ascendentes, descendentes y arpegios que se reparten entre ambas manos, lo cual se aprecia desde los primeros compases, iniciando con una escala ascendente en el compás uno seguido de una descendente y posteriormente vendrán los arpegios en el compás 3, por mencionar un ejemplo. Algunos motivos aparecen dos veces consecutivas, principalmente en el final de ambas secciones.

En algunos pasajes la melodía está acompañada del bajo en figuras de corchea que ejecuta la mano izquierda; también hay partes polifónicas en algunos compases y modula por acorde o nota común brevemente a tonalidades como la de Do o Fa sostenido menor, sobre todo en la segunda sección.

¹⁹ Colaboradores de Clásica2. “Danzas de la Suite Barroca: la Courante”, *Clásica2: Revista de ópera y música clásica*, 19 de abril de 2010. Consultado el 12 de marzo de 2012 en: http://www.clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Courante.

1.3.3. *Sarabande o Zarabanda*

Esta danza que de inicio fue cantada y de compás ternario, posiblemente surgió en España durante el siglo XVI. Posteriormente se propagó y popularizó en las colonias españolas principalmente en Latinoamérica. se sabe que era una danza rápida acompañada por castañuelas y guitarra. Fue prohibida temporalmente por la iglesia y el rey Felipe II debido a que los temas expresados en el texto del canto eran calificados como amorosos y eróticos, señalándola como una danza de carácter licencioso. En el siglo XVII llegó a Italia, formando parte del repertorio para guitarra.

A finales del siglo XVI surge en Francia la *sarabande* francesa, que se transformó en una danza lenta usualmente escrita en compás de 3/2 y como lo refiere un artículo en la revista *Clásica 2*, “*Pasó a considerarse un minueto lento a comienzos del siglo XVII y poseía una gran expresividad, ya fuera delicada o majestuosa*”.²⁰

Esta danza en su forma instrumental, se popularizó en la corte francesa y más tarde, los compositores alemanes siguieron el estilo francés para integrarla en el tercer movimiento de la suite barroca en la música de cámara, para clave y para laúd. Es así que Bach muestra en su sexta *suite francesa*, una zarabanda de movimiento lento y pausado, casi solemne, en compás ternario (3/4).

Se caracteriza por tener en la melodía un cuarto con puntillo acentuada en el segundo tiempo del primer compás y dos dieciseisavos. El siguiente compás inicia con un cuarto y una mitad, cuya estructura rítmica fue habitual en las zarabandas de estilo francés o alemán. Debido a que posee valores de duración larga, predomina la ornamentación, y la textura polifónica.

La Zarabanda de esta Suite posee un motivo melódico para la voz principal que abarca dos compases, ejecutándose dos veces en cada frase. Este motivo está presente en toda la Zarabanda con ligeras variantes o adornos.

A diferencia de las danzas anteriores, ésta posee varias voces, dos de ellas ejecutadas por la mano derecha, siendo la segunda voz, de valores rítmicos más prolongados que la voz aguda, pues generalmente son valores de cuarto o de mitad. La

²⁰ Colaboradores de *Clásica2*. “Danzas de la Suite Barroca: la Zarabanda”, *Clásica2: Revista de ópera y música clásica*, 17 de mayo de 2010. Consultado 15 de marzo de 2012 en: http://www.clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Courante.

mano izquierda mantiene acordes la mayor parte del tiempo, pero en algunos compases aparece otra línea melódica que alterna con las otras dos, como el motivo de la voz superior, en valores rítmicos de cuartos mitad y dieciseisavos, con el que inicia la frase; esta figura aparecerá en repetidas ocasiones. De esta manera están construidas las 8 frases de los dos periodos que conforman la primera sección.



La sección B posee la misma construcción melódica, tiene el doble de periodos y hay un mayor desarrollo armónico y melódico, usando ornamentación basada en retardos, anticipaciones, bordados, entre otros, lo que armónicamente produce disonancias. Esta sección inicia en la dominante de Mí mayor, pasa brevemente por tonalidades como la de Do y Fa sostenido menor (compases 12-16); entre los compases 17-21, se aprecia una serie de modulaciones por acorde común y en general las resoluciones van del quinto al primer grado de la tonalidad a la que se modula.

1.3.4. Gavotte o Gavota

Esta danza nace durante el siglo XVI en Francia, en la región del Delfinado y toma su nombre de la ciudad de Gab, a cuyos habitantes se les denominaba “gavotes”; más tarde se popularizó, formando parte de las danzas alternativas de la suite barroca instrumental. En el *Diccionario Oxford de la Música*, Se proporciona una descripción sobre la gavota, que permite conocer el carácter de la danza y contexto en el que se desarrolló:

(...) La danza adquirió una popularidad (tanto en la corte como en París) que duró hasta la revolución Francesa. En los salones de baile era costumbre hacer seguir el minué por una gavota. Ambas eran danzas lentas y pomposas, pero el minué estaba en compás ternario y la gavota en uno de dos o cuatro (quizá en cuatro, pero se usaba a menudo la

indicación alla breve); además en el minué los pies se deslizaban mientras que en la gavota se levantaban.²¹

Posteriormente la gavota pasó a Inglaterra y a otros países, siguiendo o precediendo a la zarabanda dentro de las danzas que integraban la suite de teclado o instrumental. Las frases comenzaban a la mitad del compás, es decir, en el tercer tiempo y el ritmo era uniforme, como se verá en el siguiente análisis.

La gavota de la sexta *suite francesa* de Bach es la primera de las cuatro danzas “galantes” insertadas entre la Zarabanda y la Giga. Está escrita en compás binario (2/2) y posee un carácter alegre, en tiempo moderado. Una de sus características es su comienzo anacrúsico de medio compás. Su textura es polifónica, en la que podemos distinguir tres voces, dos de ellas ejecutadas por la mano derecha que interactúan con el bajo que ejecuta la mano izquierda.

La primera frase de esta danza se compone por dos motivos melódicos; el primero de ellos, en el compás 1, emplea un ritmo de cuartos y octavos principalmente mientras que el segundo, que inicia en el compás 2 y concluye en la primera mitad del 4, alterna cuartos, octavos y dieciseisavos.

En esta frase la voz principal (la más aguda) y la voz secundaria (que se mueve generalmente a un intervalo de tercera o sexta de la principal), mantienen el mismo patrón rítmico hasta la primera mitad del tercer compás y en la segunda mitad, la voz secundaria mantiene notas de valores rítmicos más largos. La segunda frase es una repetición de la primera con ligeras variantes rítmicas y melódicas y así concluye la sección A de esta danza compuesta por un único periodo.

La sección B posee tres frases también de cuatro compases, considerando que todas ellas son anacrúsicas; básicamente en esta sección se retoma el material de la sección A, desarrollando ligeramente los motivos principales y manteniendo mayor movimiento entre la primera y segunda voz, mientras que el bajo equilibra este juego melódico. En esta sección se observan modulaciones a las mismas tonalidades que en las danzas anteriores.

²¹ Scholes Percy, Alfred, “gavota”, *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona: Edhasa, 1984, tomo I, pp. 573-574.

1.3.5. *Polonaise o Polonesa*

Danza nacional de Polonia, escrita en compás ternario y de movimiento moderado, que surge en el siglo XVI como un baile cantado, de sencilla estructura rítmica y melódica; su carácter era solemne y festivo, como lo describe el *Diccionario Harvard de la Música*,²² pues eran interpretadas en distintas celebraciones de índole social y acompañaba algunas procesiones.

En el siglo XVII fue empleada por la nobleza polaca y se le consideró como una danza refinada o culta y posteriormente se adoptó en otros países europeos principalmente en Francia. A partir del siglo XVIII, se estiliza y se integra en la suite barroca.

Ejemplos de estas primeras danzas en su forma instrumental se encuentran en obras de Bach como la *Suite orquestal No. II* y en la suite *que* constituye este análisis. El *Diccionario Oxford* refiere que Friedemann, el hijo mayor de Bach, escribió polonesas de ritmos complicados como piezas independientes, que se volvieron populares en el norte de Alemania, sin embargo es posible que algunas de estas polonesas, no posean las características de la danza original, tal como se explica en la siguiente cita: “*Se ha señalado que para Bach, Telemann y sus contemporáneos, los términos “polonesa” y “polaca” no significaban lo propio u oriundo de Polonia, sino que los usaban más bien como términos genéricos para toda clase de música folclórica de Europa oriental*”.²³

Es en el siglo XIX que adquiere su máxima popularidad a través de las composiciones para piano de Chopin, quien escribió una gran cantidad de obras siguiendo la escritura y estilo de esta danza, convirtiéndola en una expresión de Nacionalismo, junto con otras danzas de origen polaco.

La polonesa de la *Suite Francesa No. 6* conserva los rasgos característicos de la danza original, pues está escrita en compás de $\frac{3}{4}$ y en tiempo moderado; su ritmo característico combina generalmente los octavos y dieciseisavos, con la acentuación en el segundo tiempo.

²² Randel, Don Michael, “polonesa”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p. 395.

²³ Scholes Percy, Alfred, “polonesa”, *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona: Edhasa, 1984, tomo II, p. 1052.

Esta polonesa posee una voz principal ejecutada por la mano derecha, la cual se desarrolla entre los registros 5 y 6 del teclado principalmente, mientras que el bajo se mueve en el registro medio, con un ritmo de octavos casi todo el tiempo y se mueve por grado conjunto, alternando con una nota pedal, o en intervalos de tercera, sexta y raramente emplea saltos mayores a la octava.

La sección A consta de un único periodo, en cuya primera frase se pueden distinguir dos motivos melódicos, cada uno abarca dos compases. El primero se repetirá constantemente durante toda la pieza y el segundo motivo es el que presenta más variantes, pues constituye el final de las frases. En la segunda frase aparece el primer motivo idéntico, mientras que el segundo presenta su primera variación, concluyendo esta sección.

La segunda sección tiene dos periodos, empieza en la tonalidad de Si mayor y posteriormente modula a la de Do sostenido menor. Entre los compases 17 hasta el 20 hay una serie de modulaciones por acordes de dominante, de tonalidades como la de La, Re y Si mayores, hasta regresar a la original.

En cuanto a los motivos melódicos en ésta última sección, se puede ver que aparece en varias ocasiones el motivo principal, y se presentan otros secundarios como el de los compases 13 y 14, y la variante del mismo en los compases 20, 21 y 22.

1.3.6. Bourrée

Danza de origen francés, que surge en el siglo XVII probablemente en el poblado de Auvernia como una danza rústica que bailaban los campesinos o aldeanos. Posteriormente se introdujo en los bailes frecuentes en la corte de Luis XIV y aparecía constantemente en las óperas y ballets de Lully.

Durante el barroco se estilizó como una danza instrumental y se caracterizó por ser un movimiento animado, que forma parte de las danzas “galantes” o alternativas de la suite barroca y perduró su uso hasta comienzos del siglo XVIII.

Es una danza en compás binario y de movimiento rápido (un poco más que la gavotte). De acuerdo con la definición sobre las características de esta danza, en un artículo de la revista *clásica 2* se describe lo siguiente: “*Generalmente tiene frases de cuatro*

compases, una anacrusa de negra, figuras dactílicas en negras y corcheas, y síncopas de negras y blancas (especialmente en los compases segundo o cuarto de cada frase)".²⁴

De acuerdo con este artículo,²⁵ en algunas suites instrumentales, las bourrées se agrupaban en parejas para interpretarse alternativamente, es decir, se tocaba la primera bourrée, luego la segunda y se repetía la primera. En la sexta *suite francesa* de Bach, solo hay una Bourrée en compás de 4/4 e inicia con una anacrusa en el cuarto tiempo (dos octavos).

En la primera sección de esta danza se exponen tres motivos melódicos, en la voz superior, que estarán presentes a lo largo de toda la pieza. El motivo principal abarca los primeros 3 compases y está escrito en figuras de octavos y cuartos; posteriormente este motivo se presentará en la voz inferior, como se verá en la segunda sección.

Un segundo motivo melódico aparece a partir del cuarto compás y abarca toda la siguiente frase, el cual se caracteriza por tener escalas ascendentes y descendentes en figuras de octavo. La tercera frase (desde el compás 9) de esta sección presenta un grupo de octavos con ornamentación en base a "bordados" que van descendiendo hasta concluir en una mitad con puntillo en la dominante de MI mayor.

Es frecuente el uso de "notas pedal" (al igual que en la alemanda) en ambas voces, como se aprecia desde la segunda mitad del primer compás, compás 2 y primer tiempo del compás 3 en la voz superior, en donde la "nota pedal" será el Si mientras las demás forman una escala ascendente. La segunda frase (último tiempo del compás 4 y compás 5) también muestra la figura descrita anteriormente, seguida de más octavos ascendentes y descendentes.

En los primeros tres compases del bajo hay una serie de notas con "bordados" que ascienden mientras que el Mi es la "nota pedal". En esta voz solo hay un motivo melódico que consta de octavos y cuartos y en la última frase, sigue el mismo esquema que la voz aguda. Así finaliza la primera sección formada por un periodo y medio.

En la sección B, el motivo principal aparece en el bajo (mano izquierda) y la voz aguda pasa a ser la voz secundaria. En esta sección ambas voces expondrán los motivos

²⁴ Colaboradores de Clásica2. "Danzas de la Suite Barroca: la Bourrée", *Clásica2: Revista de ópera y música clásica*, 16 de julio de 2010. Consultado el 20 de marzo de 2012 en: http://www.clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Bourree.

²⁵ *Loc. cit.*

melódicos, por ejemplo: a partir del último tiempo del compás 24 aparece el motivo principal en la voz aguda, mientras que en el segundo tiempo del compás 32 aparece en la grave.

Algunas modulaciones que presenta esta sección son a las tonalidades de Do sostenido menor (entre los compases 17-19) y Fa sostenido menor (entre el 21-26). Consta de cuatro periodos, el último de ellos solo posee una frase y media.

1.3.7. Minuet, Minué o Minueto

Es una danza cortesana de origen francés, de la región de Poitou, en compás ternario y de movimiento moderado. De acuerdo con el origen de la palabra minueto, el *Diccionario Oxford de la Música* explica lo siguiente: "Su nombre proviene de los menudos pasos (en francés *menú*) que se dan al bailarla".²⁶

Como ya se ha visto, la danza y la música eran parte fundamental de las festividades y a mediados del siglo XVII el minueto se popularizó en Francia y más tarde se extendió en toda Europa. Otro diccionario proporciona la siguiente descripción, en donde se menciona la popularidad de esta danza: "Era conocida en la corte de Luis XIV como una elegante danza social bailada cada vez por una pareja, y se mantuvo como la danza más popular entre la aristocracia europea hasta finales del siglo XVIII. Lully introdujo numerosos minuetos en sus óperas y ballets y la danza se incluía, a menudo en las suites barrocas para instrumentos de tecla y para conjuntos. Los minuetos italianos a menudo en compás de 3/8 o 6/8, eran más rápidos".²⁷

Ésta fue una de las pocas danzas de la suite que perduró y formó parte de nuevos géneros como la sonata o la sinfonía durante el clasicismo en el siglo XVIII, donde alcanzó un gran desarrollo y que finalmente desembocó en el scherzo, a mediados de ese siglo. Sin embargo, la sexta *Suite francesa* de Bach, muestra la forma básica del minueto, colocándola como la última de las "danzas galantes".

²⁶ Scholes Percy, Alfred, "minueto", *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona: Edhasa, 1984, tomo II, p. 831.

²⁷ Sadie, Stanley. "minueto", *Diccionario Akal/Grove de la música*, traducción de Joaquín Chamorro, Madrid: Acal, 2000, p. 820.

El minueto de esta suite está escrito en compás de 3/4. Hay que recordar que entre las danzas rápidas de la suite, se acostumbraba alternar una lenta, por lo que el minueto en tempo moderado, precederá a la giga, danza final de movimiento mucho más rápido.

La sección A consta de un solo periodo con dos frases claramente definidas y un motivo melódico, escrito en figuras de octavos y cuartos, que se expone en los primeros dos compases y posteriormente aparecerá con ligeras variantes durante todo el minueto.

Cada vez que aparece el tema principal, presenta pequeñas diferencias interválicas en la melodía o rítmicas, por ejemplo: en cada final de periodo se sustituyen los tres cuartos ya sea por un cuarto y una mitad (compás 8) o por una mitad con puntillo (compases 16 y 24).

La mano derecha ejecutará la voz principal (en algunos compases en terceras y sextas) todo el tiempo, mientras que la izquierda mantendrá el bajo que aparece en los compases pares, a excepción de los finales de periodo. El bajo refuerza la tonalidad y las cadencias, como en los compases 2, 4 y 6, cuya nota real es Mi, mientras que el Re es un “bordado”. En el caso de los compases 7 y 8, el bajo está reforzando una cadencia auténtica (V I) de Si mayor.

La sección B consta de dos periodos, en el primero aparece un pequeño desarrollo del tema y una breve modulación a Do sostenido menor, para regresar al quinto grado de Mi mayor. En el segundo periodo se retoma de manera muy similar el material de la primera sección con algunas variantes en la melodía o en el bajo.

1.3.8. Gigue o Giga

El origen de esta danza no está claramente determinado, pues se le atribuye a Inglaterra, Irlanda e incluso Escocia. Sobre el comienzo de la giga, el *Diccionario Oxford de la Música* menciona lo siguiente: “*Aparece por primera vez en el campo de la música artística en obras para virginal y laúd de compositores ingleses de fines del siglo XVI de*

las cuales fue tomada por los compositores alemanes e italianos; aparece por primera vez en Europa continental en las obras de Froberger en 1649”.²⁸

Ya en el siglo XVII, esta danza se incluyó en los movimientos comunes de la suite, siendo la última, pues su ritmo vivaz era adecuado para concluirlos. A finales de ese siglo, se desarrollaron dos estilos principalmente en Francia e Italia, presentando distintas características en cuanto a textura y ritmos.

Algunas características de esta danza desarrollada en Italia, son las siguientes: “*La giga italiana presenta figuras tríadicas, de escalas secuenciales en valores regulares en 12/8 con un tempo presto. Su textura es principalmente homofónica y las frases se dividen en unidades de cuatro compases*”.²⁹

La giga de tipo francés, era de movimiento rápido (menos que la del tipo italiano) o moderado, frases irregulares y de textura imitativa, cuyas características describe el *Diccionario Harvard de la Música*: “*Se caracterizaba por tiempo doble compuesto (6/8, 6/4), ritmo punteado, amplios intervalos (sextas, séptimas, octavas), y composición fugal, generalmente con sujeto invertido, que se empleaba en la segunda sección*”.³⁰

Los compositores alemanes combinaron ambos estilos y aunque se desarrollaron de manera distinta, ambas presentan compás ternario compuesto, movimiento rápido, comienzo anacrúsico y forma binaria simple.

Sobre la estructura de esta danza, se señala lo siguiente: “*Se volvió costumbre comenzar la segunda parte con la misma figura melódica de la primera. A veces se invertía esta figura como suele ocurrir en Bach; este compositor solía comenzar cada mitad con una exposición fugada (...)*”.³¹

La giga de la *suite francesa No. VI BWV 817* está escrita en compás de 6/8, es de movimiento rápido e inicia con una anacrusa de octavo. Parece ser una giga del tipo francés, pues contiene varias de sus características como las frases irregulares, intervalos

²⁸ Scholes Percy, Alfred, “Giga”, *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona: Edhasa, 1984, tomo I, p.578.

²⁹ Colaboradores de Clásica2. “Danzas de la Suite Barroca: la Giga”, *Clásica2: Revista de ópera y música clásica*, 02 de junio de 2010. Consultado el 22 de marzo de 2012 en:

http://www.clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Giga.

³⁰ Randel, Don Michael. “Giga”, *Diccionario Harvard de la música*, versión española de Luis Gago. Madrid: Alianza, 2009, p.199.

³¹ Scholes Percy, Alfred, “Giga”, *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona: Edhasa, 1984, tomo I, p.578.

amplios en la melodía y composición fugal, puesto que el tema principal aparecerá varias veces de forma imitativa en las dos voces que conforman esta danza.

En la sección A, el tema principal se expone en los primeros dos compases de la voz superior, luego aparecerá casi idéntico en los compases 2 y 3 de la voz inferior (hay que recordar que el motivo inicia desde la última corchea del compás anterior al que se menciona).



Otro fragmento aparece en compases 4 y 5, pero esta vez en el quinto grado de Mi mayor y nuevamente en los compases 8 y 9 de la misma voz. Surgirán otros motivos que como en la alemanda de esta suite, sirven como puentes para las modulaciones transitorias, conformados principalmente por octavos o dieciseisavos, que finalizan las frases con notas de mayor duración como cuartos o cuarto con puntillo. Además desde la primera sección se observa el desarrollo armónico, que pasa principalmente por tonalidades como Do sostenido menor y Si mayor.

En la sección B aparece el tema principal invertido, en los compases 25 y 26 de la voz aguda y luego un fragmento en la voz grave, en los compases 26 y 27. Las modulaciones son nuevamente en tonalidades como Fa sostenido menor (compases 28-34), o La mayor y a partir del 40 regresa a Mi mayor.



