



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCION DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE: ALBÉNIZ, BACH, BRAHMS, GALINDO, HAYDN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA

EFRAÍN ENRÍQUEZ MUÑOZ

ASESOR DE NOTAS

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA

MTRO. ANDRÉS ACOSTA SÁNCHEZ

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres Aura y Efraín, por su amor incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Quiero plasmar en este trabajo toda mi gratitud a mi gran maestro Andrés Acosta, con quien cursé la asignatura de piano durante toda la licenciatura, gracias maestro por todos sus consejos y por todas las clases en las cuales aprendí todas las herramientas necesarias. Estoy agradecido infinitamente.

También agradezco al maestro Elías Morales Cariño quien aceptó desinteresadamente ser mi asesor en este trabajo, gracias maestro por el tiempo y por esos consejos que me ayudaron a concluir esta investigación. Es un gran logro el haber concluido.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por darme una educación superior y profesional. Gracias a todos mis maestros.

Finalmente le doy gracias a mi familia, a mi madre y padre por apoyarme, por haberme dado educación, por enseñarme a ser una buena persona, por su gran amor.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Programa.....	6
Johann Sebastian Bach.....	7
1.1 Contexto histórico-social.....	8
1.2 Aspectos biográficos.....	10
1.3 Contexto histórico de la obra.....	13
1.4 Análisis.....	14
1.5 Comentario personal.....	22
Joseph Haydn.....	24
2.1 Contexto histórico-social.....	25
2.2 Aspectos biográficos.....	27
2.3 Contexto histórico de la obra.....	29
2.4 Análisis.....	32
2.5 Comentario personal.....	40
Johannes Brahms.....	42
3.1 Contexto histórico-social.....	43
3.2 Aspectos biográficos.....	47
3.3 Contexto histórico de la obra.....	49
3.4 Análisis.....	51
3.5 Comentario personal.....	58
Isaac Albéniz.....	60
4.1 Contexto histórico-social.....	61
4.2 Aspectos biográficos.....	63
4.3 Contexto histórico de la obra.....	66
4.4 Análisis.....	68
4.5 Comentario personal.....	76
Blas Galindo.....	77
5.1 Contexto histórico-social.....	78
5.2 Aspectos biográficos.....	82
5.3 Contexto histórico de la obra.....	85
5.4 Análisis.....	86
5.5 Comentario personal.....	90
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	92

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo realizo una investigación teórica de las obras que presento en mi examen profesional; estas piezas abarcan cronológicamente desde el siglo XVIII hasta el XX, con ellas desarrollé un sentido musical más amplio, ya que las cinco piezas pertenecen a épocas y estilos diferentes: barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo y música mexicana del siglo XX.

En mi opinión, el motivo de realizar unas “notas al programa” ayuda al mejor entendimiento de las piezas a interpretar, ya que gracias a la investigación teórica se logra una mejor comprensión musical. Este trabajo contiene: contexto histórico-social, biografía del compositor, contexto histórico de la obra, análisis musical y un comentario personal de cada obra.

En el ámbito histórico-social, me enfoco en el período de tiempo en que fue escrita cada pieza, el lugar en donde se encontraba el compositor y menciono los acontecimientos importantes de la época, hechos políticos, sociales y sobre todo la vida musical que acontecía en aquellos años. Dentro de la biografía escribo los acontecimientos más importantes en la vida del compositor, sus influencias, sus mecenas, sus trabajos, sus viajes, etc. En el contexto histórico de la obra, explico los orígenes de la pieza y su significado.

En el análisis musical, desgloso la pieza y explico cómo está construida, analizo su estructura, la forma, la textura, la tonalidad, los temas, motivos, etc. Y para finalizar, dentro del comentario personal menciono algunos problemas técnicos a los que me enfrenté y cómo logré superarlos.

PROGRAMA

Suite francesa no. 2 en do menor, BWV 813

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet

Gigue

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Duración aproximada: 13:10

Sonata no. 31 en la bemol mayor, Hob XVI/46

Allegro moderato

Adagio non troppo

Finale

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Duración aproximada: 13:40

Rapsodia para piano en si menor Op.79, no.1

Johannes Brahms

(1833-1897)

Duración aproximada: 9:30

Evocación (de la suite *Iberia*)

Isaac Albéniz

(1860-1906)