En esta sección se retoman motivos de la primera parte (por ejemplo: compases 44-46 similares a 16-18 pero en distintas tonalidades), se desarrolla y se incluye nuevo material, que sirve para modular. Ambas secciones poseen tres periodos.

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

El estudio de la *Suite francesa No. 6 en Mi mayor BWV 817*, de J. S. Bach, me permitió conocer y trabajar algunos de los elementos que caracterizaron el periodo Barroco, tales como la textura polifónica, la ornamentación y la articulación propias de la época, así como el carácter, el *tempo* y otras características ya descritas de las diferentes danzas que constituyen la suite y que estuvieron en boga durante este periodo. Es importante establecer el *tempo* en el que se interpretará cada danza, diferenciando las danzas lentas de las rápidas y destacar el carácter de las mismas, ya que el contraste rítmico y la variedad de danzas fueron características notables de la suite barroca.

A lo largo de la historia, los instrumentos de tecla han ido evolucionando, de acuerdo a los materiales empleados para su fabricación o al perfeccionamiento de su mecanismo. Por eso es importante considerar las características físicas y sonoras de los instrumentos en los que se interpretaba la obra, ya que esto puede darnos una idea de cómo sonaba originalmente y tener más elementos para lograr una interpretación cercana al estilo de la época. Podemos adaptar la articulación, el fraseo y el empleo de la ornamentación adecuada al piano moderno, lo que nos permitirá enriquecer la interpretación.

Durante el periodo Barroco existió una gran variedad de instrumentos de teclado, A excepción del órgano, K. Geiringer señala lo siguiente: “*El término clavier (del latín clavis, llave, tecla) se empleaba en la época de Bach para indicar cualquier instrumento de teclado*”.³²

Algunos de estos instrumentos fueron el *cémbalo* (del italiano), el *clavecín* (del francés), la espineta o virginal y el clavicordio; Sin embargo características como el número de manuales, registros, material de las cuerdas, plumas o percutores, diferenciaron el sonido de cada uno y la manera de ejecutar la obra. Bach especificó pocas veces el instrumento en el que se debían interpretar sus obras para teclado, no obstante Geiringer escribe lo siguiente:

³² Geiringer Karl, *Johann Sebastian Bach: La culminación de una era*, traducción de Salustio Alvarado, Madrid: Altaleno, 1982, p. 275.

Las piezas sin pausa, por ejemplo, no permitían a un clavecinista cambiar de registro ya que en los tiempos de Bach éstos siempre eran manipulados a mano. Por otro lado, las piezas que requerían cambios bruscos de intensidad, los llamados cambios escalonados que se notan en particular en las composiciones en forma de concierto, con sus contrastes entre solo y tutti, sólo se podían lograr con los dos manuales de este instrumento, en tanto que las líneas melódicas de carácter cantabile, se interpretaban mejor en un clavicordio.³³

La dinámica en el Barroco se basaba en el empleo de matices *piano* y *forte* y la intensidad dependía del mecanismo y potencia sonora del instrumento. Una manera de hacer estos matices en las obras para varios instrumentos era incrementando o disminuyendo el número de los mismos y para crear un contraste entre los fragmentos idénticos o similares de una obra, se presentaban la primera vez *forte* y la segunda *piano*, como una especie de eco. Esta forma de exponer los motivos melódicos, también era un recurso que podía emplearse en las obras para clavicordio, pues en el caso de los teclados, el clavicordio sí poseía respuesta al tacto y podía variar débilmente la intensidad.

Esta Suite posee melodías cantábiles y motivos melódicos que se repiten frecuentemente en un mismo o en distintos registros, por lo que se emplean los matices *forte* y *piano* para contrastarlos. Si consideramos la cita anterior, en la que el autor sugiere que las melodías cantables se interpretaban mejor en un clavicordio, es probable que estas suites fueran escritas para este instrumento, lo cual indicaría que dichas dinámicas podían interpretarse desde la época de su composición si se ejecutaban en el clavicordio.

Es importante identificar los temas principales de cada danza para reconocerlos con sus variantes y saber qué función está cumpliendo en cada aparición, pues podrían indicar una diferenciación dinámica, o resaltar alguna progresión armónica. Y aprovechando las posibilidades dinámicas que permite el piano moderno, podemos agregar a los matices mencionados, pequeños *crescendos* y *diminuendos* para los motivos melódicos repetitivos de una misma frase, con el fin de añadir variaciones dinámicas. En danzas como la

³³ *Ibíd.* P. 276.

Allemande, el *Minuet* y el *bourrée* encontramos varios pasajes con esta característica y en los que se emplean dichos matices.

El fraseo empleado para las obras de Bach, incluyendo las escritas para teclado, se relacionaba con la forma de ejecutar los instrumentos de arco y sobre esto, A. Schweitzer escribe lo siguiente: “*Cuando aparecen dos notas, la segunda debe ser ejecutada con mucha liviandad y retenida solamente durante la mitad de su valor, acompañada sin embargo, por un pequeño acento*”.³⁴

El acento al que se refiere, irá sobre la primera nota ligada, aplicando mayor peso sobre la tecla mientras que la segunda se ejecutará con mayor ligereza, levantando un poco la mano; este gesto por sí mismo, restará la duración de la segunda nota.

Estudiar por “manos separadas” permite comprender mejor lo que se está leyendo, sobre todo en las obras de Bach por el empleo constante de la textura polifónica; también es recomendable cantar el bajo y cada voz que la compone para identificar la aparición del tema principal en las diferentes voces y destacarlo. Además cada respiración natural en el canto permitirá hacerla también durante la ejecución de la pieza, reflejando dicha naturalidad en las frases.

Durante el Barroco, la función principal de la ornamentación era generar la acentuación adecuada dentro de la organización musical. Algunos adornos, como el trino, permitían prolongar o mantener la duración indicada de las notas largas con la misma intensidad en instrumentos como el clave. Los adornos iban dentro del tiempo en el que iniciaba la nota y éstos generalmente se ejecutan empezando por la nota superior a la que se adorna.

Finalmente, para las obras de este periodo, es importante respetar las indicaciones de ediciones que estén apegadas a la fuente original, o en donde el editor diferencie los cambios o sugerencias introducidos, con el fin de que cada uno elija justificadamente y con conocimiento, lo que mejor le parezca para añadirselo a la interpretación, siempre respetando el estilo del que se trata, en este caso, el Barroco.

³⁴ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*, traducción de Jorge D' Urbano, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A., 1955, p. 335.

2- SONATA EN SI BEMOL MAYOR, K. V.

333/315C

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

2.1 Contexto histórico: El Clasicismo

Los términos clásico y clasicismo se han usado indistintamente según la época histórica y el contexto en el que se ha empleado dicho vocablo, sin embargo, la siguiente definición tomada del *Diccionario Harvard de la Música*, señala dos de los usos principales: “*En el uso general, el término clásico se refiere a) la tradición grecorromana y B) las características que se perciben de esta tradición, como serenidad, equilibrio, proporción, sencillez, disciplina y artesanía formales y una expresión universal y objetiva*”.³⁵

En este trabajo, el clasicismo se entenderá como el periodo posterior al Barroco en la historia del arte, que alcanza su auge en la segunda mitad del siglo XVIII, hasta principios del siglo XIX. Mientras que clásico, fue el estilo artístico e intelectual que determinó dicho periodo. En Francia ya se detectan las primeras características de este estilo en algunas artes desde finales del siglo XVII.

En el campo de las artes plásticas, el arqueólogo e historiador alemán Johann Joachim Winckelmann fue el primero en emplear el término Clásico para referirse al arte de la Antigüedad grecorromana. Y los escritores alemanes del siglo XIX lo utilizaron para denominar al periodo previo entre 1730 y 1810 aproximadamente, como antítesis del Romanticismo.

Condiciones socioculturales y pensamiento filosófico durante el Clasicismo

Durante este periodo, Francia era una de las naciones con mayor influencia de Europa. Fue ahí en donde se retomó el arte de la antigüedad, que se pone al servicio de la

³⁵ Randel, Don Michael. “Clásico”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p. 253.

monarquía absolutista y en donde se originaron cambios y acontecimientos que influyeron en el pensamiento filosófico, político y cultural de la época.

La burguesía se enriqueció con la actividad del comercio, razón por la que se debilitó la nobleza o aristocracia y los artistas encontraron un nuevo público consumidor de sus obras, liberándose gradualmente de trabajar al servicio de los mecenas.

Entre 1738 y 1748 se hicieron importantes hallazgos arqueológicos como los restos de las ciudades romanas Pompeya y Herculano, que permitieron a los arquitectos y escultores de la época basarse en modelos reales de la cultura grecolatina para la creación de sus obras.

El movimiento intelectual más importante de este periodo fue la Ilustración o Iluminismo, que se fundamentó en el conocimiento y la razón, pues intentaba dar una explicación racional a los hechos que rodeaban al ser humano. También buscaba que la cultura y la educación llegaran a la mayoría de las clases sociales, no solo de la Nobleza o la iglesia, como ocurrió en el Barroco. Una de las expresiones escritas más importantes y muestra clara de este movimiento fue la *Enciclopedia* editada por Denis Diderot, y D'Alambert en los que se compilaban los conocimientos existentes hasta entonces.

El arte se volvió racional y reglamentario, destacando en las creaciones de los artistas características como el orden, medida, equilibrio entre belleza y verdad, claridad de la idea, carácter lógico en el desarrollo y correspondencia entre forma y contenido.

La Ilustración generó también el desarrollo de ideas filosóficas fundamentadas en la libertad, igualdad y el concepto de dignidad del ser humano. Se tomó como ideal la forma de gobierno de la antigua Roma, basado en la República; surgen también las ideas revolucionarias contra la monarquía y junto con la inconformidad de las clases populares frente a la desigualdad social dominante, provocaron varios levantamientos que llevaron a la Revolución Francesa de 1789, que terminó con los privilegios del clero y la nobleza. A fines del siglo XVIII destacó la invasión a Viena y Salzburgo en varias ocasiones, por las tropas napoleónicas.

La música del Clasicismo y sus características

En la música, el clasicismo comienza según varios historiadores después de la muerte de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel (1759), como respuesta contraria al Barroco, aunque Charles Burney en su libro *Historia General de la Música*³⁶ (1789), señala el comienzo del estilo clásico en Nápoles durante 1720, representado por una importante generación de compositores. Sin embargo los teóricos de la época denominaron esta transición entre el Barroco y el Clasicismo maduro, como “estilo galante”.

Compositores como Haydn, Mozart y Beethoven (en sus primeras obras), son los más sobresalientes del estilo clásico y desarrollaron una destacada carrera en Viena, ciudad que fue un centro de actividad artística importante y que marcaba las nuevas tendencias junto con Salzburgo, cuyos príncipes arzobispos respaldaban la actividad musical.

En contraste con la diversidad de estilos que surgieron en el periodo Barroco, el estilo clásico desarrolló un lenguaje con características comunes en la mayor parte de Europa al menos en el ámbito instrumental, el cual destacó sobre el vocal. Esto se debió a la influencia de las ideas de la Ilustración, que se propagaron rápidamente mediante tertulias en donde se discutía sobre varios temas, incluidos los relacionados con la música y pronto se escribió una gran cantidad de tratados sobre la armonía, melodía, composición, instrumentación, etc.

La estética del Clasicismo en todas las artes, se basó en la imitación de la naturaleza. Esta idea se reflejó en la música empleando el sonido y específicamente la melodía como su principal recurso imitativo, razón por la que imperó el estilo homofónico sobre el polifónico. Esta transición de estilos provocó una constante disputa sobre la importancia de la melodía y la armonía entre los teóricos de la época como Jean Jacques Rousseau y Jean Philippe Rameau.

³⁶ Título referido en: Randel, Don Michael. “Clásico”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p . 254.

En este periodo se consolidó la orquesta sinfónica, conformada por secciones de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo), viento (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompas) y percusión (timbales y platillos); dejó de incluirse el órgano o el clavecín, pues el bajo continuo cayó en desuso. En Mannheim se formó la primera orquesta sinfónica bajo la dirección de Johann Stamitz.

Aunque en esta época los músicos seguían trabajando para la nobleza o mecenas, algunos compositores como Mozart y Beethoven empezaron a trabajar de forma independiente, sirviéndose del concierto público, en el que se cobraba la entrada a los espectadores (como ya se venía haciendo con la ópera) y esto produjo un cambio en la forma de componer.

El lenguaje tonal cuyo desarrollo toma gran importancia en la última etapa del periodo Barroco, se consolidó en el Clasicismo, tal como lo señala Charles Rosen en la siguiente cita: *“Fue el lenguaje de la tonalidad lo que posibilitó el advenimiento del estilo clásico y, señalemos, que no se trataba de un sistema inmóvil y compacto, sino que desde un principio fue un lenguaje vivo y cambiante que había llegado a un punto crítico justamente cuando iban a configurarse los estilos de Haydn y Mozart”*.³⁷

La importancia de la armonía y la claridad de la melodía remplazan al contrapunto y al bajo continuo, desarrollando nuevas figuras de acompañamiento, como el “bajo de Alberti” (perfeccionado por el compositor Domenico Alberti), que fue una de las más utilizadas, ya que como señala Rosen en la siguiente cita, ilustraba varios de los elementos musicales que destacaron en esta época:

Dicho acompañamiento desdibuja la independencia tanto de las tres voces contrapuntísticas que teóricamente contiene, como la de la armonía de los acordes y homofónica, que se supone ilustra. Destruye el aislamiento de las voces al integrarla en una línea, y el de los acordes, que pasan a formar un movimiento continuo. La forma lineal es una esencia del aislamiento de los elementos musicales.³⁸

³⁷ Rosen Charles, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Versión española de Elena Giménez Moreno, Madrid: Alianza, 1986, p. 28.

³⁸ *Ibid.* P. 34.

Durante el Clasicismo se ampliaron las combinaciones sonoras con la inclusión de nuevos instrumentos como el clarinete, fagot, corno y el perfeccionamiento de otros ya existentes, como el pianoforte, patentado por Bartolommeo Cristofori en 1711, el cual obtuvo la atención de compositores y ejecutantes pues permitía mejores posibilidades en la dinámica musical. A los matices *piano* y *forte*, se agregaron reguladores de *crescendo* y *diminuendo*, volviéndose parte fundamental de la ejecución de las obras de este periodo.

La forma instrumental principal que desarrolló el estilo clásico fue la forma sonata y sus variantes. Ésta se empleó en géneros orquestales como la sinfonía, ensambles de música de cámara como el trío, cuarteto o quinteto; y en las sonatas para piano, como más adelante se describirá con detalle. Otros géneros empleados fueron el concierto para instrumentos solistas, serenatas, divertimentos y fantasías.

En el ámbito vocal religioso prevalecen las misas, el oratorio y destaca el réquiem, mientras que la ópera siguió dos vertientes en constante disputa, la tragedia lírica en Francia (basada en temas del mito grecorromano) y la ópera bufa en Italia (ópera cómica de duración corta). Christoph Willibald Gluck realizó una reforma de la ópera seria indicando los principios que ésta debía adoptar y que expuso en su ópera *Orfeo y Eurídice*. El idioma oficial de la ópera había sido el italiano, sin embargo, Mozart fue uno de los primeros compositores en escribir ópera en alemán. También reflejó temas como la desigualdad social y de género en óperas como *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*.

Mozart fue uno de los compositores e intérpretes más destacados de la época, cuya vida y obra han documentado varios biógrafos, el primero de ellos fue el diplomático danés G. K. von Nissen, posterior esposo de Constanze a la muerte de Mozart, mientras que el compositor, editor y escritor austriaco Ludwig von Köchel (1800-1877) fue el primero en catalogar sus obras, de ahí que la inicial de su apellido identifica los títulos de las obras de Mozart.

2.2 Datos biográficos

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en la ciudad de Salzburgo, Austria. Fue un destacado compositor, violinista y ejecutante de instrumentos de teclado como el pianoforte y clavecín. Hijo de Leopold Mozart (compositor y maestro de capilla al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo) y de Anna Maria Pertl, inició sus estudios en el clave bajo la dirección de su padre desde muy corta edad.

Debido a las habilidades y talento que manifestaron Wolfgang y su hermana Maria Anna, la familia Mozart realizó varios viajes por Europa, los cuales iniciaron en 1762, para mostrar a los niños en cortes y palacios. Con 6 años de edad, Mozart ejecutaba el clavecín, el violín y componía sus primeras obras.

En 1763 inició una gira de conciertos que duró 3 años y medio aproximadamente por varias ciudades. Una de ellas fue París, en donde publicó sus primeras sonatas para teclado y violín; y en Londres conoció a Johann Christian Bach, hijo de J. S. Bach. Durante su viaje por Italia fue aceptado como miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia y en julio de 1770 el Papa Clemente XIV lo nombró Caballero de la orden de la Escuela de oro, debido a la admiración que causó una transcripción muy aproximada que hizo del *Miserere* de Gregorio Allegri con oírla una vez durante una representación en la Capilla Sixtina.

A la muerte del príncipe arzobispo Segismundo von Schrattenbach en 1771 y la sucesión del nuevo arzobispo Hieronimus von Colloredo, comenzaron una serie de reformas que empobrecieron el ámbito musical en la corte y sumado al descontento de Mozart al recibir un bajo salario, deja su puesto como *Konzertmeister* en 1777; a partir de ese año, junto con su madre realizó un viaje en busca de un nuevo empleo por ciudades como Mannheim, ciudad a la que Mozart le tenía un especial afecto según sus cartas, pues ahí se enamoró de Aloysia Weber; y París, en donde Anna Maria enfermó y murió en julio de 1778.

En 1779 Mozart regresó a Salzburgo como organista y primer violinista de la corte, pero meses más tarde renunció definitivamente. Para 1781 ya se había instalado en Viena,

en donde vivió un tiempo con la familia Weber; ahí se consolidó como un destacado intérprete de teclado y en 1782 se casó con Constanze Weber, de cuyo matrimonio solo sobrevivieron hasta la edad adulta Carl y Franz Xaver Mozart, dos de los seis hijos que tuvieron. Durante 1782 y 1783 Mozart conoció la obra de J. S. Bach y de G. F. Händel a través del barón Gottfried van Swieten, quien poseía una gran cantidad de obras de compositores del periodo Barroco; también conoció a Haydn durante este periodo, a quien dedicó seis cuartetos.

En 1784 Mozart ingresó a la logia *Zur Wohltätigkeit*, que practicaba la francmasonería. Estos años fueron los más productivos tanto en la composición como en la edición de obras del compositor (publicadas por Torricella y Artaria). A finales de 1785 comenzaron sus composiciones en colaboración con el libretista Lorenzo da Ponte con su ópera las *Bodas de Fígaro*.

En mayo de 1787 murió su padre y meses más tarde, el emperador José II nombró a Mozart compositor de música de cámara, puesto que quedó vacante en el palacio imperial tras la muerte de C. W. Gluck. A finales de esta década, su situación económica fue en decadencia y entre 1789 y 1790 realizó varios viajes por Alemania con el fin de mejorarla.

De acuerdo con el *Diccionario Grove Music Online*, las principales fuentes de ingresos de Mozart incluyen las ganancias de sus conciertos públicos y pagos de clientes privados, el dinero obtenido por la enseñanza, honorarios por publicaciones y a partir de 1788, su salario como *Kammernmusicus* de la corte.³⁹

El año de 1791 fue muy productivo para el compositor pues destaca una gran cantidad de obras como *Die Zauberflöte*, El concierto para clarinete en La mayor, o el *Réquiem* en re menor y sus obras fueron ampliamente publicadas por algunos editores en Viena. Desde octubre de ese año, la salud de Mozart se debilitó y a mediados de noviembre empeoró, mientras trabajaba en la finalización de su réquiem, que concluyó su discípulo Franz Xaver Süssmair, pues el compositor murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena,

³⁹ “Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart”, *Grove Music Online*, sección 6. Consultado el 18 de marzo de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=mozart&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit.

probablemente a causa de una fiebre reumática y diversas complicaciones. Su muerte ha sido objeto de múltiples hipótesis que van desde varias afecciones hasta el envenenamiento (del cual no hay evidencia comprobada).

La mayoría de los datos recabados por los biógrafos de Mozart, se basan en documentos originales como la correspondencia que el compositor mantenía con su padre, su hermana, su prima Anna Maria Thekla, Constanze y amigos cercanos. El éxito de sus conciertos y composiciones, ha podido registrarse mediante reseñas publicadas en diferentes diarios o revistas de Austria y Alemania de la época.

A pesar de su corta vida, la obra de Mozart es extensa y abarca misas, letanías, motetes, cantatas y oratorios en el ámbito religioso (cuya producción disminuyó considerablemente después de abandonar su puesto en la corte de Salzburgo); óperas, *Lieder* a una o varias voces, en el ámbito vocal profano; y sinfonías, serenatas, danzas, marchas, divertimentos, conciertos para instrumentos de cuerda y de viento, quintetos, cuartetos, dúos y tríos (en los que incluía el piano) en el ámbito instrumental. Escribió una gran cantidad de obras para piano (dos pianos y piano a cuatro manos) como conciertos, sonatas, variaciones y fantasías.

Como se observa, Mozart desarrolló diversos géneros y en su estilo combina las melodías italianas, el contrapunto y la forma del estilo alemán. Los compositores que más influyeron en su obra fueron Leopold Mozart en sus primeras composiciones para piano, J. C. Bach y F. J. Haydn en sus sinfonías y cuartetos.

2.3. Análisis de la Sonata en Si bemol mayor, K. V. 333/315C

La sonata es un género que surge en Italia durante el periodo Barroco. Predominó en el siglo XVII y se desarrolló específicamente en el ámbito instrumental (en oposición a la cantata), pues era una obra ejecutada por uno o varios instrumentos y constaba de tres o cuatro movimientos. Se distinguían dos tipos, la sonata *da Chiesa* (de iglesia) generalmente escrita para un instrumento solista y bajo continuo, y la sonata *da camera* para uno o más instrumentos. Uno de los principales exponentes de este género en el Barroco fue Arcangelo Corelli y posteriormente D. Scarlatti.

Durante el clasicismo la sonata se conformaba habitualmente de tres movimientos contrastantes, con estructuras claramente definidas y era escrita para un instrumento solista o para piano y otro instrumento. En este periodo tuvo un gran auge y desarrollo, los principales exponentes fueron Haydn y Mozart. Este último escribió 19 sonatas para piano aproximadamente, las cuales se agruparon según los lugares en donde las compuso.

La fecha de composición de la *Sonata K. V. 333/315c* es imprecisa, pues por mucho tiempo se atribuyó al grupo de sonatas escritas durante su estancia en Mannheim y París, como se señala en la siguiente cita: “*La sonata 333, cierra el grupo de las 7 sonatas que pueden llamarse ‘Mannheimista-parisiense’ aunque el rondó final, afirman algunos, fue escrito posteriormente en Salzburgo*”.⁴⁰

Basándose en algunos escritos de Mozart, otros autores señalan que fue compuesta entre 1781 y 1783, pues el estilo de composición coincide con obras que datan de este periodo, como lo señala el *Diccionario Grove Music Online* en una descripción sobre las características sobresalientes de algunos movimientos de las sonatas de Mozart, como el Rondó de la sonata K. V. 333, en el que destaca su “tutti-solo”, y cadencias elaboradas que se relacionan con los conciertos que compuso durante el mismo periodo.

⁴⁰ Guardia, Ernesto de la. *Mozart, su vida y su obra*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, pp. 134-135.

“The last named of these, with its tutti-solo opposition and elaborate cadenzas, offers a prime example of cross fertilization with the concertos Mozart was composing during the same period”.⁴¹

En 1783 Mozart realizó una breve visita a su padre y hermana para que conocieran a Constanze y de regreso a Viena se detuvo en Linz, en donde compuso la *Sinfonía K425* y de acuerdo con el mismo diccionario, probablemente la Sonata K 333 data de esta breve estancia, no obstante fue publicada en abril de 1784 en Viena por Christoph Torricella.⁴²

A continuación se realizará el análisis de la forma, estructura y características que conforman los tres movimientos de la *Sonata en si bemol mayor, K. V. 333/315C* de W. A. Mozart.

2.3.1 Allegro

Este primer movimiento emplea la forma sonata, la cual es ternaria (Exposición, desarrollo y reexposición) y probablemente derivó de las danzas barrocas (de forma binaria), aunque en su desarrollo influyeron otros géneros como el concierto o el aria. Czerny fue uno de los primeros compositores en describir las características de la forma sonata y definirla como una estructura melódica bitemática en 1840.

La siguiente definición señala las características principales de esta forma:

Un movimiento típico de forma sonata consiste en una estructura tonal bipartita articulada en tres secciones principales. La primera (“exposición”) se divide en un primer grupo en la tónica y un segundo grupo en otra

⁴¹ Winter Robert, “The classical sonata”, *Grove Music Online*. Consultado el 4 de abril de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945pg3?q=mozart+k333&search=quick&pos=2&_start=1.

⁴² “Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart”, *Grove Music Online*, sección 5. Consultado el 1 de abril de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=mozart&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit.

tonalidad (generalmente la dominante si el modo es mayor, y la relativa mayor si el modo es menor), a menudo con una codetta para redondear la sección; entre ambos grupos media algún material de transición.⁴³

Durante el siglo XVIII la exposición de la sonata solía repetirse y a veces iba acompañada de una introducción; los temas principales son generalmente opuestos en su carácter rítmico y melódico. En ocasiones a la reexposición se le añadía una *coda*, en la cual se retoma material del tema principal o se desarrolla material nuevo. Continuando con esta descripción, se señala lo siguiente:

La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes que son el “desarrollo” y la “reexposición”. En la primera se desarrolla de varias maneras el material de exposición a través de distintas tonalidades. Comparado con la exposición, en el desarrollo hay una inestabilidad tonal considerable, además de una gran tensión rítmica y melódica. En el desarrollo se prepara el clímax estructural, consiste en el doble regreso al tema principal y a la tónica, con la que comienza la reexposición. Esta última sección restablece los temas de la exposición, generalmente en el mismo orden. El segundo grupo suena ahora en la tónica (comúnmente en la tónica mayor si la tonalidad del movimiento es menor), y puede haber traslaciones temporales a otras tonalidades.⁴⁴

En este movimiento de compás binario (4/4) y en tempo allegro inicia la exposición, con un tema anacrúsico que está construido por dos motivos. El primero de ellos es una escala descendente (o ascendente ocasionalmente) y en dieciseisavos; el segundo se caracteriza por el uso de apoyaturas, acentos y presenta valores rítmicos de octavos y cuartos.

Estos dos motivos aparecen alternadamente creando un contraste melódico y rítmico. El acompañamiento de la mano izquierda, una variante del “bajo de Alberti”, da la sensación de constante movimiento, proporcionando un carácter rítmico al tema. Entre los compases 11 y 22 se retoma el inicio del tema y se incorpora material nuevo para comenzar

⁴³ Sadie, Stanley. “sonata”, *Diccionario Akal/Grove de la música, traducción de Joaquín Chamorro*, Madrid: Akal, 2000, p . 886.

⁴⁴ *Ibíd.*

con la modulación hacia la dominante de Sí bemol mayor, que finaliza con un arpeggio en el quinto grado de Fa mayor.

En el segundo tema también se distinguen dos motivos principales, el primero presenta una escala descendente en valores rítmicos de cuarto, dieciseisavo y octavo; el segundo se caracteriza por tener intervalos de terceras, sextas, séptimas y síncopas en la melodía. Este tema aparece dos veces, la segunda con algunas variaciones y a diferencia del primero, inicia en el tiempo fuerte y tiene figuras rítmicas de larga duración (cuartos y mitades) en ambas manos, por lo que tiene un carácter *cantabile*; también hay mayor desarrollo armónico. Para concluir esta sección, se presenta un puente y la *codetta*, que inicia en el compás 50.

El desarrollo comienza retomando los dos motivos del primer tema y luego solo el segundo, en distintas tonalidades (como fa mayor y Sol menor), cada vez con diferente intensidad dinámica; en este fragmento se emplean acordes de dominante con séptima y novena para las modulaciones. A partir del compás 71, se añade material nuevo y motivos que emplean figuras rítmicas de octavos y dieciseisavos principalmente; modula a tonalidades como Fa menor, Do menor y Sol menor. Desde el compás 87 regresa a Si bemol Mayor con el quinto grado.

La reexposición inicia en el compás 94, presentando ambos temas y la *codetta* en la misma tonalidad. Esta sección es más larga que la exposición, pues aparece material nuevo en los puentes y especialmente en el fragmento de los compases 143 al 151, en donde hay una progresión armónica que pasa por diferentes tonalidades.

En general este movimiento tiene periodos de 8 o 12 compases y los motivos melódicos principales se repiten con diferentes dinámicas o en distintos registros. La ornamentación se basa en trinos, bordados y apoyaturas. Se emplea constantemente el bajo de Alberti y notas pedal como en los compases 38 al 42 de la mano izquierda.

Se observa el uso frecuente de escalas en dieciseisavos y síncopas rítmicas en algunos compases. Las modulaciones se realizan usualmente por acorde común y en ocasiones enlazando acordes de dominante. El empleo de apoyaturas simples y dobles

enriquecen la armonía como se distingue en el inicio de los compases 2 y 4, donde las notas reales son Mi para el segundo, Si y Re para el cuarto.

2.3.2 *Andante Cantabile*

Normalmente el segundo movimiento de las sonatas está escrito en un tempo lento como *Adagio* o *andante* y su carácter es lírico o *cantabile*; además se escribe en la subdominante, en la dominante o en el relativo menor de la tónica para contrastar con el primer y tercer movimiento. La forma que adoptó durante el Clasicismo fue la del Lied (A B A), con un tema al que se le introducían variaciones, ornamentaciones o subtemas para alargar las secciones, aumentando este esquema con letras como A1, B1, etc.

El segundo movimiento de esta sonata en compás ternario (3/4), en tempo andante y en la tonalidad de Mi bemol mayor, posee dos partes principales que se presentarán con variaciones, aumentando el esquema original del *Lied* de esta manera: A-B-A1-B-A2.

El tema principal está conformado por dos motivos melódicos, ambos se presentan dos veces, la segunda aparición es más ornamentada. El primer motivo regularmente se mueve por grado conjunto y la primera vez que se expone, está acompañado de una segunda voz, a un intervalo de tercera de la voz principal. Al final del primer periodo se observa un cambio en el acompañamiento (una variante del “bajo de Alberti”) de la mano izquierda y otra melodía que inicia con una nota repetida (Si en la voz superior y sol en la inferior), en la que hay algunos intervalos de cuarta y sexta, a diferencia del primer motivo.

Otro tema inicia en el compás 14 en la tonalidad de Si bemol mayor, el cual también expone dos motivos melódicos. El primero se repite tres veces, cada vez con distintas dinámicas; inicia con una apoyatura y tiene escalas que descienden o ascienden. El segundo motivo se desarrolla desde el compás 21; comienza con una nota repetida (Fa en este caso) en la voz superior, mientras la inferior se mueve por grado conjunto y posteriormente

presenta escalas ascendentes y descendentes como el motivo anterior. Después regresa a la tonalidad de Mi bemol mayor, pues esta primera sección se repite idéntica.

La sección B inicia con un motivo melódico en terceras, de manera similar al tema principal, en la tonalidad de sol menor; posteriormente notas repetidas en octavos tanto en la mano derecha como en la izquierda, continúan con las modulaciones a tonalidades menores como la de Fa y Do. También se observa el inicio del segundo motivo del tema principal a partir del compás 43 que se repite varias veces y cuyo *crescendo*, marca el clímax de esta sección. A partir del compás 48 se aprecia el retorno a la tonalidad de Mi bemol mayor, mediante la dominante.

La sección A1 comienza en el compás 51 nuevamente en la tonalidad original, esta vez se expone el tema y los motivos melódicos principales con algunas variantes como adornos, cromatismos en la melodía y el empleo del “bajo de Alberti” en la mano izquierda. En el compás 64 aparece el segundo tema como en la primera sección, pero sin modular. La primera casilla nos muestra una variante más y la repetición de la sección B que no presentará ningún cambio. Al repetir la última sección, sería idéntica a la A1, si no fuera por la segunda casilla que indica el final, por lo que se denominará A2.

En este movimiento los motivos melódicos expuestos se presentan dos o tres veces en el mismo periodo o frase, diferenciando las repeticiones por la ornamentación y la dinámica. Hay más ornamentación que en el primer movimiento y prevalece el cromatismo en la melodía; también se emplea el “bajo de Alberti” en varios pasajes. Destaca el uso de segundas, terceras, quintas, sextas en la melodía y polifonía en algunos fragmentos.

2.3.3 Allegretto Grazioso

Durante el Clasicismo, los movimientos finales de las obras eran comúnmente de carácter vivo y en tempo rápido. El *rondó* fue la forma más utilizada para estos movimientos y Mozart también lo empleó en esta obra, incorporando características de la forma sonata.

El *rondó* deriva del término francés *Rondeau* y fue empleado desde el Renacimiento por compositores como Charles d'Orleans, quien desarrolló el esquema básico (A-b-a-c-a), el cual consiste en la repetición de un estribillo (*refrain* en francés) en la tonalidad principal que alterna entre coplas (*couplets*) o episodios de contenido y tonalidades variables. El tema principal del estribillo es sencillo, con el fin de reconocer fácilmente su reaparición, mientras que las coplas son contrastantes.

Durante el Barroco, el *rondó* se empleó en la suite como parte de las danzas alternativas. En el periodo clásico el esquema se amplió al agregar variaciones en el estribillo o en algún episodio, incluso se añadía una especie de desarrollo en donde se incorporaba material nuevo o se retomaban fragmentos de los temas; fue así como se adaptó a la forma sonata, resultando el *rondó-sonata* con el siguiente esquema: A-B-A1-C-A2-B1-A3. La primera parte del esquema correspondería a la exposición de la forma sonata mientras que C sería el desarrollo y la repetición de A y B en la misma tonalidad corresponden a la reexposición, que en ocasiones incluye una *coda*.

El tercer movimiento de esta sonata de compás binario (4/4) inicia en la tonalidad de Si bemol mayor. El estribillo está conformado por el tema principal y un puente que irá variando cada vez que el estribillo aparece, para modular a las diferentes tonalidades de los episodios⁴⁵.



⁴⁵ Esta y las siguientes imágenes de la *Sonata en Si bemol Mayor K.333/315C* fueron tomadas de Ediciones de Budapest, Hungría. 1912.

El tema se presenta dos veces, la segunda vez con el acompañamiento del “bajo de Alberti” y la melodía más ornamentada. Se compone de dos motivos; en el primero los saltos en la melodía son característicos y en el segundo las escalas ornamentadas. El puente (a) muestra un motivo principal que se repite tres veces y los demás motivos irán variando.



A partir del compás 24 inicia la sección B en el quinto grado de la tonalidad de Fa mayor, cuyo motivo principal se repite con algunas variantes seguido de escalas. En el compás 36 aparece un segundo fragmento de transición (b), que prepara el retorno al estribillo A1 (compás 41) y posteriormente se presenta el puente modulante (a').



En la sección C (desde el compás 64), se desarrolla material nuevo como el motivo melódico que se expone en la tonalidad de Sol menor y luego se presenta otro en Mi bemol mayor; en ambos predomina un patrón rítmico de octavo con puntillo y dieciseisavo. A partir del compás 91 se presenta el inicio del tema principal, primero en la tonalidad de Do menor y luego en la de Si bemol menor; posteriormente aparece el puente (b') que prepara el retorno al estribillo (A2).

En el compás 112 inicia la sección equivalente a la reexposición en la forma sonata, pues se presentan los temas principales con sus respectivos puentes (a'' y b'') en la tonalidad de Si bemol mayor. Esta sección es más extensa ya que se incorporan fragmentos en los que se emplea material de los puentes o de los temas principales. Por ejemplo, desde el compás 164 se desarrolla un extenso fragmento de transición usando motivos de ambos puentes y desde el compás 173, se retoman fragmentos del tema principal. En este pasaje se

observa que algunos motivos de la melodía de la voz superior (mano derecha) también se exponen en el bajo (mano izquierda).

Esta última sección del movimiento incluye una *cadenza* y una *coda*. La *cadenza*, dentro del género del concierto clásico, es un pasaje muy ornamentado, en el que la orquesta deja de tocar y el solista puede improvisar; estos pasajes son complicados pues se empleaban para mostrar las habilidades y virtuosismo del intérprete. En esta época no se acostumbraba usar este recurso en las obras que eran escritas para un solo instrumento y especialmente dentro de una forma como el rondó-sonata, por eso se destaca su uso en esta obra. Después de la *cadenza* reaparece el estribillo (A3) presentando el tema principal solo una vez, con un puente final y la *coda* que abarca los últimos 12 compases.

En este movimiento se fusionan las dos formas más utilizadas en el estilo clásico y también incorpora elementos del género del concierto clásico, pues además de la *cadenza*, la escritura para la mano izquierda es más elaborada que en los movimientos anteriores, desarrollando en varios pasajes nuevas líneas melódicas que interactúan con la melodía de la mano derecha, similar a la interacción de la orquesta con el solista. Destaca el uso frecuente de octavas en la mano izquierda que resalta el registro grave (función que tenían los violonchelos y contrabajos en la orquesta), la textura polifónica en algunos pasajes y libertad rítmica en la *cadenza*, mediante el uso del calderón, el *rubato*, el cambio de compás o el recurso de aumentación en la parte final.

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para la interpretación de la *Sonata en Si bemol mayor K. V. 333/315C*, encontramos más textos sobre la teoría musical de la época, que proporcionan un panorama más preciso sobre la interpretación y características sonoras del estilo clásico. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII los compositores encontraron una nueva manera de obtener recursos económicos mediante la publicación de sus obras, lo que permite conocer una fecha exacta o aproximada del año en el que la obra fue compuesta, así como el estilo del compositor, ya que la escritura musical era detallada.

Se escribieron diversos tratados sobre la armonía, la ornamentación e incluso, sobre la manera adecuada de tocar algún instrumento. C. P. E. Bach escribió uno de los tratados más importantes para los instrumentos de teclado (incluido el pianoforte), *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753), en el que explicaba la teoría ornamental y cómo resolver algunos aspectos técnicos como la digitación. Mediante la correspondencia que Mozart mantenía con su padre, conocemos la forma en la que ejecutaba sus obras, la postura que debía adoptar la mano o el empleo de las dinámicas.

Aunque el año en que esta sonata fue compuesta no es del todo preciso, es seguro que fue concebida para el pianoforte, pues en las cartas de Mozart dirigidas a su padre, hace referencia a este instrumento desde 1777 cuando realizó una visita al taller del reconocido constructor de pianofortes Andreas Stein, en Augsburgo.⁴⁶

En toda la sonata se observan contrastes de matiz *piano* y *forte* entre los motivos similares o la repetición de los temas principales, encontramos *crescendo* generalmente cuando las escalas ascienden y *diminuendos* cuando descienden. También se aprecia que los *crescendos* preparan los momentos de clímax y los *diminuendos* preparan la reexposición en el caso del primer movimiento o el retorno a los estribillos en el caso del tercero.

⁴⁶ Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid: Alianza, 2001, p. 101.

Esta obra emplea la forma sonata o sus variantes en sus tres movimientos, por lo que es importante identificar los temas y subtemas con el fin de contrastarlos y resaltar sus características. Esto también permitirá reconocer los fragmentos de los temas principales y los cambios melódicos o armónicos en sus reapariciones mediante el análisis, pues de acuerdo con Ferguson: “*Si un tema reaparece, es importante examinar si se ha modificado de algún modo: Por ejemplo, si lleva adornos o, incluso más importante, si se le ha dado un giro armónico nuevo. Dichas modificaciones indican siempre un cambio de significado que debe hacerse notar claramente en la interpretación*”.⁴⁷

Los temas o motivos melódicos son simétricos, claros y fáciles de recordar, por lo que su dificultad radica en ejecutar todas las indicaciones correctamente y cuidar la precisión de las notas, sobre todo en los pasajes en dieciseisavos o valores menores y en la ejecución de los trinos y mordentes, para que sean claros y continuos. Para ello es importante articular adecuadamente y estudiar lentamente estos fragmentos, para que cada nota tenga el mismo timbre y claridad, aún cuando sea un matiz *piano*.

Durante este periodo el ritmo se caracterizaba por su estabilidad y claridad, sin embargo ya se utilizaba el *rubato*, pues Mozart menciona esta variación rítmica en sus cartas y es adecuado usarlo en los finales de sección principalmente como sucede al concluir la sección del desarrollo en el primer movimiento o en el de la *cadenza* del tercero. Con el desarrollo del pianoforte, también empezó a utilizarse el pedal de resonancia, cuando un mismo acorde se repetía, para suavizar la sonoridad y en algunos pasajes en los que se usaba el bajo de “Alberti” cambiándolo cada vez que el acorde lo hacía; en el piano moderno sugiero emplearlo sutilmente con ligeros toques sobre el pedal (evitando que llegue hasta el fondo) y siguiendo los criterios mencionados.

⁴⁷ Ferguson, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado: Desde el siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza, 2003, p. 49.

3. *AUX CYPRES DE LA VILLA D'ESTE I:*
THRENODIE
ANNEES DE PELERINAGE III
FRANZ LISZT (1811-1886)

3.1 Contexto histórico: El Romanticismo

El Romanticismo se define como el periodo en la historia del arte que surge a comienzos del siglo XIX y finaliza a principios del XX con las tendencias vanguardistas. Es un movimiento cultural que nace en la literatura y se extiende a las demás artes en oposición al Clasicismo, sin embargo se desarrollarán dos estilos principales, uno surgido en Francia y otro en Alemania. Ambos se fundamentaron en bases filosóficas diferentes por lo que no podría definirse un estilo único que determine esta época.