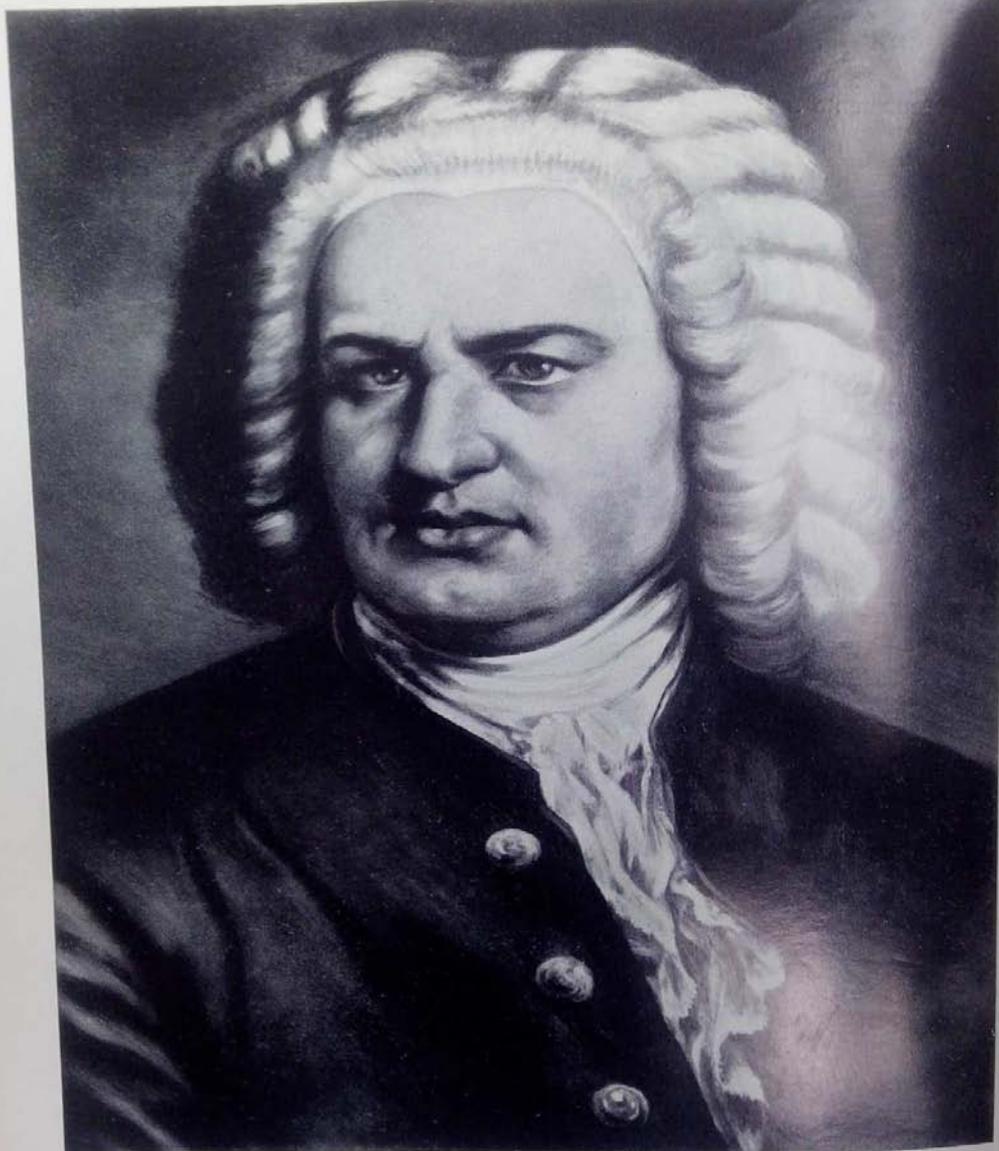
Duración aproximada: 6:10

Preludio para piano no.1

Blas Galindo

(1910-1993)

Duración aproximada: 2:40



Johann Sebastian Bach en la plenitud de su vida.

Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach, su vida, su obra, su época*. Barcelona-México, 1967, p. 305.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach, 21 de marzo de 1685/Leipzig, 28 de julio de 1750)