El poeta y escritor alemán Georg Friedrich Novalis fue el primero en denominar este periodo como romántico por su relación con una forma literaria, surgida después de las cruzadas, cuyos temas principales eran el amor y la guerra como se explica en la siguiente definición: “*El término romántico procede del romance [Fr. Roman], una extensa narración en prosa o verso que surgió en la Edad Media y que fue el principal antecedente de la novela*”.⁴⁸

Hubo una estrecha relación entre todas las artes y particularmente entre la música y la literatura, la cual influyó en las obras de compositores como Héctor Berlioz, que con su Sinfonía *Fantástica* (1830) y la ópera de Carl M. von Weber *der Freischutz* (1821) representaron las tendencias e ideales que seguirían los compositores de este periodo.

Condiciones socioculturales y pensamiento filosófico durante el romanticismo

El siglo XIX inicia bajo el influjo de los ideales de la Revolución Francesa y las conquistas de Napoleón. Con la toma de la Bastilla, la burguesía ilustrada se afirma en el poder político y social. Entre 1830 y 1848 se vivió un periodo revolucionario del que

⁴⁸ Randel, Don Michael. “Romanticismo”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p. 888

surgen movimientos políticos e ideales filosóficos como el liberalismo, el socialismo, el anarquismo, el idealismo y el nacionalismo en la última etapa de este periodo.

En el congreso de Viena de 1815, se restableció el mapa europeo y se incluyeron las recientes naciones que se habían independizado. La Revolución Industrial generó nuevos procesos que permitieron la producción en masa y la automatización. El comercio y la industria fueron las principales actividades económicas de la época.

Los artistas se independizaron de los mecenas creando obras para el público amplio y principalmente de la clase burguesa. Se retomaron los estilos del pasado como el gótico y romano, hasta rescatar obras y estilos del periodo Barroco.

La libertad de ideas permitió la tolerancia religiosa. Bajo el influjo de estos ideales, la protesta social y los movimientos revolucionarios, surge en el arte la necesidad de buscar una identidad nacional caracterizada por el individualismo y sentimentalismo, por lo que hay una excesiva emocionalidad en todas las artes. También se manifestó el retorno a la naturaleza, creando imágenes que se relacionaban con paisajes muy apreciados en las ciudades urbanas que prosperaban por influencia de la Revolución Industrial.

En esta época Francia y Alemania fueron las naciones más influyentes en el ámbito político y en el pensamiento filosófico europeo. Emanuel Kant establece las bases del idealismo, que junto con el movimiento literario *Sturm und Drang*, fundamentarán la filosofía del Romanticismo alemán, mientras que el pensamiento filosófico francés derivó directamente de los ideales de la ilustración.

El nuevo método creativo contrastó fuertemente con el del periodo anterior, pues predominó el sentimiento sobre la razón, la fantasía y creación de mundos ilusorios sobre el equilibrio y la forma. Los artistas podían mezclar lo cotidiano y lo sublime en sus obras, que dejaron de concebirse bajo un fin específico, empleando el arte como un medio de expresión, en donde el autor manifestaba y plasmaba sus ideales y sentimientos. Este periodo se caracterizó por el individualismo del artista y la libertad creadora; prosperó la autobiografía, las memorias y el retrato. Sobre estas bases cada país desarrolló su estilo propio y diferentes procedimientos técnicos que originaron las vanguardias del siglo XX.

La música del Romanticismo y sus características

En este periodo, la música fue una de las artes con mayor desarrollo que destacó sobre las demás, pues se le consideró como el mejor lenguaje para expresar y comunicar ideas, sin emplear la palabra como su principal medio; además se le atribuían poderes sobrenaturales, como la capacidad de evocar lo divino y lo demoniaco. El romanticismo musical se dividió en dos etapas, la que abarca la primera mitad del siglo XIX, en donde destacaron compositores como Ludwig van Beethoven o F. Schubert, F. Mendelssohn y la segunda posterior a 1850 hasta 1890 aproximadamente, donde se desarrolló el romanticismo pleno que representaron compositores como F. Liszt, R. Wagner o J. Brahms.

Las investigaciones historiográficas sobre la música y la sistematización de los conocimientos musicales que se habían hecho desde épocas pasadas se concretaron en la musicología o *Musikwissenschaft*. Con ello se fundaron las primeras cátedras de esta disciplina en importantes universidades y se publicó una gran cantidad de artículos y trabajos sobre estudios de la música en revistas y periódicos de crítica musical que tuvieron mucho auge.

El ámbito musical se desarrolló en dos escenarios principales al independizarse del mecenazgo: el concierto público, que se realizaba en grandes recintos, propiedad del estado o de empresas privadas, y en los salones de las casas aristocráticas y burguesas, o de amigos y familiares de los compositores, de donde surgen las llamadas “Schubertiadas”,⁴⁹ este fue el principal escenario de Schubert para presentar y difundir sus composiciones.

La Revolución Industrial facilitó la creación, producción, difusión y transformación o mejoramiento de instrumentos musicales. Esto generó una gran variedad sonora para la que se editaron, transcribieron y publicaron numerosas ediciones de obras nuevas y escritas con anterioridad, que se difundieron mediante los ensambles de música de cámara (conformados hasta por 9 integrantes), bandas y orquestas de la época. El piano alcanzó un gran desarrollo técnico y gran popularidad en este periodo. Destacó en las grandes salas de

⁴⁹ Veladas musicales acompañadas de comida y bebida, en donde se reunían filósofos, poetas, músicos, pintores, etc. y se discutía sobre diversos temas.

concierto por su brillante sonoridad y en los íntimos salones privados, fue el instrumento predilecto para ejecutar desde pequeñas piezas en las que sobresalía como solista, otras en las que acompañaba al cantante u otro instrumento, hasta las reducciones de obras orquestales, mostrando su versatilidad y capacidad sonora. En general, las características sonoras y de construcción de los instrumentos propiciaron el desarrollo de una nueva técnica para componer y ejecutar, por lo que destacó el virtuosismo.

Los compositores emplearon en sus obras ideas extra-musicales que iban desde un título literario, hasta poemas o textos de los escritores de la época, reflejando la estrecha relación entre la música y la literatura. Surge también el uso del argumento o programa empleado principalmente por los compositores franceses, quienes sostenían que el compositor debía revelar al oyente el argumento de su obra mediante un texto para su entendimiento (pensamiento filosófico francés), mientras que el idealismo alemán sostenía que la música no necesitaba de la palabra ya que se crea a partir del sentimiento y no se dirige al intelecto, sino a la capacidad de sentir.

Surge el monotematismo o “idea fija” en las obras instrumentales, que era el empleo de un mismo tema relacionado con una idea determinada que reaparecía en los diferentes movimientos de una obra cíclica; ejemplo de esto es la Sinfonía *fantástica* de Héctor Berlioz. Y el *Leitmotiv* era un motivo musical recurrente que representaba personajes o hechos; el empleo de este recurso fue característico en las óperas de Wagner.

En el ámbito instrumental nacen las denominadas “miniaturas”, como los valeses, preludios, estudios, nocturnos, impromptus, las polonesas, mazurcas, romanzas y baladas para los instrumentos solistas; también perduraron las sonatas y las variaciones. La música programática o descriptiva se empleó en géneros orquestales como el poema sinfónico y la sinfonía; resaltó el concierto para solista y el *ballet*.

En el ámbito vocal destacaron géneros como el *Lied* desarrollado ampliamente por Schubert y posteriormente por otros compositores como Hugo Wolf y Gustav Mahler. La ópera se caracterizó por los grandes montajes (razón por la que se construyeron teatros muy amplios para su representación) y el virtuosismo vocal; se desarrolló principalmente en Italia, Francia y Alemania, donde Richard Wagner explotó al máximo el “Drama musical”.

Dos grupos principales de compositores influyeron notablemente en las tendencias composicionales de la época, pero también estuvieron en constante rivalidad y controversia por las ideas filosóficas que defendían. El grupo de “conservadores” estuvo representado por Brahms, Schumann y Mendelssohn, quienes influyeron principalmente en la ciudad de Leipzig y cuyo conservatorio fue dirigido por Mendelssohn. El grupo de los “Progresistas” fue representado por Berlioz, Wagner y Liszt, quienes influyeron en Weimar debido a los festivales organizados por Liszt en esta ciudad para difundir la música de Wagner y Berlioz, formando lo que posteriormente se denominaría la “nueva escuela alemana”, tal como lo señala la siguiente cita: *“La expresión “Música del porvenir” ha sido atribuida a quienes frecuentaban el círculo de Liszt y se convirtió en peyorativa entre los críticos conservadores de Alemania y Francia; la frase “nueva escuela alemana” describe apropiadamente sólo las composiciones de Liszt y su círculo durante las décadas de 1850 y 1860”*.⁵⁰

Este fue un periodo en el que la música experimenta marcados contrastes. Las formas musicales podían alcanzar una gran extensión y simultáneamente nacieron las miniaturas de corta duración: la dinámica alcanzó el *pianísimo* y *fortísimo* que podían presentarse en una misma frase. El individualismo y el gran desarrollo del piano contrastaron fuertemente con la gran cantidad de instrumentistas que integraban las orquestas sinfónicas, que sobrepasaban los 60 integrantes. El lirismo y sencillez de la melodía contrastaron con el color y complejidad de la armonía mediante cromatismos y cambios constantes de tonalidad.

⁵⁰ Longyear, Rey M. *La música del siglo XIX: El Romanticismo*, Traducción de C. Coldaroli, Buenos Aires: V. Ru, 1970, p. 127.

3.2 Datos biográficos

Franz Liszt fue un destacado compositor, director de orquesta e importante pianista del periodo romántico. Nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría y sus padres fueron Adam Liszt (quien trabajó como músico al servicio de la casa de los Esterházi) y Maria Anna Langer. Desde temprana edad mostró habilidades para tocar el piano por lo que recibió las primeras clases de su padre.

Su habilidad y talento despertaron admiración desde sus primeros conciertos a la edad de 9 años, por lo que en 1823, la familia Liszt se trasladó a Viena en donde recibió clases de piano con Karl Czerny (discípulo de Beethoven) y de composición con Antonio Salieri. A finales de ese mismo año se trasladaron a París, esperando que realizara sus estudios en el conservatorio de dicha ciudad, sin embargo una nueva norma instaurada por el director Luigi Cherubini, no permitía la entrada a estudiantes extranjeros. Entre 1824 (año del que data su única ópera *Don Sanche, ou le chateau de l'amour*) y 1827 realizó una gira de conciertos por Francia e Inglaterra.

A la muerte de su padre (en agosto de 1827, durante su estancia en Boulogne), Liszt se instaló en París con su madre y se dedicó a dar clases de piano. Ahí conoció y se relacionó con varios escritores como Heinrich Heine y Víctor Hugo. Influido por la Revolución de julio de 1830 y los acontecimientos posteriores, retomó la composición en ese año; también conoció a compositores como Héctor Berlioz, F. Chopin y especialmente el violinista Niccolò Paganini influyó en el virtuosismo que Liszt desarrolló en el piano.

En 1833 conoció a la condesa Marie d'Agoult quien posteriormente dejó a su marido e hijos para vivir con Liszt en Ginebra, donde impartía clases de piano en el recién fundado conservatorio de la ciudad. Con ella tuvo tres hijos, una de sus hijas, Cósima, fue esposa de Hans von Bülow y posteriormente de R. Wagner, uno de los amigos más cercanos de Liszt. Durante los años de 1835 y 1838 Liszt y la condesa pasaron la mayor parte del tiempo en Suiza y luego en Italia; inspirado por los paisajes y literatura de estos países, escribió las obras que conformarían dos de los tres volúmenes de sus *Años de Peregrinaje*. Entre 1839 y 1847 Liszt se dedicó a dar una gran cantidad de recitales de

piano en una gira por varios países europeos, entre ellos Hungría, cuyo folclore le despertó especial interés y posteriormente se basó en las melodías de canciones populares aprendidas ahí para componer las rapsodias húngaras. En este periodo consiguió varias condecoraciones y la fama que le caracterizaría como pianista brillante de la época; su popularidad y buena reputación aumentaron gracias a los conciertos que daba a beneficio de diversas causas. Sin embargo su vida privada se vio afectada y la ruptura definitiva con la condesa d'Agoult se dio en 1844 y sus tres hijos quedaron al cuidado de su madre, Anna Liszt.

En 1847, durante su estancia en Kiev conoció a la Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, quien acompañó al compositor el resto de su vida. A partir de 1848 Liszt se dedicó principalmente a la composición y se estableció en Weimar hasta 1861; en dicha ciudad destacó como director de orquesta de la corte, incrementó el número de instrumentistas y la orquesta adquirió un gran prestigio. De esta época datan varias obras orquestales, los doce poemas sinfónicos y la Sonata en si menor para piano.

Desde joven Liszt manifestó un interés religioso y en 1857 se unió a la orden Franciscana; no llegó a ser sacerdote, pero en años posteriores recibiría cuatro “órdenes menores”. En las últimas dos décadas de su vida viajaba constantemente a Roma (donde estableció su residencia con la princesa Carolyne), Weimar (donde dio varias clases magistrales de piano) y Budapest (donde fue nombrado el primer presidente de la *National Hungarian Royal Academy of Music*).

En 1886 se prepararon distintos homenajes para celebrar los 75 años de edad de Liszt, por lo que viajó a París, Inglaterra y de regreso a Weimar su salud se había deteriorado notablemente; padecía de hidropesía y una ceguera parcial. En mayo de ese año asistió a algunas representaciones de las óperas de Wagner en el festival de Bayreuth, que se realizaba en honor a dicho compositor muerto en 1883. Sin embargo Liszt tenía fiebres constantes y se le diagnosticó neumonía; finalmente falleció en Bayreuth el 31 de julio de 1886 probablemente a causa de un infarto cardíaco, aunado a los demás padecimientos.

Los estudiosos de la vida y obra de Liszt han podido recabar los datos biográficos de este compositor, mediante los diarios o memorias de quienes le rodeaban, incluyendo

sus discípulos; las reseñas de las revistas musicales de la época dan cuenta de su talento, popularidad e influencia. Además de ocupar un lugar muy importante en el ámbito artístico, Liszt se desempeñó como editor y escritor; y tal como lo señala el *Diccionario Grove Music Online*, sus libros arrojan mucha luz sobre su cuadro teórico de la música, en la concepción de la música con las otras artes, en la condición del artista con la sociedad, en el papel del virtuosismo y en muchos otros temas.⁵¹

Liszt fue uno de los maestros más importantes de su generación, tuvo una gran cantidad de alumnos ya que impartió clases desde muy joven hasta el último mes de su vida. Implementó las clases magistrales, en las que cada alumno interpretaba sus obras de estudio mientras los demás escuchaban, después de la interpretación Liszt hacía algunas observaciones, correcciones, etc. Fue así que formó a una importante generación de pianistas y los más cercanos al compositor compartieron viajes, conciertos y eventos especiales con él, según los diarios de estos estudiantes.⁵²

La producción de Liszt abarca numerosas obras para piano (incluyendo dos pianos o piano a cuatro manos), órgano, orquesta, música coral sacra y religiosa, música de cámara, oratorios, una ópera, algunos melodramas y canciones. También realizó transcripciones para piano u otros instrumentos de obras propias y de otros compositores.

⁵¹ Walker Alan, "Liszt, Franz: Liszt as author and editor", *Grove music online*, sección 14. Consultado el 9 de junio de 2013 en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265pg14#S48265.14>.

⁵² Walker Alan, "Liszt, Franz: Liszt as teacher", *Grove music online*, sección 23. Consultado el 9 de junio de 2013 en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265pg23#S48265.23>.

3.3. Análisis de *Aux Cyprès de la Villa d'Este I : Threnodie*

Années de Pèlerinage (o *Años de peregrinación*) es un conjunto de 26 piezas repartidas en tres series o cuadernos, en las que Franz Liszt muestra su evolución como compositor y pianista, ya que fueron escritas a lo largo de 40 años. En este conjunto se representan las impresiones y sentimientos del compositor que le inspiraron las ciudades, lugares, imágenes o literatura de los países significativos durante los constantes viajes que realizó.

Cada pieza es independiente, exponen el desarrollo de la técnica pianística de Liszt y muestran el empleo o la transformación de las formas libres que se desarrollaron durante esta época, adaptándolas al contenido expresivo de cada tema. Como lo señala la siguiente cita, esta serie de obras ha sido considerada como referencia del lenguaje musical de ese periodo y cuya influencia continuó en épocas posteriores:

Cada una de estas obras forma un todo poético-musical perfectamente logrado, en un lenguaje tan avanzado que en él se encuentran elementos armónicos, detalles de escritura y efectos sonoros que llevan directamente hacia el impresionismo pianístico. En conjunto constituyen un aporte a la literatura del piano -dentro de las formas libres, post románticas- comparable únicamente al de Chopin. Todo un siglo de música de piano se ha nutrido, puede decirse, de los hallazgos de técnica y de estilo de los años de peregrinación.⁵³

El primer año (*Première année: Suiza*) corresponde a la estancia de Liszt en Ginebra entre 1835 y 1836. Esta primera serie muestra las impresiones de los paisajes naturales de esta región y las influencias poéticas de Schiller, Byron y Sénancour. Fue publicado por primera vez en 1842 bajo el título de *Album d'un voyageur*.

El segundo año (*Deuxième année: Italia*) corresponde a las obras escritas durante sus visitas a Italia entre los años 1837 y 1838; en ellas se muestra una fuerte influencia

⁵³ Hurtado, Leopoldo, *Músicos célebres*, Buenos Aires: Ricordi americana, 1944 p. 83.

literaria y pictórica. Esta serie fue publicada en 1868 y posteriormente se agregaron tres piezas correspondientes a Venecia y Nápoles, publicadas un año después.

El tercer año (*Troisieme année*) comprende siete piezas compuestas en el último periodo de su vida, entre 1867 y 1877 aproximadamente. La mayoría de los títulos hacen referencia a su estancia en Roma y en ellas predomina el elemento religioso. Fue publicada en 1883 y la obra que se analizará a continuación forma parte de esta serie.

Durante su estancia en Italia, con frecuencia Liszt fue el invitado del Cardenal Gustav von Hohenlohe en la Villa d'Este, ubicada en Tivoli, cerca de Roma. Esta villa fue construida a finales del siglo XVI por órdenes del cardenal Hipólito II de Este. Durante el siglo XVIII estuvo descuidada y hasta el siglo XIX se inició su reconstrucción a cargo del cardenal Hohenlohe. La villa destacó por su arquitectura, sus espléndidos jardines y fuentes espectaculares.⁵⁴ Los característicos cipreses de estos jardines inspiraron dos trenos (o lamentos) compuestos en 1877. Uno de ellos es *Aux Cypres de la villa d'Este I*.

En esta obra predomina un carácter sombrío, melancólico e incluso lastimoso, pues como lo indica parte de su título, la palabra *threnodie* o *treno*, fue empleada en poemas o composiciones instrumentales con carácter elegíaco, para expresar el sentimiento de dolor por los muertos. Sobre el vocablo griego *treno* y sus orígenes, la definición básica es la siguiente: "*Lamento fúnebre considerado como uno de los más antiguos cantos griegos*".⁵⁵

Bajo este título, que puede traducirse como *A los cipreses de la Villa de Este*, Liszt muestra la transformación de la forma sonata, ya que preserva los elementos básicos como la presentación de dos temas y la estructura (exposición, desarrollo y reexposición), con algunas variantes, pues el bloque correspondiente al desarrollo incorpora material nuevo y tiene cambios de carácter; mientras que la reexposición incluye variaciones y presenta solo uno de los temas principales.

⁵⁴ Información obtenida de los siguientes artículos:

"Villa d'Este: Il triunfo del Barroco", *Sitio oficial del turismo en Italia*, Italia: Consultado el 11 de junio de 2013 en: <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/siti-unesco/villa-deste-il-triunfo-del-barroco.htm>.

"Villa d'Este: Breve historia de Villa d'Este", *Sitio oficial del turismo en Italia*, Italia: Consultado el 11 de junio de 2013 en : <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/lugares-unesco/villa-deste-il-triunfo-del-barroco/breve-historia-de-villa-deste.html>.

⁵⁵ Sobrino, José. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Guadalajara, México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 477.

También expone varios elementos del poema sinfónico (género instrumental ampliamente desarrollado por el compositor), que es una obra cíclica derivada de la sonata en la que se presentan en un solo movimiento, secciones o bloques con distintos caracteres, equivalentes a los tres o cuatro movimientos de una sonata. Como lo señala el *Diccionario Grove Music Online*, “aunque algunas obras para piano y de cámara son efectivamente poemas sinfónicos, la forma es casi exclusivamente orquestal”.⁵⁶

A semejanza de este género, *Aux Cypres de la villa d’Este* se basa en una idea extra musical que es el título y muestra cambios de carácter dentro de la pieza. También desarrolla la transformación temática, como lo hace el poema sinfónico con alguno de los episodios que lo conforman, transformándolo en cada aparición.

Esta obra inicia en compás ternario (3/4), con una introducción cuyo primer motivo melódico será parte del tema principal en el que predomina el empleo del cuarto grado aumentado y el sexto descendido. Se observa un comienzo anacrúsico en la mano izquierda, que presenta octavas manteniendo un ritmo constante y carácter lúgubre. Este inicio auditivamente muestra la ambigüedad tonal, ya que únicamente la armadura y el séptimo grado descendido, nos sitúa en la tonalidad de Sol menor.

La siguiente sección (Exposición) muestra el tema A en los cuatro primeros compases, desarrollando el primer motivo que se expuso en la introducción, acompañado de arpeggios en la mano izquierda. Posteriormente se repite este motivo con algunas variantes rítmicas y melódicas; su carácter es un poco agitado y la tonalidad predominante es la de Sol menor⁵⁷.



Este tema se va transformando hasta originar el tema B, que se percibe desde el compás 47, el cual tiene frases irregulares y el motivo principal también se va repitiendo

⁵⁶ Macdonald Hugh. “Symphonic poem”, *Grove music online*, 1. Introduction, (traducción del autor). Consultado el 9 de junio de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250?q=polem&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit.

⁵⁷ Las imágenes de *Aux Cypres de la Villa d’Este I* fueron tomadas de la edición Urtext München, 1980.

con variaciones; su carácter es dulce, lírico expresivo y en este fragmento se distingue claramente la tonalidad de Sol bemol mayor.



El desarrollo inicia con el tema principal, que aparece en diferentes tonalidades. El uso de acordes con quinta y séptima disminuida cuyas resoluciones no están claramente definidas, provocan la ambigüedad tonal; también Predomina el cromatismo y las modulaciones en este fragmento son mediante enarmonía.⁵⁸ En este bloque el carácter se vuelve cada vez más agitado y el *accelerando* resalta esta característica.

El desarrollo continúa en la tonalidad de fa sostenido menor, en donde la mano derecha mantiene acordes y arpeggios, mientras la izquierda expone un sencillo motivo melódico, parte del tema principal que continúa transformándose. El carácter sigue siendo agitado, apasionado y triunfante, hasta llegar a una transición en la que la mano derecha muestra el mismo motivo jugando con los acordes de la tonalidad de Sol mayor y menor, mientras la izquierda mantiene un pedal tremolado sobre el cuarto grado aumentado. Esta parte tiene un carácter muy fuerte, casi amenazador que desemboca en la siguiente sección.

En la reexposición solo se retoma el tema B, de carácter apasionado y dulce, en la tonalidad de Sol mayor. Esta sección finaliza con una *coda*, que inicia en el compás 148 y en ella aparecen distintos fragmentos de los temas principales o de sus variaciones en tonalidades fugaces. Aunque parece que incorpora material nuevo en el bloque final, el cual podemos identificar por el empleo de acordes en ambas manos y el cambio de compás ahora en 4/4, persiste la relación con el tema principal, al emplear el sexto grado descendido y algunos patrones rítmicos. El carácter de este pasaje es conclusivo, majestuoso y finaliza en la tonalidad de Sol mayor.

En esta pieza predomina la ambigüedad tonal, pues constantemente se emplea el cromatismo, las modulaciones por enarmonía, las resoluciones inesperadas a distintos

⁵⁸ Dos sonidos que a pesar de poseer distintos nombres, son iguales en entonación o en el sistema de afinación temperada.

grados de la tónica, la breve permanencia en una tonalidad y la aumentación o disminución del cuarto y sexto grado. Las modulaciones aumentan en el desarrollo (igual que en la forma sonata) y destaca la transformación del tema principal, pues algunos de sus elementos, como el cromatismo y el sexto grado descendido, se distinguen incluso en el segundo tema, lo que indica que ha derivado del tema principal.

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

A partir del Romanticismo se consolidan las características sonoras del piano, el progreso de la técnica y el repertorio para este instrumento cobra gran importancia. Liszt fue uno de los principales compositores que desarrolló el virtuosismo en el piano y explotó su sonoridad y potencia; sus obras son el reflejo de la técnica, de la transformación de las formas musicales y del tratamiento de los recursos armónicos que se emplearon en esa época. La siguiente cita describe los principales elementos que se distinguen en la obra para piano de Liszt.

Utiliza al máximo todas las posibilidades del piano moderno de siete octavas en sus nuevas capacidades de resonancia y potencia: Escalas cromáticas por todo el teclado (octavas con las dos manos en notas alternas), saltos de octavas al unísono con ambas manos, exploración de todos los registros en movimiento cromático conjunto en acordes o líneas quebradas, acordes de séptima disminuida en todas sus posiciones a través de una especie de modulación infinita, las dos manos moviéndose en un plano de igualdad y una extremada velocidad que hace percibir al oído no líneas, sino filamentos de sonido.⁵⁹

Todos estos elementos aparecen en *Aux Cypres de la Villa d'Este I*, unos en algunos pasajes y otros como el cromatismo, la constante modulación y empleo de octavas, están presentes durante toda la obra como ya se ha analizado. También se observa que muchas veces reparte los acordes entre ambas manos, por lo que hay que destacar siempre la melodía que forma parte del acorde o en caso de haber polifonía distinguir las voces que la componen.

A diferencia de obras anteriores a este periodo, en las que no se tenía una indicación exacta sobre el tempo, la velocidad o incluso la dinámica, en esta época los compositores

⁵⁹ Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid: Alianza, 2001, p. 82.

precisan detalladamente estos aspectos, dándole especial importancia al carácter y añadiendo en algunos casos ideas extra-musicales. En esta obra, el título y las indicaciones del carácter que irá cambiando durante la pieza, son elementos fundamentales en los que se basará la interpretación. Para entender el carácter predominante de la obra y resaltar los elementos que estén relacionados con la idea extra-musical, es recomendable obtener información sobre el lugar y las imágenes que inspiraron al compositor, o en el caso de otras obras, conocer el texto en el que se basó.

Identificar el o los temas principales en la pieza permite determinar la forma musical, las variantes de la misma y los elementos nuevos que aparecen, así como reconocer las transformaciones del tema. La melodía sencilla y generalmente *cantabile* exige un fraseo claro, por lo que es importante diferenciar los acentos, articulaciones e indicaciones dinámicas.

De la misma manera, hay que respetar las indicaciones sobre el uso del pedal, ya que en algunos pasajes su función es la de prolongar las sonoridades armónicas para crear determinadas atmósferas, mientras que en otros debe cambiarse cada compás o acorde evitando que la armonía se mezcle. En todos los casos se debe cuidar la duración de las notas y los silencios.

El rango dinámico se amplió en esta época, es por esto que se deben diferenciar los cambios graduales o contrastantes de los matices, al igual que el uso de otros elementos expresivos como el *rubato*, *ritardando* o *acelerando* ya que son elementos que caracterizaron la interpretación de este periodo. Para ello es necesario estudiar y probar varias veces la potencia sonora y velocidad máxima a la que se puede llegar, con el fin de establecer las graduaciones y contrastes de dichos elementos, cuidando siempre el fraseo y ritmo indicado.

***4. MA MÈRE L' OYE, CINCO PIEZAS
INFANTILES PARA PIANO A CUATRO
MANOS***

JOSEPH MAURICE RAVEL (1875-1937)

3.1 Contexto histórico: El Impresionismo

A finales del siglo XIX surgieron diversas corrientes artísticas, algunas derivadas del Romanticismo, que dieron origen a lo que se denominó como arte contemporáneo. Muchos artistas desarrollaron más de una tendencia, pues a diferencia de los periodos anteriores en los que un estilo predominaba varios años, estas corrientes se caracterizaron por su corta duración. Desde las últimas décadas del siglo XIX la pintura encabezó las vanguardias artísticas y su influencia se vio reflejada en la poesía y el Impresionismo musical, una de las primeras corrientes que iniciaron la música contemporánea.

En 1874 el pintor Claude Monet exhibió su cuadro *Impression, soleil levant* (que se traduce como *Impresión, sol naciente*), cuyo título dio el nombre a este estilo. En principio el vocablo impresionismo fue utilizado como burla por la crítica francesa, cuya descripción implicaba lo inacabado, algo momentáneo, o la visión instantánea de un hecho. Las imágenes plasmadas en los cuadros creados bajo esta tendencia eran escenas comunes y alegres de la vida diaria, llenos de colores e intensidades variables de luz.

En la poesía se desarrolló el simbolismo, vanguardia literaria en la que se representaban impresiones sobre los sentidos, basándose también en temas relacionados con la naturaleza y de la vida cotidiana. Stéphane Mallarmé fue uno de sus principales exponentes.

El impresionismo musical surgió en París y se desarrolló principalmente durante la última década del siglo XIX y la primera del XX. Este término se aplicó por primera vez a la música de Debussy en un informe del secretario de *Académie des Beaux Arts* en 1887, haciendo una crítica en sentido peyorativo de su suite orquestal *Printemps*. Años más tarde, gracias a la relación con el Impresionismo pictórico y su creciente aceptación, el estilo de Debussy ganó seguidores y comentarios favorables, a pesar de que el compositor estaba en desacuerdo sobre esta denominación. También el *Diccionario Grove Music Online* señala lo siguiente: “Al igual que los pintores impresionistas y más tarde los poetas

simbolistas, Debussy quería música no solo para representar la naturaleza, sino para reflexionar ‘las misteriosas correspondencias entre la naturaleza y la imaginación’”.⁶⁰

Condiciones socioculturales y pensamiento filosófico a principios del siglo XX

El siglo XX inició con un notable progreso científico y tecnológico, un gran desarrollo político, económico y social que se venía gestando desde la segunda mitad del siglo XIX. Mejoró la calidad y el nivel de vida, favoreciendo el crecimiento demográfico.

La industrialización propició la expansión del movimiento obrero, la búsqueda de nuevos lugares y mercados para obtener materias primas y la comercialización internacional. Los estados en el afán de extender su poder y hegemonía propiciaron una serie de rivalidades, conflictos políticos y socioeconómicos derivados de la Revolución industrial, que desencadenarán la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1918).

El progreso de los medios de transporte y las telecomunicaciones permitieron a los artistas, la difusión de sus obras entre un público muy diverso y de diferentes nacionalidades. Sus creaciones representaron temas cotidianos o de crítica social, apegados a la realidad en la que vivían, produciendo la ruptura con el pasado.

De la misma manera la aplicación del conocimiento científico y la incorporación de materiales nuevos y más resistentes (como el hierro colado, el metal, acero o cristal) beneficiaron y transformaron el arte. Ejemplo de esto es la aplicación de los descubrimientos físicos sobre la naturaleza de la luz y su percepción por el ojo humano, que sirvieron al arte pictórico y los estudios sobre la acústica a la música.

⁶⁰ Pasler Jann. “Impressionism”, Grove Music Online, 1. A esthetic and científic principles, (traducción del autor). Consultado el 14 de julio de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026?q=impressionism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Francia fue la nación que destacó en el ámbito artístico y en donde nacieron el Realismo e Impresionismo, corrientes que marcan la transición entre el Romanticismo y el inicio de las vanguardias y escuelas que se extendieron con rapidez durante el siglo XX.

Predominó el individualismo, la diversidad de propuestas filosóficas y estilísticas, la libertad creadora, la novedad y experimentación, la apertura al mundo, el gusto por temas pintorescos, exóticos o cotidianos y se renuevan los elementos expresivos.

La música impresionista y sus características

El impresionismo retoma del Romanticismo la idea de romper con los dogmas establecidos; Claude Debussy y Maurice Ravel son los principales compositores que emplearon en la mayoría de su obra el estilo impresionista, a pesar de que pueden detectarse algunos rasgos de esta tendencia en las piezas de varios compositores anteriores y posteriores.

La música impresionista se caracterizó por la descripción de atmósferas o ambientes e imágenes sonoras; para ello el timbre y la armonía (que imperó sobre la melodía) fueron de gran importancia. Así se observa que la melodía podía ser sencilla (usualmente con tendencia nacionalista), pero las posibilidades de los diferentes timbres que puede producir un solo instrumento creaban los cambios sonoros. De la misma manera, la instrumentación de las obras orquestales fue especialmente cuidada por los compositores que emplearon este estilo y también orquestaron obras escritas anteriormente buscando el mismo propósito.

Continuó la conceptualización del contenido musical mediante textos o ideas que complementaban las piezas. Se abandona el lenguaje tonal y se incorporan escalas y ritmos de la cultura oriental, escalas por tonos enteros, así como modos griegos y eclesiásticos.

4.2 Datos biográficos

Joseph Maurice Ravel fue uno de los compositores franceses más representativos del siglo XX, considerado como un maestro de la orquestación. Hijo de Pierre Joseph Ravel (reconocido ingeniero civil) y Marie Delouart, nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, aunque meses después la familia Ravel se estableció definitivamente en París.

Manifestó sus aptitudes musicales a temprana edad y animado por su padre, pianista aficionado, inició sus primeras clases de piano con Henri Ghys en 1882 y años más tarde estudió composición, armonía y contrapunto con Charles-René. En 1889 ingresó a la clase de piano preparatorio en el Conservatorio de París; Entre sus profesores de esta época destacan André Gédalge y Gabriel Fauré.

En 1895 escribe sus primeras obras publicadas, el *Menuet Antique* y la *Habanera* para piano y en 1898 debuta como compositor en un concierto de la *Société Nationale de Musique*. Entre 1900 y 1905 realizó 5 intentos para ganar el Premio de Roma y en su última tentativa se desató la polémica de la prensa, pues Ravel fue expulsado por haber pasado por unos meses el límite de edad para concursar y se había dado a conocer que todos los finalistas eran estudiantes de uno de los jueces. Esto causó la renuncia del director del conservatorio, Théodore Dubois, quien fue sustituido por Fauré.

El estilo independiente que mostró desde sus primeras obras causó controversias y comparaciones con Debussy. En el estreno de *Histories Naturelles* en 1906, la crítica de Pierre Lalo que comparaba a estos dos compositores, suscitó el disgusto de ambos músicos. Entre los años de 1901 y 1908 compone sus principales obras consideradas del estilo impresionista, entre ellas destaca *Miroirs*, la *Rapsodia Española*, *Ma Mere l'Oye* o *Gaspard de la Nuit*. En 1909 fundó junto con otros compositores la *Société Musicale Indépendante* (SMI), con Fauré como presidente, en oposición a los conservadores y cuyo fin era promover obras francesas o extranjeras de estilo y géneros nuevos.

Durante 1907 y 1913 trabajó en proyectos para teatro como óperas y *ballet*, de estas obras destaca *Daphnis et Chloé* de 1909, año en el que conoció a Stravinski, con quien

mantuvo una relación estrecha y colaboró en la orquestación de una obra de Mussorgski en 1913. La Primera Guerra Mundial estalló mientras Ravel trabajaba en la composición de su trío para piano, estrenado un año después; a pesar de sus deseos por participar activamente en el conflicto sirviendo a su país, fue en marzo de 1916 que ingresó como camillero hasta que enfermó de disentería en septiembre de ese año.

A principios de 1917 su madre falleció (mientras el compositor se recuperaba en París), afectando profundamente su estado emocional. Todo esto retrasó la producción musical de Ravel y cambió su estilo de composición, que se refleja en las obras escritas desde este año. A la muerte de Debussy en 1918 fue considerado como el compositor francés más importante de esa época, recibiendo distinciones como el nombramiento de Caballero de la Legión de Honor en 1920, condecoración que rechazó y el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Oxford en 1928.

En 1921 se trasladó a Montfort-l'Amaury, en donde residió hasta su muerte. A partir de 1926 inició una gira por Escandinavia, Inglaterra y Escocia; posteriormente viajó a Estados Unidos y Canadá en 1928, en donde dio varias entrevistas y conferencias sobre la música contemporánea. De este mismo año data el *Bolero*, una de sus obras más famosas, por encargo de la bailarina rusa Ida Rubinstein. En 1932 realizó una gira por Europa Central junto con la pianista Marguerite Long y una firma cinematográfica le propuso componer la música para el filme *Don Quijote*; aunque este último proyecto no se concretó, sí escribió los poemas de *Don Quijote a Dulcinea*, una de sus últimas obras.

Desde 1930 Ravel empezó a presentar ataxia, afasia y pérdida de la memoria (sobre todo en sus últimos años de vida), síntomas característicos de la enfermedad de Pick,⁶¹ que afectaron la motricidad, lenguaje y escritura del compositor. En 1935 pudo viajar a España y Marruecos en compañía de su amigo Leon Leiritz, sin embargo su salud continuó deteriorándose y el 19 de diciembre de 1937 se sometió a una intervención quirúrgica en el cerebro que lo dejó en coma, hasta que murió el 28 de diciembre de ese año en París.

⁶¹ Información sobre esta enfermedad en el siguiente artículo:
Ransanz Martínez, Pablo. "Maurice Ravel y la extraña enfermedad de Pick: Una combinación trágica", *Filomusica.com*, revista mensual de publicación en internet, No. 84, julio, agosto y septiembre 2007, consultado el 20 de julio de 2013 en: <http://www.filomusica.com/filo84/ravel.html>.

La mayoría de los datos biográficos de Ravel se han recabado mediante sus escritos, la correspondencia que mantenía con sus amigos y algunas entrevistas. Los pocos alumnos que tuvo, especialmente uno de ellos, difundieron su obra e ideas, como lo destaca el diccionario *Grove Music Online* en la siguiente cita: “*Roland-Manuel hizo mucho para establecer la reputación de Ravel, la promoción de la música y las ideas de su maestro, durante su vida y evaluar su contribución en la primera biografía completa de Ravel en 1938*”.⁶²

La obra de Ravel abarca diversos estilos y géneros. Su gusto por las culturas orientales, lo exótico, el folklor español, el jazz y el blues se reflejó en sus composiciones, sin embargo también se vio influenciado por sus predecesores como Chabrier, Fauré y Debussy, a quienes homenajeó en algunas obras, y sus contemporáneos Stravinski y Schönberg.

Ravel retomó algunas formas musicales del pasado como las danzas y en general cuidaba mucho el tratamiento formal de sus obras. Escribió principalmente para piano (dos pianos y piano a cuatro manos) y orquesta, pero también compuso música de cámara, ópera y obras para voz y piano. Hizo la orquestación de obras de otros compositores, reducciones para piano y arreglos orquestales de algunas de sus obras.

La literatura influenció la música e ideas del compositor, utilizó poemas o textos de Verlaine, Mallarmé y Bertrand en sus obras y admiraba a Poe y sus escritos. Aunque al inicio de su carrera se le consideró impresionista, Ravel tampoco reconocía este término para su música, pues encontraba mayor relación de este arte con la literatura que con la pintura al igual que Debussy.

⁶² Kelli, Barbara. “Ravel, Maurice”, *Grove Music Online*, 5. *Estyle*, (traducción del autor). Consultado el 19 de julio de 2013 en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145?q=ravel&search=quick&pos=1&_st=1#firsthit_

4.3 Análisis de *Ma Mere l'Oye, cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos*

La poesía, el encanto y la fantasía de la infancia se hacen presentes en varias obras de Maurice Ravel, una de ellas es *Ma mere l'Oye (Mi Madre la oca)*, basada en algunos fragmentos de cuentos de hadas escritos entre los siglos XVII y XVIII de Charles Perrault (*La Bella del Bosque Durmiente* y *Pulgarcito*), Madame Marie-Catherine d'Aulnoy (*Serpentino Verde*) y de Jeanne Marie Leprince de Beaumont (*La Bella y la Bestia*).

Esta obra fue compuesta entre 1908 y 1910 para los hijos del matrimonio Godebski, amigos cercanos del compositor. Originalmente fue escrita como una suite para piano a cuatro manos, para que Mimie y Jean pudieran estudiar juntos. Se estrenó el 20 de abril de 1910 en el concierto inaugural de la SMI y la interpretaron Jean Leleu y Genevieve Duroni; ese mismo año fue publicada y en 1911 Ravel hizo la versión orquestal, añadiendo un preludio, una danza (*Danse du Rouet et Scene*) y cuatro interludios para convertirla en un ballet que se presentó en enero de 1912. Existe también una transcripción para piano sólo de esta suite, realizada por el pianista y amigo de Ravel Jacques Charlot en 1910.

El título de esta obra hace referencia a la recopilación de cuentos de tradición oral francesa que realizó Perrault en 1697 *Histoires ou contes temps passé*, bajo el subtítulo de *Les contes de ma mere l'Oye*, colocando como autora de dichas historias a una mujer de campo; desde entonces se relacionó a este personaje conocido como “mamá oca”, con los cuentos, poemas o canciones infantiles.⁶³

La suite para piano a cuatro manos consta de cinco piezas; en algunas Ravel incluyó breves textos del fragmento del cuento al que hacen referencia, reafirmando la fuerte influencia que ejerció la literatura y la poesía en el compositor, como lo señala T. Sanz en la siguiente cita: “*Ma mere l'Oye ya anuncia, desde el punto de vista de la escritura, sus*

⁶³ Artículo relacionado con esta información.

Colaboradores de Wikipedia. *Cuentos de Mamá Ganso*, (en línea), Wikipedia, la enciclopedia libre, consultado el 15 de julio de 2013 en: http://es.wikipedia.org/wiki/Los_cuentos_de_Mam%C3%A1_Ganso.