1.1 Contexto histórico – social

Al final de la Guerra de los Treinta Años (1648), gran parte de los estados alemanes quedó arruinado y empobrecido. La gran mayoría de la población era campesina. Existían cerca de trescientas pequeñas ciudades gobernadas por príncipes, duques, condes, electores, obispos y arzobispos. La Reforma y la guerra, aunadas a la influencia de potencias extranjeras, sobre todo de Francia, habían completado la desintegración del Sacro Imperio Romano, la cual llevaba siglos en proceso. Los grandes estados alemanes (Sajonia, Baviera, Hannover, Brandeburgo-Prusia, y el Palatinado) ya podían desconocer completamente la autoridad del emperador. La importancia de estos estados en la vida económica de Europa había decaído catastróficamente durante los dos siglos anteriores. Entre los estados alemanes más importantes estaba Sajonia, el cual era el más rico y desarrollado; su corte era la más lujosa de Alemania y su capital, Dresde, se estaba convirtiendo en una de las más espléndidas ciudades de Europa.¹ Su gobernante, el Elector Federico Augusto I, también era rey de Polonia desde 1697, por lo tanto, una figura importante en la política europea. Hannover, cuyo gobernante habría de convertirse en rey de Inglaterra en 1714, había logrado un electorado apenas en 1692. Sin embargo, Brandeburgo-Prusia crecía cada vez más y se convirtió en reino en 1701. Los Hohenzollern, dinastía del ducado de Prusia, ya poseían el esqueleto de un Estado que con el tiempo podría englobar a toda la planicie de la Alemania del norte. Federico Guillermo I de Brandeburgo el “Gran Elector”, formó un ejército extraordinariamente grande y una máquina burocrática prusiana. Para 1713, cuando Federico Guillermo I (segundo rey de Prusia) subió al trono, tanto el ejército como la burocracia se habían elevado a grandes niveles. El Estado prusiano fue el mayor logro administrativo de Europa en el siglo XVIII.²

Cada uno de los gobernantes apoyaba la música e incluso imitaba el uso de las artes por parte de Luis XIV como modo de reafirmar el poder y el estatus. Muchas cortes contrataban cantantes, instrumentistas y compositores. La música comenzó a difundirse desde la corte y la iglesia a la ciudad, donde ciudadanos de la burguesía empezaban a reclamar

¹ Anderson, M.S: *La Europa del siglo XVIII (1713-1789)*. México, 1996, p. 27.

² Anderson: ídem, p. 28.

entretenimientos musicales. Estos fueron antecesores de los conciertos públicos y los músicos comenzaron a satisfacer esas demandas. La mayor parte de las ciudades empleaba sus propios músicos, los cuales tocaban en las ceremonias públicas, los desfiles, las bodas y supervisaban la formación de los estudiantes. También algunas iglesias luteranas patrocinaban conciertos, recitales y ejecuciones musicales durante los oficios divinos.

Se formaron academias musicales. Muchas ciudades alemanas tenían un *collegium musicum*, que era una asociación de aficionados provenientes de la clase media educada que se reunían para tocar o cantar juntos, para su propio deleite o para escuchar a profesionales en interpretaciones privadas. Estos grupos se organizaban también en escuelas y gran parte de sus miembros eran estudiantes.

Los cafés también ofrecían programas musicales con el fin de satisfacer a sus clientes. Bach participó en un proyecto de este tipo, y durante muchos años dirigió conciertos semanales del café de Zimmermann, en Leipzig, los viernes por la noche. Los participantes (así decía el anuncio en 1736) “son principalmente estudiantes que residen aquí, y siempre hay buenos músicos entre ellos, de manera que a veces llegan a ser famosos, como es sabido”.³ Los músicos y compositores alemanes tocaban y escribían música en casi todos los géneros de la época. Se basaron en los estilos francés e italiano, y fusionaron elementos de cada uno con sus propias tradiciones. El traslado de músicos de un puesto a otro, la presencia de muchos nacidos en el extranjero y la influencia de alemanes que habían viajado o estudiado en otros países se combinó y produjo una vida musical cosmopolita.

Los músicos complementaban sus ingresos económicos como asalariados mediante la venta de sus composiciones para ser publicadas, pero los ingresos por las publicaciones eran muy limitados; un compositor recibía del editor únicamente una tarifa global por todos los derechos de una partitura; de esta manera nadie podía ganarse la vida únicamente como compositor. Además, se formaban a menudo en más de un estilo, estudiaban música de otros lugares siempre que podían, importaban géneros, estilos y técnicas foráneas. Como

³ Schonberg, Harold C.: *Los grandes compositores*. Buenos Aires, 1987, p. 41.

consecuencia, desarrollaron una gran flexibilidad a la hora de extraer elementos de las distintas tradiciones y de adaptarlos o fusionarlos para un público concreto.

Barroco tardío alemán

En música, el Barroco se extendió de 1600 a 1750. La música barroca tenía cualidades manieristas: misticismo, exuberancia, complejidad, decoración, alegoría, deformación. Si el Renacimiento (y más tarde el Clasicismo) representaban el orden y la claridad, el Barroco (y después el Romanticismo) tendían al movimiento, la perturbación y la duda.⁴ También durante el Barroco desapareció el uso de los antiguos modos eclesiásticos y se consolidó el sistema mayor/menor de las escalas, cuyo uso se ha prolongado hasta nuestros días.