*inclinaciones mallarmeanas. Si acude a la fantasía es porque allí descubre nuevos sonidos que hasta ahora, con temas serios no se ha atrevido a llevar al pentagrama”.*⁶⁴

4.3.1 Pavane de la Belle au bois dormant

La primera pieza se basa en el cuento *La Bella del Bosque Durmiente*. Está escrita como una pavana, que era una danza cortesana popular en Italia, surgida en el siglo XVI y a principios del siglo XVII prosperó en Alemania, donde se utilizó como danza introductoria de la suite; era de carácter grave y procesional, en compás binario (2/2 o 4/4) y de forma también binaria (A, A1, B, B1, ...). Respecto al origen de la palabra, el *Diccionario Harvard de la Música* señala lo siguiente: “*la palabra procede de pava, una forma dialectal de Padua; tanto la música y la literatura como las danzas de pava o en el estilo paduano se describían como Allapavana*”.⁶⁵

Esta danza inicia en compás de 4/4 y en un tempo lento. Emplea dos temas que se complementan; el piano *secondo* expone una sencilla frase del primer tema, cuya línea melódica inicia ascendentemente y luego desciende, mientras que el piano *primo* presenta este motivo invertido iniciando de forma descendente y con pequeñas variantes, en la segunda frase, una octava más aguda.⁶⁶

Motivo principal, piano *secondo*



Motivo invertido, piano *primo*



⁶⁴ Sanz Teófilo. *Música y literatura, la poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Burgos: Servicio de Publicaciones, Universidad de Burgos, 1999, p. 95.

⁶⁵ Randel, Don Michael. “Pavana”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p. 787.

⁶⁶ Las siguientes imágenes de *Ma Mere l'Oye* fueron tomadas de la edición Durand, París 1910.

El segundo tema es anacrúsico y de un solo motivo melódico, sin embargo conserva características como el ritmo y el inicio ascendente del primero. Además del bajo y la melodía principal, pueden distinguirse voces intermedias que interactúan con la melodía, formando un contrapunto (más evidente cuando entra el segundo tema), otra característica de esta danza. Finalmente se retoma el primer tema, cuyas variantes se presentan en las voces intermedias.

Para esta pieza, Ravel emplea el modo eólico, utilizado en la Edad Media, equivalente a la escala de la menor natural en el sistema tonal; con esta característica y el uso del contrapunto, Ravel hace alusión al pasado. Se recrea una atmósfera tranquila, dulce y misteriosa, en la que predomina el matiz *piano* y *pianísimo*, enfatizando que la princesa está dormida.

4.3.2 *Petit Poucet*

Esta pieza está basada en el cuento de *Pulgarcito*, en la cual Ravel recrea el fragmento en el que el protagonista intenta encontrar el camino de regreso a casa, luego de que sus padres lo han abandonado en el bosque junto con sus hermanos; Pulgarcito había esparcido migajas de pan por el camino con el fin de seguirlas, pero se sorprendió mucho cuando no pudo encontrar ninguna pues los pájaros se lo habían comido todo.

Se distinguen tres secciones, en las que el tema principal se va transformando. En la primera sección el piano *secondo* inicia en la tonalidad de Do menor, con escalas ascendentes en terceras (que estarán presentes durante toda la pieza) y constantes cambios de compás en 2/4, 3/4, 4/4 y 5/4, desplazando la acentuación, lo que crea una sensación de inestabilidad y recuerda que Pulgarcito está perdido en el bosque; esto sirve como introducción al primer tema, de carácter apacible y que muestra cierta aflicción.

A partir del compás 12 inicia el segundo tema que es esperanzador en la tonalidad de Si bemol mayor. Posteriormente aparece un puente en el que se retoma el primer motivo del tema principal y escalas que ascienden mientras el matiz se vuelve *forte* y la melodía resalta con un unísono de la voz aguda y grave, hasta llegar a un clímax que representa el temor de los niños perdidos; en este fragmento predominan las disonancias para crear esta tensión.

En la sección B se retoma el segundo tema idéntico, pero en la tonalidad de Mi bemol mayor y luego el fragmento del primero (esta vez en el piano *secondo*), acompañado de apoyaturas y notas *staccato*, simulando el canto de las aves; al final de este pasaje se presenta el tema con algunas variaciones principalmente armónicas, mientras las voces intermedias continúan con las progresiones. En la última sección se retoman las escalas del inicio de manera idéntica y solo el comienzo del primer tema, concluyendo en un acorde de Do mayor, que da la sensación de estabilidad y resolución.

4.3.3 Laideronnette imperatrice des Pagodes

Laideronnette, la emperatriz de las pagodas, está basada en el cuento del *Serpentino Verde* que narra la historia de una princesa condenada a ser fea por un hada maligna. La princesa conoce a una especie de serpiente o dragón que también resulta ser un príncipe condenado y la lleva a vivir a su reino, una pequeña isla habitada por pagodas y pagodines cuyos cuerpos estaban hechos de cristal, diamantes, esmeraldas y otras piedras preciosas; después de casarse y vivir diversos infortunios, ambos terminan con el maleficio.

El nombre de la princesa alude a la fealdad y la palabra pagoda se refiere a un edificio o templo, principalmente en Asia, en donde adoraban a sus ídolos; de ahí que Ravel emplea una escala pentáfona, sumamente utilizada en oriente, para componer esta pieza. El momento del cuento que se recrea es cuando Laideronnette toma un baño, mientras pagodas

y pagodines cantan y tocan sus pequeños instrumentos, algunos tenían tiorbas hechas con cáscara de nuez y violines hechos con la cáscara de una almendra.

La pieza está escrita en compás binario (2/4) e indica un movimiento de marcha, composición de origen muy antiguo (posiblemente griego), que servía para regular el paso de una multitud mediante acentos enfáticos, patrones rítmicos sencillos y repetitivos; posteriormente se le atribuyó un carácter militar pues los trombones, trompetas y tambores acompañaban el canto de los soldados. Con el tiempo se desarrolló de manera similar a la danza, de acuerdo con el *Diccionario Harvard de la Música*: “La forma que adoptó la marcha en el siglo XIX fue semejante a la de la música de baile contemporánea. Una serie de secciones de ocho o, con más frecuencia dieciséis compases, en la que la sección o las secciones principales se repiten más tarde, con una introducción y uno o más tríos intermedios, a menudo en la subdominante”.⁶⁷

En esta marcha se distinguen tres secciones (A, B, A). En la primera, después de una breve introducción que presenta el segundo piano, se exponen dos temas complementarios, ambos rápidos, ligeros y rítmicos; el primero se caracteriza por el uso de octavos y dieciseisavos, aparece dos veces y concluye con breves y rápidas apoyaturas. El segundo tema añade octavos con puntillo, acompañado por repetitivos motivos melódicos en el piano *secondo*” creando un juego entre ambas melodías; después del *glissando* se distingue una *codetta* que dará paso a la segunda sección.

La sección B también presenta dos temas, ambos son más líricos, con valores rítmicos de mitades o cuartos, volviendo el ambiente tranquilo y reflexivo. El piano *secondo* expone el primer tema, al que posteriormente se incorpora el acompañamiento, mientras que el *primo* va imitando el tema como en un canon. El segundo tema tiene elementos del primero, pero su carácter es más intenso, destacan los acentos y disonancias. Nuevamente aparece el primer tema, mientras se retoma la sección A, una octava más aguda que la primera vez; cuando el tema de la sección anterior concluye, la última sigue su desarrollo como la primera vez que se expuso. La *codetta* añade vigorosos arpeggios con los que finaliza la pieza.

⁶⁷ Randel, Don Michael. “Marcha”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p .620.

Predominan las síncopas, *glissandos* y secciones contrastantes. De acuerdo a mi experiencia, considero que es una de las piezas de esta suite que exige mayor destreza, velocidad y virtuosismo de ambos pianistas. La rapidez y el uso continuo de los registros agudos en la primera y tercera sección, simulan el sonido de una cajita musical, cuyo mecanismo fascinaba a Ravel.

4.3.4 *Les entretiens de la Belle et la Bête*

Esta pieza está basada en el cuento de *La Bella y la Bestia*, y más que aludir a un momento específico, recrea un diálogo musical entre los protagonistas mediante temas opuestos que interactúan como en una conversación. Está escrita en forma de vals, danza en compás ternario (3/4) y de carácter variado (lento, rápido o moderado), que se popularizó durante el siglo XVIII, al introducirse en el *ballet* y la ópera. Su nombre procede del verbo alemán *wälzen*, que significa girar o rodar, movimiento característico de este baile; nació en el sur de Alemania y Austria, derivando de las antiguas danzas campesinas conocidas como *Ländler*.

Con el paso del tiempo el carácter del vals y su estructura continuó modificándose, como se describe en la siguiente cita: “*Los primeros valeses solían estar formados por dos periodos de ocho compases repetidos. Gradualmente, las danzas pasaron a ser más largas y surgió una forma que comprendía una serie de estos periodos enmarcados por una introducción y una coda, como en muchos valeses del siglo XIX*”.⁶⁸

Este vals en tiempo moderado tiene tres secciones (A, B, A). En la primera se presenta el tema de la Bella en valores rítmicos de cuartos y mitades; describe el carácter de este personaje, pues es una melodía tierna, dulce y tranquila con el acompañamiento

⁶⁸ Randel, Don Michael. “Vals”, *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009, p.1064.

característico del vals en la tonalidad de fa mayor. El tema se expone en tres periodos de 8 compases cada uno y en la segunda aparición presenta algunas variantes.

La segunda sección muestra la interacción de ambos temas. Al inicio se expone el tema de la Bestia, una melodía disonante caracterizada por el cromatismo descendente, con carácter y dinámica fuerte que se desarrolla en el registro grave del piano, contrastante con el tema de la Bella que esta vez se presenta con una armonía disonante y llena de cromatismo en el registro agudo. Posteriormente aparecen fragmentos de ambos temas, que se van alternando y el carácter se vuelve cada vez más animado, con una dinámica que va del *piano* al *forte* acompañada del *accelerando*, hasta llegar a un clímax que se desarrolla entre los registros medio y agudo; esto da la idea de que la Bella está cada vez más asustada y el irritable carácter de la bestia se hace presente en esta parte. Pero al final de la sección regresa a un matiz *piano* y un breve *rallentando*. En toda esta parte predominan las disonancias, el cromatismo y el desarrollo armónico, pasando por tonalidades como la de Fa y Sol sostenido mayor, Mi y Re bemol mayor.

En la tercera sección nuevamente aparece el tema tierno y apacible de la Bella en la tonalidad de Fa mayor. Se presentan los tres primeros periodos como al inicio de la pieza, pero ahora se incluye el tema de la Bestia en el registro grave del piano; esta parte describe el fragmento del cuento en el que la Bella empieza a acostumbrarse a la convivencia con la Bestia, quien se vuelve amable y complaciente con la Bella. Después los fragmentos de ambos temas se vuelven a alternar y como en la sección anterior, se llega al clímax que esta vez finaliza con un *glissando* que indica la transformación de la Bestia en un príncipe. Se añade una *codetta* en la que se presentan ambos temas con un carácter dulce y tranquilo, que se enfatiza con los arpeggios finales en un matiz *pianísimo*.

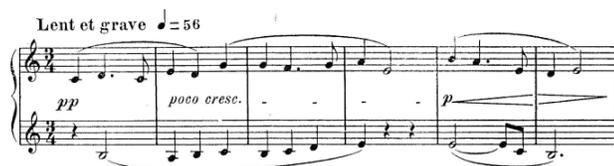
4.3.5 Le jardin féérique

Se desconoce el cuento que originó la última pieza de esta suite, cuyo título se traduce como *El Jardín de las Hadas*, pues Ravel no incluye algún texto que nos remita a

un cuento específico. Dentro de *Histoires au contes temps* pasé de Perrault existe un cuento con el título de *Les Fees (Las hadas)*, cuyo argumento trata de una hada que para comprobar los buenos sentimientos de dos hermanas, se presentó con distinta apariencia a las jóvenes en una fuente de la que se proveían de agua, pidiéndoles que le permitieran beber del agua que habían sacado y recompensó con dones a la joven que demostró bondad y dulzura, la cual era maltratada por su madre y al final sus cualidades y dones cautivaron a un príncipe que se enamoró de ella y con el que se casó.

Aunque no hay indicios de que Ravel se haya basado en este cuento para componer la quinta pieza, me parece interesante mencionarlo, ya que el cuento sí transcurre en un bosque o jardín, en donde hay una fuente. Sin embargo, probablemente esta vez Ravel solo describa mediante la música un lugar como el jardín al que hace referencia en el título o quizá también recree algún fragmento, en el que las hadas acompañan a los protagonistas de los cuentos referidos en esta suite, por ejemplo, el encuentro de la princesa y el príncipe en el cuento de *La Bella del Bosque durmiente*, con el que termina el profundo sueño de la princesa, pues inicia en un matiz *pianísimo*, al igual que la primera pieza. Lo que es seguro, es que Ravel describe un final característico de los cuentos de hadas, en el que predomina la magia, los sortilegios y los maleficios se rompen.

Esta pieza está escrita en la tonalidad de Do mayor y en compás ternario (3/4), es de carácter grave o solemne y presenta forma binaria (A B). La primera sección expone un tema tierno y apacible, que irá transformándose, y se caracteriza por el uso de cuartos, cuarto con puntillo y octavo principalmente. En un matiz *pianísimo*, el primer motivo inicia de forma ascendente y se expone en la primera frase, mientras que el segundo motivo que abarca dos compases e inicia descendentemente, se repetirá tres veces.



Primer y segundo motivo, piano *primo*

Un tercer motivo, muy similar al anterior que también aparece tres veces, una octava más aguda cada vez, finaliza la sección y une la siguiente.



Tercer motivo, piano *primo*

También hay algunos pasajes de textura polifónica, cuyas voces intermedias interactúan con la melodía principal.

A partir del compás 23 inicia la sección B y se aprecia la transformación del primer tema, pues conserva las figuras rítmicas del motivo principal, a las que se añaden tresillos ascendentes o descendentes, desarrollando la melodía generalmente en el registro agudo del piano. Esta parte se caracteriza por el uso de arpeggios y presenta algunas modulaciones a la tonalidad de Mi menor, La mayor y sol mayor, hasta regresar a la tonalidad original con un fragmento del motivo principal que se repite varias veces, cada vez iniciando en una octava más grave.

Finalmente una escala ascendente conduce a la *coda*, en la que aparecen fragmentos del primer tema y el motivo final que va ascendiendo junto con la dinámica que pasa del *piano* al *forte*, hasta llegar al clímax lleno de emotividad en el que destacan los *glissandos* en el registro agudo, enérgicos acordes y notas en el registro medio del piano que simulan campanas y un bajo que simula los timbales de una orquesta.

Si bien toda la obra fue orquestada posteriormente, la última pieza parece haber sido concebida para una orquesta desde el inicio, pues se observa la independencia de líneas melódicas que interactúan con el tema principal, como si se tratara de instrumentos que en los últimos compases se van incorporando para crear un final majestuoso.

Esta obra aborda diversas formas musicales, expone mediante temas tiernos, claros y sencillos, la compleja estética impresionista y la experimentación de recursos sonoros y armónicos sin abandonar la tonalidad, a través del extraordinario manejo del timbre tanto en su versión para piano como en la versión orquestal.

De acuerdo con M. Roland, *“Ma mere l’Oye es algo exquisita y preciosamente logrado. Esta obra, donde se respira un aire de abandono feliz, de emoción tierna y de fina poesía, debe su encanto y prestigio al tono de simplicidad soberana del que no se aparta un instante”*.⁶⁹

⁶⁹ Roland, Manuel. *Ravel*, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. 1959, p. 60.

4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Cada pieza de esta suite expone con maestría la relación entre la música y la literatura, el manejo del color o timbre, que Ravel explota en el piano mediante los registros, la dinámica o el uso de los pedales, y que es aún más evidente en la versión orquestal de esta obra. También se percibe la influencia de la cultura y los sonidos orientales y se distinguen elementos del pasado como las formas de danza, el uso de modos y el contrapunto. La versión original para cuatro manos, concebida con fines pedagógicos, permite trabajar elementos técnicos e interpretativos que intervienen en la ejecución de la música de cámara.

Al estudio individual, se incorpora el trabajo en conjunto del dueto, en el que los intérpretes establecen acuerdos como definir quién de los integrantes cambiará la página cuando se lee la partitura, de qué manera estudiarán determinados pasajes, definirán los puntos de referencia que les permitan guiarse durante la ejecución, etc. En este proceso de ensamble los intérpretes desarrollan diferentes formas de comunicación entre ellos, que incluyen movimientos corporales, señales auditivas (como una breve respiración) o contacto visual, con el fin de lograr una ejecución adecuada.

Una de las dificultades principales que presentan las obras de música de cámara, es lograr el equilibrio sonoro. Por ello es importante que ambos pianistas se escuchen durante la ejecución de la obra, para equilibrar el sonido de los acordes o los pasajes en unísono, lograr la misma intensidad de la dinámica y ejecución de indicaciones como el carácter, cambios de *tempo*, etc.

También es recomendable hacer la lectura de la partitura completa, intercambiando entre sí las partes del primer y segundo piano para que ambos pianistas resuelvan todas las dificultades técnicas que se presentan en esta obra. Por ejemplo, en el primer piano aparecen todos los *glissandos*, o la ejecución de dieciseisavos en la tercera pieza y usualmente tiene los motivos melódicos o temas principales, los cuales el intérprete debe destacar siempre, mientras que quien ejecutará el segundo piano se encarga de manipular los pedales y determina algunas indicaciones de *tempo* como en el *rallentando final* de la primera pieza o en algunos pasajes de la cuarta pieza.

Al analizar la construcción melódica de los temas principales, reconoceremos con facilidad sus posteriores apariciones, variantes o transformaciones. Estudiar cantando las voces que componen los pasajes polifónicos, nos ayuda a diferenciarlas y reconocer la interacción de estas líneas melódicas con el tema principal; ejemplo de esto lo encontramos en la primera pieza, en donde se emplea contrapunto o en el final de *Le jardin féérique*, donde las voces se van incorporando. En la segunda pieza hay pasajes en los que ambos pianistas llevan el tema principal o fragmentos del mismo al unísono, por lo que hay que cuidar la uniformidad del sonido.

Es indispensable que la digitación de los pianistas no interfiera en la ejecución, permitiendo que todas las notas sean audibles con su respectiva duración e intensidad. La cercanía de las manos es una dificultad del ensamble de la obra y esto se incrementa en la pieza *Petit Poucet*, pues los intérpretes tocan frecuentemente en un mismo registro o ambos ejecutan la misma nota inmediatamente después de que el otro la tocó.

La tercera pieza requiere de la precisión y claridad de los dieciseisavos a la velocidad requerida, por lo que se recomienda estudiarla lentamente para asegurar los pasajes difíciles, reconocer y ejecutar correctamente las síncopas, cuidar la digitación y articular adecuadamente, para posteriormente aumentar la velocidad.

En *Les Entretiens de la Belle et la Bete*, es importante identificar las características de cada tema y su relación con los personajes, pues se trata de un diálogo, en el que ambos temas se desarrollan e interactúan al mismo tiempo y tienen la misma importancia. En esta y sobre todo en la última pieza, hay varios *glissandos en los que debemos* cuidar la duración y dinámica de la nota real, así como la claridad de los arpegios o de las melodías que conforman los acordes. En el caso de los *glissandos* podemos ejecutarlos con una mano y con la que tenemos libre, tocar la nota real.

Leer los cuentos que fueron fuente de inspiración para componer esta obra, ayuda a comprender la partitura y lograr una interpretación adecuada que permita recrear el texto tal y como pretendía el compositor. De igual manera, escuchar la versión orquestal da una idea más clara del color y la independencia de las líneas melódicas, así como el equilibrio sonoro que se busca.

5. TRES PIEZAS PARA PIANO
JOSÉ PABLO MONCAYO (1912-1958)

5.1 Contexto histórico: El Nacionalismo en México

El Nacionalismo es un movimiento social, político y cultural que surge en Europa a mediados del siglo XIX. Varios países habían logrado su independencia y autonomía, por lo que buscaban su identidad como nación y en el arte, un estilo propio. Los artistas encontraron en el folclore y sus tradiciones, elementos representativos que emplearon en sus obras. Esta corriente se extendió hasta llegar a América, desarrollándose en países como Perú, Argentina, Brasil y México.

El Nacionalismo musical se caracterizó por el uso de instrumentos folclóricos, ritmos característicos, danzas y melodías populares. En México se distinguen dos etapas. La primera surge a finales del siglo XIX y principios del XX, influenciada por el Romanticismo europeo, por lo que se combinaron elementos de este estilo y algunos de la cultura popular, adaptándolos a la música de concierto; algunos de sus exponentes fueron Manuel M. Ponce y José Rolón. La segunda etapa se desarrolla entre 1928 y 1950, cuya música fundó sus bases en elementos indígenas, por lo que empezaron a realizarse investigaciones profundas sobre la música precortesiana; compositores como Carlos Chávez, Candelario Huizar, Silvestre Revueltas, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, fueron representantes de esta tendencia, aunque también desarrollaron otros estilos a la par.

Condiciones socioculturales y pensamiento filosófico en la primera mitad del siglo XX

En México, las primeras dos décadas del siglo XX, se caracterizaron por los movimientos revolucionarios, siendo el más importante la Revolución Mexicana de 1910; dichos movimientos favorecieron la afirmación del nacionalismo, proyecto que buscaba la consolidación política y social del país.

La estabilidad política se logró hasta 1934, año en el que fue electo como presidente Lázaro Cárdenas, quien dio impulso a la educación socialista y al reparto agrario, realizó la expropiación petrolera en marzo de 1938 y la nacionalización de los ferrocarriles. En el sexenio de Manuel Ávila Camacho se formó el Escuadrón 201, unidad aérea que participó en la Segunda Guerra Mundial (1938-1945) y Miguel Alemán Valdez impulsó la cultura en el país, durante su mandato se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y se inauguraron las primeras instalaciones de Ciudad Universitaria, sede principal de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

La ideología del nacionalismo que pretendía alejarse de la influencia extranjera, fomentar los valores patrióticos y rescatar las raíces y la cultura popular mexicana, se difundió mediante las artes plásticas, la música y los medios de comunicación como la radio, publicaciones periódicas, el cartel, la televisión y en los inicios del cine, en donde se representaron escenas de la vida rural y popular. En la pintura se desarrolló el muralismo, en donde se expresaron temas relacionados con la crítica social, la libertad, la igualdad y los paisajes característicos de México. El arte nacionalista estuvo estrechamente ligado al desarrollo político y social. Los artistas expusieron la realidad mexicana mediante sus obras y, aunque este movimiento no tuvo un estilo homogéneo, sí se logró la producción de un arte propio y original que distinguió al país.

La música nacionalista y sus características

El siglo XX fue una etapa prolífica para la música en México y aunque la tendencia principal fue el Nacionalismo, también se desarrollaron distintas vanguardias al igual que en el continente europeo. Varios compositores buscaron un estilo propio en su producción, mediante la combinación de recursos compositivos de las diversas corrientes estéticas.

Según Malmstrom, la música nacionalista puede dividirse en tres categorías: “1) *Música estilísticamente nacionalista, con rasgos que son característicamente mexicanos,*

*aunque sin excluir la posibilidad de que alguno de esos rasgos pretendidamente mexicanos puedan encontrarse también en toda la América latina; 2) música nacionalista por su inspiración antes que por su estilo (por ejemplo, cuando el título revela un tema mexicano); 3) una mezcla de 1 y 2, que probablemente sea el más común”.*⁷⁰

Los rasgos considerados como nacionalistas derivaron principalmente de las melodías o estructuras rítmicas características de la cultura prehispánica, mestiza y popular. Muchos compositores recopilaron música folclórica que generalmente estuvo relacionada con la danza y durante la primera mitad del siglo XX, también se detecta la influencia europea del Impresionismo y el *Ballet de Stravinski*. Este último género aumentó la producción musical en México con la fundación de la Compañía de ballet de Rodolfo Halffter en 1940 y la Academia de danza Moderna en 1947.

Se desarrolló la música para cine y predominó la música programática como el poema sinfónico, entre 1930 y 1950 en la música orquestal y obras de corta duración en la música para piano. Malmstrom⁷¹ menciona que esta relativa brevedad de las formas musicales, probablemente se debe a la prioridad que tenían los compositores por introducir y aplicar las “nuevas ideas” a sus obras, empleando las formas ya desarrolladas o las modificaciones de las mismas, como las de la forma sonata. También utilizaron formas de dos o tres partes, lo que se observa frecuentemente en las obras de Revueltas.

En 1929 la UNAM, entonces Universidad de México, Consiguió su autonomía y en ese mismo año el Conservatorio Nacional de Música,⁷² que se incluía entre las facultades de la universidad, se dividió en dos grupos, resultando dos espacios dedicados a la formación musical. El Conservatorio quedó adscrito a la Secretaría de Educación Pública y la Facultad de Música, ahora Escuela Nacional de Música, continuó perteneciendo a la UNAM.

La enseñanza y la divulgación musical tuvieron gran auge en esta época, mediante conferencias, crónicas y textos publicados en revistas o periódicos. Los músicos expresaron

⁷⁰ Malmstrom, Dan. *Introducción a la música Mexicana del Siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 144.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 147.

⁷² En 1928, el entonces director Carlos Chávez le cambió el nombre a Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza.

sus ideas sobre la música nacionalista y se realizaron investigaciones sobre la música indígena y congresos para exponer los recursos compositivos que definirían a la música mexicana. Gracias a estos escritos y discursos se ha podido conocer la labor nacionalista, así como la postura y propuestas de los músicos de ese periodo.⁷³

La creación de Ediciones Mexicanas de Música permitió la publicación y difusión de partituras, de igual forma la Orquesta Sinfónica de México (OSM), fundada en 1928, difundió de manera importante la música compuesta durante la segunda etapa del Nacionalismo, cuya cúspide llegó en la década de los cuarenta y concluyó simbólicamente con la muerte de José Pablo Moncayo en 1958.

⁷³ Picum, Olga y Consuelo Carredano “El nacionalismo musical mexicano: Una lectura desde los sonidos y los silencios”, *Latinoamérica-Música*, 2012, pp. 1-24. (artículo que amplía información sobre el tema), consultado el 25 de agosto de 2013 en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/sitio-picun-carredano%2022--XI-12.pdf>.

5.2 Datos biográficos

José Pablo Moncayo fue compositor, pianista, percusionista y director de orquesta; nació el 29 de junio de 1912 en Guadalajara, Jalisco. A los 6 años se trasladó a la Ciudad de México junto con sus padres, Francisco Moncayo Casillas (carpintero de profesión) y Juana García López, en donde recibió sus primeras clases de piano con el maestro Eduardo Hernández Moncada. El primer acercamiento que tuvo con la música fue “*cuando su padre recibió un clavecín como pago*”, de acuerdo con Rodrigo Sierra.⁷⁴

En 1929 ingresó al Conservatorio Nacional de Música en donde tuvo como maestros a Carlos Chávez, Candelario Huízar y José Rolón. Durante esta etapa, Moncayo trabajó como pianista tocando Jazz en estaciones de radio, bares y cafés para sostener sus estudios. En 1932 ingresó como pianista y percusionista a la OSM, la cual estaba a cargo de Carlos Chávez; en 1945 fue nombrado subdirector de la misma y al año siguiente director artístico, puesto que desempeñó hasta 1952.

Durante su estancia en el conservatorio, Moncayo participó en el taller de composición y creación musical, junto con Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo. Más tarde, a estos compositores se les conocería como el “Grupo de los cuatro”, luego de realizar un concierto en 1935 para presentar sus obras. De los trabajos de investigación solicitados por Carlos Chávez, quien dirigía dicho taller, nace el Huapango de Moncayo (1941), la obra más conocida del compositor a nivel internacional y que ha sido representativa de la producción musical nacionalista de México.

En 1941 participó en el Festival de Berkshire, en Massachusetts, organizado por Aaron Copland y Sergei Kussevitzky. De su estancia en dicha institución data su obra para orquesta *Llano Alegre*, interpretada por primera vez en este festival por la Orquesta Sinfónica de Boston. En 1943 su Sinfonía *Mundo*, obtuvo el primer lugar en el concurso anual que organizaba la OSM.

⁷⁴ Sierra Moncayo, Rodrigo. *Notas al Programa*, asesor Mauricio ramos Viterbo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 4.2 Contexto Biográfico. Recurso Electrónico consultado el 11 de agosto de 2013 en: <http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0671290/Index.html>.

Fue maestro de la Escuela Superior Nocturna de Música, de iniciación artística en la SEP y del Conservatorio Nacional de Música, en donde conoció a la pianista Clara Elena Rodríguez del Campo, con quien contrajo matrimonio y tuvo dos hijas, Claudia y Clara Elena. El 16 de junio de 1958, el compositor falleció en la ciudad de México, debido a una afección cardiaca. Actualmente sus restos descansan en la Rotonda de las Personas Ilustres.⁷⁵

La mayoría de sus datos biográficos han podido obtenerse mediante la correspondencia, testimonios de la familia que le sobrevive y crónicas realizadas por críticos o alumnos del compositor como José Antonio Alcaraz y Humberto Hernández Medrano. Recientemente, debido a la conmemoración de los cien años de su nacimiento, se han elaborado trabajos de investigación y rescate de sus obras, que han traído como resultado la realización de documentales,⁷⁶ la apertura de la Cátedra Moncayo en Jalisco y la publicación de las partituras de la obra existente del compositor, junto con la grabación de las mismas en una edición conmemorativa bajo el patrocinio de CONACULTA y la supervisión artística de Lázaro Azar.⁷⁷

Moncayo fue aficionado al montañismo, frecuentemente hacía excursiones al Popocatepetl e Iztacihuatl; sin duda, el gusto por la naturaleza y el campo se reflejó en varias de sus obras, haciendo referencia a los paisajes mexicanos, ya fuera mediante la música o el título. De manera singular, el origen del apellido del compositor está ligado a una montaña de la península Ibérica, como señala Sierra en sus notas al programa: “Curiosamente, el Moncayo o San Miguel es una montaña de 2,314 metros situada en la frontera de Castilla y Aragón, en el sistema Ibérico, sitio de donde es originario el apellido”.⁷⁸

⁷⁵ Violante, Martha Elena. “Moncayo descansará en la Rotonda de las Personas Ilustres”, *Ferriz.com*, 21 de noviembre de 2012. Consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://ferriz.com.mx/vida-y-estilo/moncayo-descansara-en-la-rotonda-de-las-personas-ilustres/>.

⁷⁶ Bruno, Víctor Julián. “Documental *Vida y Obra de José Pablo Moncayo*”, *Youtube* [título original: “100 Años de José Pablo Moncayo (De) Volver la Mirada, Video transmitido por canal 22]. Recurso electrónico consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://www.youtube.com/watch?v=To24cpzq7Tg>.

⁷⁷ Pérez Santoja, Luis. “Crítica: Moncayo. Edición Conmemorativa, *L’Orfeo*, 3 de diciembre de 2012. El Consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://nueva.lorfeo.org/2012/12/03/critica-moncayo-edicion-conmemorativa/>.

⁷⁸ *Loc. cit.*

A menudo José pablo Moncayo ha sido considerado como un compositor nacionalista y aunque obras como el *Huapango*, *Tierra de Temporal*, *Hueyapan* o *Amatzinac* hacen referencia a las características de este estilo, también desarrolló elementos de otras vanguardias sobre todo en sus obras para piano y música de cámara.

Su producción musical abarca obras orquestales, música para cine (*La Potranca*, para el filme mexicano *Raíces* de 1954), El Ballet *Tierra*, música de cámara, obras para piano, dos obras para coro a *capella* y *La Mulata de Córdoba*, ópera en un acto. Entre las obras recientemente encontradas, está una Zarabanda para piano, Aria para violín, viola y violoncello, Dúo para violín y violonchelo y Pieza para orquesta de cuerda.⁷⁹

La popularidad del *Huapango* opacó al resto de su obra, así como pasara con el *Bolero* de Ravel. J. A. Alcaraz destaca más similitudes entre ambos compositores, mencionando lo siguiente: "Fue notorio que Moncayo manejaba timbres, colores, fusiones o antagonismos instrumentales, con penetrante habilidad y enjundia gracias a una fértil imaginación sonora, cuyos cánones estéticos estuvieron siempre cercanos al impresionismo".⁸⁰

En la obra para piano de Moncayo se aprecian varias características de este estilo, como el empleo de escalas de tonos enteros o pentáfonas y destaca el manejo del timbre en el piano y la orquesta. También asimiló la armonía impresionista y los ritmos contrastantes de Béla Bartók y Stravinski.

La libertad formal y la vivacidad rítmica, los continuos cambios de compás, y el uso frecuente de los modos, caracterizaron su obra en general. Aunque también se vio influenciado en un inicio por sus maestros Chávez y Huízar, no tardaría mucho en desarrollar un lenguaje propio y característico.

⁷⁹ Comunicación Social del Gobierno de Jalisco. "Presenta Eduardo Contreras cuatro partituras desconocidas de José Pablo Moncayo", *Jalisco Web*, 27 de junio de 2012. Consultado el 25 de agosto de 2013 en: <http://noticiasdeltgobiernodejalisco.blogspot.mx/2012/06/presenta-eduardo-contreras-cuatro.html>.

⁸⁰ Citado por: Tello, Aurelio, *La Música en México: Panorama del siglo XX*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 498.

5.3 Análisis de Tres Piezas para Piano

En 1948 Moncayo compuso las *Tres Piezas para Piano*, concebidas como una sola obra en tres movimientos. La partitura fue publicada por Ediciones de Música Mexicana y estrenada el 14 de diciembre de ese mismo año bajo la interpretación de la pianista Alicia Urrueta en la sala recién bautizada Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, antes llamada Sala de Conferencias.

Torres Chibrás señala la falta de reconocimiento de esta obra en el pasado y menciona que Alcaraz elogia firmemente las *Tres Piezas para Piano*, a las cuales dedica más extensos comentarios, calificándolo como un autorretrato musical del compositor. “*Alcaraz firmly praises the Three Piano Pieces, to which he devotes more extensive comments, qualifying it as a musical self-portrait of the composer, and also complaining about the lack of recognition of this work among wider audiences*”.⁸¹

Es una de las obras más cuidadas de su producción para piano y que reúne muchas características de la madurez del lenguaje del compositor. En ella se detectan varios elementos del impresionismo, uso del contrapunto y la transformación temática, siguiendo un esquema típico de tres movimientos (*allegro, andante y allegro*) a semejanza de la sonatina o de la sonata clásica. El empleo del modo mixolidio (cuya construcción corresponde a la escala de Sol mayor con el séptimo grado descendido), se aprecia constantemente en estas piezas y, tal como lo destaca Rodrigo Sierra (Nieto del compositor), “*el modo Mixolidio está presente en casi toda la obra de Moncayo*”.⁸²

Entre los manuscritos encontrados por los familiares del compositor, Sierra Moncayo⁸³ menciona que existe un arreglo de la segunda pieza, realizado para la formación clásica de un quinteto de alientos (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno). Dicho arreglo es sencillo y solo duplica o amplía las voces ya existentes en la pieza original; también comenta que aparentemente no fue escrito por Moncayo, sino por su esposa Clara Elena,

⁸¹ Torres Chibrás, Armando ramón. *José pablo Moncayo: Mexico's musical crest*, Köln, Alemania: Lambert Academic, 2009, pp. 105-106.

⁸² Conversación con Rodrigo Sierra Moncayo el 12 de noviembre de 2013.

⁸³ *Ibid.*

posiblemente bajo la supervisión del compositor. Aunque se desconoce la finalidad con la que fue realizado este arreglo, *muestra la riqueza tímbrica de esta obra, al adaptarse a instrumentos de colores variados, pues en estas tres piezas se reconoce el desarrollo tímbrico como si se tratara de una orquesta, mediante el manejo de registros, articulaciones y dinámicas, por lo que queda el interés sobre la posible orquestación de las dos piezas restantes.*

5.3.1 Allegro

La primera pieza es de movimiento rápido y se desarrolla a dos voces. Presenta una forma binaria (A, B) y un continuo cambio de compás (3/4, 5/8, 6/8, 7/8 y 8/8), muy similar al tratamiento en las piezas del *Microcosmos* de Béla Bartok. Como me hizo notar Rodrigo Sierra, esta es una de las piezas que más explota el empleo de modos y la superposición de escalas, características que pueden encontrarse en las composiciones de Debussy y Stravinski respectivamente.⁸⁴

La sección A abarca 14 compases, en los que se exponen los principales motivos melódicos, los cuales se presentan dos o tres veces con distintas variaciones en la melodía o en el ritmo.⁸⁵



Desde el inicio se observa la transformación del motivo principal, pues en su segunda aparición, se desarrolla añadiendo material nuevo. En el segundo periodo aparece otro motivo melódico con su variante y un fragmento del primero. La segunda voz se desarrolla

⁸⁴ Conversación con Rodrigo Sierra Moncayo el 12 de noviembre de 2013.

⁸⁵ Las siguientes imágenes de las *Tres Piezas para Piano* fueron tomadas de Ediciones mexicanas de música A. C. México DF. 1948.

a manera de contrapunto con motivos breves y sencillos que por lo regular se mueven por grado conjunto durante casi toda la pieza.

A partir del compás 15 inicia la segunda sección en la que se desarrollan los dos motivos melódicos y se expone material nuevo. El motivo principal sigue transformándose, esta vez inicia una nota más aguda que la primera vez que se expuso y con algunas variaciones. En esta parte hay mayor juego entre ambas voces, pues a veces la voz inferior presenta un motivo melódico en forma de respuesta al motivo que expuso la voz superior, como en el caso de los compases 26 y 27 o entre el 32-37.

Material nuevo como el que inicia la voz superior en el compás 40, aparece nuevamente más adelante en la inferior (a partir del compás 55). Finalmente se retomará alguno o parte de los motivos principales con alguna variante.

La superposición de escalas se aprecia desde el inicio de la pieza, ya sea empleando dos modos contruidos a partir de notas diferentes, o de un modo y una escala tonal; por ejemplo, al inicio de la pieza la melodía de la mano derecha está construida sobre Mi Mixolidio, mientras que la de la izquierda se construye sobre Sol Mixolidio. En otros pasajes se observa la superposición de este mismo modo sobre la escala de Mi mayor, que regularmente aparece en la voz inferior y que se identifica fácilmente con las notas Do y Re sostenidos.

En esta pieza predominan las síncopas y la vivacidad rítmica, así como la riqueza tímbrica mediante el manejo de dinámicas que van del *pianísimo* al *forte*. La cercanía de las voces produce disonancias frecuentes, sobre todo en la segunda parte de la pieza; también utiliza el recurso de inversión en algunos fragmentos o el de aumentación, como se observa claramente en el motivo de los últimos diez compases.

5.3.2 *Lento*

La segunda pieza es de carácter tranquilo, se distinguen dos secciones (A, B) y también tiene algunos cambios de compás, pues alterna entre los 2/4 y los 3/4. Es la pieza con mayor movimiento armónico y textura polifónica. Aunque la armadura indica la tonalidad de Re mayor y hay algunos pasajes en los que modula a otra tonalidad, nuevamente emplea el modo mixolidio, construido a partir de distintas notas.

En la primera parte, la melodía de la mano derecha está escrita en la tonalidad de Re mayor, mientras que los acordes de la mano izquierda se construyen en Re mixolidio; en esta parte se exponen dos temas ligeramente contrastantes. El primero se presenta dos veces, la primera vez a modo de introducción en 4 compases y la segunda una octava más aguda con variaciones; posteriormente solo figuran fragmentos del motivo principal al que se añade material nuevo; este tema está escrito en notas de corta duración (básicamente octavos, tresillos y octavo con puntillo).

Desde el compás 16 modula aparentemente a la tonalidad de Mi mayor, pero el séptimo grado descendido del compás 20, en las terceras de la mano izquierda, indica que se trata de Mi Mixolidio. En este pasaje inicia el segundo tema, con notas de mayor duración (mitades y cuartos), que también se expone dos veces y luego las variantes del motivo principal; a partir del compás 26 incrementa la ambigüedad tonal, pues parece que modula a la tonalidad de Si menor, sin embargo nuevamente el séptimo grado descendido sugiere que se trata de La Mixolidio y no de dicha tonalidad; posteriormente se emplea Re Mixolidio. Las síncopas en ambas manos caracterizan este fragmento.

En el compás 33 inicia la sección B, en la que se observa la superposición de escalas, pues la melodía de la voz principal (voz superior de la mano derecha) parece desarrollarse en la tonalidad de Si mayor o en Si mixolidio, mientras que el bajo de la mano izquierda y la segunda voz (voz inferior en la derecha) se desarrollan en La mixolidio.

La siguiente imagen muestra los compases 33 al 37.



En esta sección se exponen ambos temas con algunas transformaciones, por ejemplo, primero aparece el segundo tema con la inversión del motivo principal (ahora de manera descendente), seguido de un *Rallentando* al que preceden fragmentos del primer tema y regresa a la tonalidad y modo originales; en el compás 47 cambia a Mi mixolidio en la mano izquierda. La sección concluye con el tema principal, similar a la primera vez que se presentó.

Esta pieza posee características relacionadas a los movimientos lentos de la sonata clásica, como el lirismo, mayor ornamentación y una forma cercana al *Lied*. Las modulaciones armónicas son normalmente por acorde o nota común; la melodía principal está acompañada de acordes y una segunda voz en la mano izquierda que interactúa con la primera en algunos pasajes. Se utilizan los recursos de aumentación, disminución, anticipación o retardo, en las variaciones de los motivos melódicos.

5.3.3. *Allegro Molto*

La obra finaliza con un movimiento rápido, en compás binario (2/4) y en forma ternaria (A, B, A1), cada parte delimitada por las barras de sección. Nuevamente hay pasajes polifónicos y se detectan algunos elementos de la forma sonata, así como del estilo impresionista.

La primera sección inicia en la tonalidad de Mi mayor, con una breve introducción de 9 compases, cuyo motivo melódico se irá transformando y de él deriva el tema principal;

ambas manos exponen la melodía de la introducción al unísono, a dos octavas de distancia y el timbre de esta pequeña sección es brillante, el cual tiene un sonido particular, que se debe al tipo de ataque, a los registros del piano empleados y a la dinámica. Auditivamente, hay mucha similitud en esta melodía con alguna escala oriental (muy utilizadas durante el impresionismo), por la manera en la que se disponen los grados de la escala de Mi mayor.

En el compás 10, en un matiz *pianísimo*, inicia el tema principal que consta de dos motivos; cada uno se desarrolla en dos frases de cuatro compases. Luego el tema se presenta una vez más con variaciones en la melodía, siempre acompañado por una variante del “bajo de Alberti”, el cual esta vez aparece una octava más grave que cuando se expuso por primera vez; la melodía es clara y sencilla (en valores de octavos y cuartos principalmente), elementos de uso frecuente en el Clasicismo. Posteriormente se presenta el primer puente, que emplea motivos y características de la introducción como el unísono a dos octavas de distancia.

Entre los compases 54 y 82 se distinguen tres voces e inicia el segundo tema. La voz inferior expone un breve motivo melódico, acompañado por la voz superior; posteriormente se añade la voz intermedia en figuras de octavo, que solo emplea las notas Si y Do, en donde ésta última funciona como nota pedal, mientras que en la voz aguda se desarrolla el tema y en la voz grave se expone otro motivo melódico, ambas melodías en valores rítmicos de cuarto y mitad. Este tema va presentando algunas variaciones en ambas voces, hasta concluir en una escala descendente que se presenta en la voz superior.

En las siguientes imágenes se muestran los motivos melódicos de las voces entre los compases 54 y 68. El motivo principal (voz superior) concluye en el compás 66, pues posteriormente se repite.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *legato*, *mf*, and *p espress.* The vocal line features a melodic motif. The second system shows a single vocal line with eighth-note patterns.

La sección B (que podemos identificar por el cambio de armadura) se desarrolla en Re Mixolidio, con un sencillo motivo en valores de octavo en la voz superior; ahora es en la inferior (mano izquierda), donde se expone el motivo principal del segundo tema, esta vez invertido y sin la nota pedal, que se repetirá durante esta sección, cada vez con alguna variante. El sencillo contrapunto de esta parte finaliza reforzando el motivo principal con octavas en el registro grave del piano.

En la siguiente imagen se muestra el motivo invertido del compás 87 al 90.



Al inicio de la última parte se añade un pequeño motivo melódico en la mano derecha, acompañado del “bajo de Alberti” en la mano izquierda, sobre el quinto y segundo grado de Mi mayor. Posteriormente se retoma de manera similar el puente (b) para continuar con el tema principal que solo se presenta una vez, con ligeras variantes y la pieza concluye con una *codetta*, nuevamente al unísono, similar a los puentes.

5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Actualmente las *Tres piezas para piano*, junto con *Muros verdes*, son de las obras del repertorio para piano de Moncayo más difundidas, por los recursos técnicos empleados y la riqueza sonora del timbre. En la época que escribió las tres piezas, junto con otras obras como el *Homenaje a Carlos Chávez* y las *Tres piezas para Orquesta*, ya había consolidado un estilo personal, cuyos elementos descritos anteriormente se distinguen en esta obra.

Muros Verdes, una de las obras mexicanas representativas y preferidas para interpretar en los concursos de piano, tiene características rítmicas, armónicas y melódicas similares a las *Tres piezas para piano*, por lo que considero que estas pequeñas piezas le permiten al intérprete trabajar y resolver las dificultades técnicas e interpretativas (constantes cambios de compás, dominio de matices graduales, ejecución frecuente de octavas con una o ambas manos, etc.) que aparecen en ésta y en la mayoría de las demás obras para piano del compositor.

Las dificultades rítmicas se presentan a lo largo de esta obra, ya sea por el cambio de compás o por los ritmos sincopados. En la primera pieza, se indica que el sonido será marcado y no *legato*, por lo que el ataque muy articulado ayudará a este propósito. La segunda y la tercera pieza tienen varios pasajes polifónicos, por ello es importante diferenciar de manera muy especial y claramente cada línea melódica cuando constituyen un acorde, donde tienden a mezclarse, e identificar cuando los temas o motivos principales pasan de una voz a otra para destacarlos.

Los motivos melódicos de estas piezas son sencillos y llenos de expresividad, muy similares a las melodías que encontramos en la suite de Ravel y que se abordó en este trabajo. También considero importante identificar la transformación temática, pues cada variación presenta una intención distinta y hay que ejecutar las pequeñas dinámicas dentro de motivos breves o en largas líneas melódicas, para apreciar dicha expresividad y destacar la riqueza melódica que está presente en toda la obra de Moncayo.

CONCLUSIONES

Las obras elegidas para este programa permiten observar la transformación de algunos géneros y formas musicales, así como los diferentes estilos y características del piano y del repertorio escrito para este instrumento, en las distintas épocas.

Las suites de Bach y Ravel exponen los cambios que tuvo este género a lo largo de la historia de la música, pues encontramos que durante el periodo Barroco, las danzas de la época conformaban estas series, mientras que en el siglo XX, las piezas que integraban la suite eran muy diversas. Los compositores buscaron otros elementos que permitieran conservar la unidad de estas piezas en una sola obra como se muestra en la suite de Ravel, en donde la característica que comparten todas las piezas, es que su composición está basada en los cuentos de hadas.

La forma sonata es una de las formas musicales que surgió en el Clasicismo (aunque tuvo sus orígenes en otras formas del periodo Barroco) y que se transformó durante el romanticismo. Mozart y Liszt muestran en las obras que constituyen este programa, la fusión de elementos que caracterizaban las principales formas empleadas en dichos periodos y fueron compositores importantes que lograron un gran desarrollo de las técnicas compositivas de su época.

La última obra corresponde a un compositor mexicano que refleja la influencia de compositores como Ravel, el uso de algunos elementos del género sonata, la transformación temática y de la forma sonata, así como elementos del estilo impresionista o recursos como el contrapunto, adaptándolos a un estilo propio y con características nacionalistas de su época que expone en tres pequeñas piezas de gran riqueza.

El estudio de estas obras me permitió conocer e interpretar diferentes estilos, así como trabajar y resolver diversas dificultades técnicas que se presentan conforme evolucionó el instrumento. La suite de Ravel es una muestra del aprendizaje durante el proceso de ensamble y del trabajo realizado al ejecutar música de cámara.

La investigación que realicé para tratar los aspectos históricos, biográficos y técnicos que intervienen en la interpretación de una obra y en el acercamiento al contexto del compositor, me han permitido reunir información que benefició mi aprendizaje, al poderlos aplicar en la interpretación de las obras. De igual forma, este escrito me permite proporcionar de manera muy general, un panorama de los distintos periodos históricos y de las características principales de las formas musicales descritas en este texto.

El recital público y el trabajo escrito son el resultado final de varios meses de práctica, investigación, así como de afrontar una serie de retos y dificultades. En este sentido, me parece importante mencionar que en mi caso personal, el trabajo de memorización ha sido fundamental y lo he desarrollado a la par del estudio de las obras, pues el aprendizaje de las partituras lo he realizado mediante la lectura de las mismas en sistema braille y debido a que no es posible ejecutar con ambas manos y leer simultáneamente, ha sido necesario memorizar primero lo que está escrito para la mano izquierda o derecha mientras se lee con la que está libre y posteriormente ejecutar la pieza completa, todo de memoria.

Para facilitar el proceso de memorización, fue de gran utilidad enumerar algunos puntos de referencia en cada pieza para ubicarlos fácilmente y así mantener la continuidad de la obra en caso de olvidar un pasaje o algunas notas durante las presentaciones públicas, conciertos, etc. Los fragmentos con los que inicia cada punto de referencia fueron estudiados constantemente, identificando las notas iniciales, las tonalidades, los registros, la digitación o alguna característica particular para memorizarlos. Esto me permitió resolver uno de los problemas principales durante el estudio de las obras.

Finalmente, considero que las *Notas al Programa contienen una gran cantidad de información sintetizada* y que la versión impresa en sistema braille de este trabajo y otros pertenecientes a esta opción de tesis sería de gran utilidad para las personas con alguna discapacidad visual, ya que existen pocos materiales de este tipo impresos en el sistema braille, o en formatos digitales, cuya consulta sea accesible para personas con dicha característica. Sin los apoyos tecnológicos, el sistema de lectoescritura mencionado, o el apoyo de una persona “normovisual”, hay una gran dificultad para consultar las fuentes de información.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Bukofzer, Manfred. *La Música en la Época Barroca: de Monteverdi a Bach*, traducción de Clara Jánes, Madrid: Alianza, 1986.
- Chiantore, Luca. *Historia de la Técnica Pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid: Alianza, 2001.
- Della Corte A. y Gatti G. M. *Diccionario de Música*, traducción de M. Ferrara y N. Lamuraglia, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949.
- Epstein, Ernesto. *Bach: Pequeña antología biográfica*, traducción de los documentos originales de Emiliano Aguirre, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- Ferguson, Howard. *La interpretación de los Instrumentos de teclado: desde el siglo XIV al XIX*, versión castellana de Amish Urquhart, Madrid: Alianza, 2003.
- Geiringer, Karl. *Johan Sebastian Bach: La culminación de una era*, Traducción de Salustio Alvarado, Madrid: Altaleno, 1982.
- Guardia, Ernesto de la. *Mozart, su Vida y su Obra*, Buenos Aires: Ricordi americana, 1956.
- Hurtado, Leopoldo. *Músicos Célebres*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1944.
- Loney, Rei M. *La música del Siglo XIX: El Romanticismo*, traducción de C. Coldaroli, Buenos Aires: V. Ru, 1971.
- Malmstrom, Dan. *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Massin, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid: Turner, 1970.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Gago, Madrid: Alianza, 2009.
- Roland, Manuel. *Ravel*, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. 1952.
- Rosen, Charles. *El estilo Clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, versión española de Elena Giménez Moreno, Madrid: Alianza, 1986.

- Sadie, Stanley. *Diccionario Akal/Grove de la música*, traducción de Joaquín Chamorro, Madrid: Akal, 2000.
- Sanz, Teófilo. *Música y Literatura, la Poesía francesa en la Obra de Maurice Ravel*, Burgos: Servicio de Publicaciones, Universidad de Burgos, 1999.
- Scholes Percy, Alfred. *Diccionario Oxford de la Música*, versión castellana, Barcelona: Edhasa, 1984.
- Schweitzer, Albert. J. S. Bach: *El músico poeta*, traducción de Jorge d'Urbano, Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. 1955.
- Sobrino, José. *Diccionario enciclopédico de Terminología Musical*, Guadalajara, México: secretaría de Cultura de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Subirá, José. *La Música: Etapas y aspectos*, Barcelona: Salvat Editores S. A. 1949.
- Tello, Aurelio. *La Música en México: Panorama del siglo XX*, México D. F: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010.
- Torres Chibrás, Armando R. *José Pablo Moncayo: Mexico's musical crest*, Köln, Alemania: Lambert Academic, 2010.

Recursos Electrónicos

- Anónimo. “Franz Liszt: Années de Pélerinage (Años de peregrinaje)”, *Entre88Teclas: A través del repertorio*, (blog), España: artículo consultado el 23 de mayo de 2013 en: <http://www.entre88teclas.es/atdr/franz-liszt-annees-de-pelerinage-anos-de-peregrinaje/>.
- Anónimo. “Capítulo 5: Los signos del Barroco”, *Cátedra de Educación Musical (documento en línea)*, Argentina: Escuela Normal Juan Pascual Bringles, consultado el 3 de febrero de 2013 en: <http://seenjpp.unsl.edu.ar/escuela/academico/secundario/materias/musica/4to/capitulo5.pdf>.

- Bruno, Víctor Julián. “Documental vida y obra de José Pablo Moncayo”, *YouTube* [título original: “100 Años de José Pablo Moncayo (De) Volver la Mirada, video transmitido por Canal 22], 24 de mayo de 2012, archivo de video consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://www.youtube.com/watch?v=To24cpzq7Tg>.
- Colaboradores de Clásica2. *Clásica2: Revista de música clásica y ópera*, actualizada al 1 de junio de 2014, última consulta octubre de 2013 en: <http://www.clasica2.com/>.
- Colaboradores de Wikipedia. *Cuentos de Mamá ganso*, (en línea), Wikipedia, la enciclopedia libre. Artículo consultado el 15 de julio de 2013 en: http://es.wikipedia.org/wiki/Los_cuentos_de_Mam%C3%A1_Ganso.
- Comunicación Social del Gobierno de Jalisco. “Presenta Eduardo Contreras cuatro partituras desconocidas de José Pablo Moncayo” *Jalisco Web*, 27 de junio de 2012, nota consultada el 31 de agosto de 2013 en: <http://noticiasdelgobiernodejalisco.blogspot.mx/2012/06/presenta-eduardo-contreras-cuatro.html>.
- CONACULTA. “José Pablo Moncayo conectó la raíz con el ser mexicano”, *conaculta.gob.mx*, México: Comunicado No. 897, última actualización el 15 de junio de 2013, nota consultada el 31 de agosto de 2013 en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=27566>.
- D’Aulnoy, Marie Catherine. “Serpentin Vert”, *Les Contes de fées du 17eme siècle*, Francia: Texto completo en francés, consultado el 17 de julio de 2013 en: <http://www.lescontesdefees.fr/contes-et-auteurs/mme-d-aulnoy/serpentin-vert/>.
- De Beaumont, Jeanne, Marie. “La Bella y la Bestia », *CiudadSeva*, Puerto Rico: Texto completo, consultado el 17 de julio de 2013 en: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/leprince/la_bella_y_la_bestia.htm.
- Delgado Rafael. “Historia de la Estética Barroca”, *Scribd.com*, documento consultado el 6 de Febrero de 2012 en: <http://es.scribd.com/doc/40578197/Historia-de-La-Estetica-Barroca>.
- *Diccionario Grove Music Online*, en Oxford Music Online: Oxford University Press, 2007-2013, última consulta octubre de 2013 en: <http://www.grovemusic.com/>.

- IES Modesto Navarro. “Tema 3. La Música en el Barroco”, edu.jccm.es, Ciudad Real, España, consultado el 20 de enero de 2012 en: <http://edu.jccm.es/ies/modestonavarro/images/stories/file/musi/Tema%203.pdf>.
- IES Puerta de la Serena. “Tema 10: La Música en el Romanticismo”, *Deuterus.com*, España: Área de música, documento consultado el 15 de abril de 2012 en: <http://deuterus.com/PDF/10%20LA%20MUSICA%20INSTRUMENTAL%20EN%20EL%20ROMANTICISMO.pdf>.
- Mainez Champion, Samuel. “Un insólito centenario”, *proceso*, México: Editorial Esfuerzo, 14 de julio de 2012, artículo consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=314077>.
- Márquez Carrillo, J. “Creación artística o enseñanza profesional: Los orígenes de la Escuela Nacional de Música 1929-1934” *Graffilia: Revista de la Facultad de Filosofía de la UAP*, vol. 3, No. 6, 2006, pp. 156-163, artículo consultado el 25 de agosto de 2013 en: <http://www.filosofia.buap.mx/Graffilia/6/156.pdf>.
- Pérez Santoja, Luis. “Crítica: Moncayo. Edición conmemorativa”, *L’Orfeo*, 3 de diciembre de 2012, artículo consultado el 31 de agosto de 2013 en: <http://nueva.lorfeo.org/2012/12/03/critica-moncayo-edicion-conmemorativa/>.
- Pérez Perazo, Jesús Ignacio. “Hitos de Nuestro sistema Musical”, *Histomusica.com*, Caracas, enero del 2004, última consulta noviembre de 2013 en: http://www.histomusica.com/hitos/420_bibliografia.html.
- Perrault, Charles. “La Bella durmiente del Bosque”, *CiudadSeva.com*, Puerto Rico: texto completo consultado el 17 de junio de 2013 en: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/la_bella_durmiente_del_bosque.htm.
- Perrault, Charles. “Las Hadas”, *CiudadSeva.com*, Puerto Rico: Texto completo consultado el 17 de julio de 2013 en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/pulgarcito.htm>.
- Perrault, Charles. “Pulgarcito”, *CiudadSeva.com*, Puerto Rico: Texto completo consultado el 17 de julio de 2013 en: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/las_hadas.htm

- Picum, Olga y Consuelo Carredano. “El nacionalismo musical mexicano: Una lectura desde los sonidos y los silencios *Latinoamérica Música (revista de investigación)*, 2012, pp. 1-24, artículo consultado el 14 de agosto de 2013 en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/sitio-picun-carredano%2022--XI-12.pdf>.
- Piñón, Alida. “El Moncayo nunca antes escuchado”, *El Universal,(diario en internet)*, México, D. F. 23 de junio de 2012, artículo consultado el 11 de septiembre de 2013 en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/855240.html>.
- Ransanz Martínez, pablo. “Maurice Ravel y la extraña enfermedad de Pick: Una combinación trágica”, *Filomusica.com*, revista de publicación mensual en internet, No. 84, julio, agosto y septiembre 2007, consultado el 20 de julio de 2013 en : <http://www.filomusica.com/filo84/ravel.html>.
- Rapado jambrina, Elisa. “La Música para Tecla en el Barroco (II)”, *Filomusica.com*, revista de publicación mensual en internet, No. 37, febrero 2003, consultado el 3 de febrero de 2012 en: <http://www.filomusica.com/filo37/barroco2.html>.
- Rapado Jambrina, Elisa. “El Piano en el Clasicismo (I)”, *Filomusica.com*, revista de publicación mensual en internet, No. 46, noviembre 2003, consultado el 18 de octubre de 2012 en: <http://www.filomusica.com/filo46/clasicismo.html>.
- Redactores del Sitio oficial del Turismo en Italia. “Villa d’Este: Breve historia de la Villa d’Este”, *Sitio oficial del turismo en Italia*, Italia, consultado el 11 de junio de 2013 en: <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/lugares-unesco/villa-deste-il-triunfo-del-barroco/breve-historia-de-villa-deste.html>.
- Redactores del Sitio Oficial del Turismo en Italia. . “Villa d’Este: Il triunfo del Barroco”, *Sitio oficial del turismo en Italia*, Italia, consultado el 11 de junio de 2013 en: <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/siti-unesco/villa-deste-il-triunfo-del-barroco.html>.
- Robles Caero, José Antonio. “La música mexicana de concierto en el siglo XX”, *México Desconocido*, México: México en el tiempo, No. 38, septiembre/octubre, 2000, artículo consultado el 25 de agosto de 2013 en: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>.

- Rotmann, Kurt. “La interpretación de la música Barroca”, *Revista Musical Chilena*, Chile: Departamento de música, Facultad de artes, Universidad de Chile, vol. 14, no. 72, 1960, artículo consultado el 6 de septiembre de 2012 en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14614/14932>.
- Sag Legrán, Lidia. “¿Cómo Suena el Clasicismo?”, *csi-sif.es*, (Revista), Granada, España: Dep. Legal, No. 26, enero de 2010, consultado el 18 de octubre de 2012 en: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_26/LYDIA_SAG_LEGRAN_01.pdf.
- Sierra Moncayo, Rodrigo. *Notas al Programa* (documento electrónico), asesor Mauricio Ramos Viterbo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2010, consultado el 11 de agosto de 2013 en: <http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0671290/Index.html>.
- Stevenson, Christine. “From Darkness to Light”, *wordpress.com*, 7 de junio de 2011, consultado el 24 de mayo de 2013 en: <http://notesfromapianist.wordpress.com/2011/06/07/all-roads-lead-to-rome-via-budapest-and-weimar-part-2/>.
- Universidad Nacional de La Plata. “Música y vanguardia en Francia: Impresionismo y simbolismo”. Carpetas Docentes de historia: *Cuadernos de Historia*, Argentina: Secretaría de extensión, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNLP, artículo consultado el 5 de julio de 2013 en: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/musica-y-vanguardia-en-francia-impresionismo-y-simbolismo/>.
- Vargas, Ángel. “Pocos han profundizado en la obra de Moncayo, asevera nieto del compositor”, *Periódico la Jornada*, (diario en internet), México: UNAM, 29 de junio de 2012, artículo consultado el 14 de septiembre de 2013 en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/06/29/cultura/a04n1cul>.
- Violante, Martha Elena. “Moncayo descansará en la Rotonda de las Personas Ilustres”, *Ferriz.com* (diario en internet), 21 de noviembre de 2012, consultado el 31

de agosto de 2013 en: <http://ferriz.com.mx/vida-y-estilo/moncayo-descansara-en-la-rotonda-de-las-personas-ilustres/>.

Partituras

- Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten für Klavier zu zwei Händen*, Edición Peters, Nueva York: C. F. Peters, 1951, pp. 46-56.
- Liszt, Franz. *Annees de Pèlerinage : Troisième Anne*, Ediciones Urtext München : G. Henle, 1980.
- Moncayo, José Pablo. *Tres piezas para piano*, Ediciones Mexicanas de música A. C México, D. F. 1948.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonatas para Piano*, ediciones de Budapest, Budapest Hungría, 1912.
- Ravel, Joseph Maurice. *Ma mere l'Oye, 5 pieces Infantines*, Ediciones Durand, París, 1910.