El destino de la música del barroco tardío dependía de los estilos italiano y francés. Tanto teóricos como compositores reconocían estos estilos como los dos polos de la música de la época. Dentro de las características del estilo italiano se encontraban: los recursos armónicos de la tonalidad, el estilo de concierto en la música vocal e instrumental y las formas concierto y sonata de la “música pura”. En el estilo francés se encontraban: las pautas coloristas y programáticas de la música instrumental, la disciplina orquestal, la obertura, la suite de danzas y la ornamentación muy florida de la melodía. 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. En su papel de mediador entre los dos polos, este estilo dio pie a la reconciliación de las técnicas opuestas francesa e italiana en una unidad más compleja. La música barroca que terminó culminando con la obra de Bach alcanzó su universalidad y distinción gracias a la fusión deliberada de los estilos de esas dos naciones.

1.2 Aspectos biográficos

Bach fue uno de los grandes compositores alemanes que marcó la historia de la música, abarcó todos los estilos, formas y géneros principales de su tiempo (excepto la ópera), y

⁴ Schonberg: ídem, p. 40.

entre otras cosas, los enriqueció de nuevas maneras y los desarrolló ampliamente. Entre los años de 1720 y 1740, décadas en las que Bach compuso algunas de sus obras más importantes, el nuevo estilo procedente de los teatros de ópera de Italia invadió Alemania y el resto de Europa, e hizo que la música de Bach pareciera pasada de moda. Nunca olvidada del todo, su música fue redescubierta y alcanzó una enorme popularidad en el siglo XIX; comenzaron a publicar sus obras y esto le trajo como consecuencia muchos admiradores, intérpretes y oyentes, desde los músicos relevantes del momento hasta el público en general.

La dirección de Capilla de la Corte (Capellmeister), que en la ciudad de Weimar se le había negado, se le dio inmediatamente a Bach en la pequeña corte de Anhalt-Cöthen en 1717 y ahí permaneció seis años. La corte de Cöthen ejercía la religión reformada; en 1699 se construyó una iglesia luterana. Una de las medidas de gobierno adoptadas por el príncipe Leopoldo fue la de confirmar y extender las libertades religiosas proclamadas por su padre, “ya que es la mayor de las bendiciones el que los súbditos del país se vean amparados en su libertad de conciencia”.⁵ Por lo tanto, al no permitirse el desarrollo de música sacra, Bach no tenía que dedicar mucho tiempo al órgano, en ninguna de las tres iglesias de la villa. El desempeño de Bach en Cöthen fue una actuación más bien íntima, que apenas trascendía el salón de música del palacio y la sala privada del compositor. Fueron los viajes los que mantenían al maestro en contacto con el mundo y con un público más extenso.

La vida musical de aquella corte era la música de cámara; por lo tanto, el maestro dedicaba la mayor parte de su actividad a componer este tipo de música. Fue un período de íntima y profunda creación musical.

El príncipe Leopoldo, apasionado amante de la música, se dio cuenta de la valía de Bach, trató al maestro como un amigo y siempre le dio pruebas de afecto. Por ejemplo: el príncipe aceptó ser el padrino del séptimo hijo de Bach, nacido en 1718 y al que puso por nombre Leopoldo Augusto; lamentablemente el niño no llegó a vivir un año. Acompañando al príncipe, Bach hizo dos viajes a Karlsbad, balneario muy visitado en aquel tiempo, en 1718

⁵ Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach, su vida, su obra, su época*. Barcelona-México, 1967, p. 132.

y 1720. Al regreso del segundo de estos viajes, Bach se encontró con una desagradable noticia: la muerte de su esposa Maria Barbara, con quien se había casado en 1707. Al regresar a Cöthen, su esposa ya había sido enterrada y no pudo hacer otra cosa que ir a llorar sobre la tumba de aquella que, durante trece años, había compartido su vida y su labor. La dolorosa pérdida no afectó las actividades del maestro, quien supo soportarla con entereza.

Al año siguiente, Bach contrajo nuevamente matrimonio con Ana Magdalena Wülken, con quien tuvo trece hijos (además de los siete hijos que había tenido). Él tenía treinta y seis años y ella veintiuno. La nueva esposa fue para Bach fuente de constante e íntima dicha conyugal. Además, ella tenía excelentes dotes musicales, poseía una excelente voz de soprano y contribuía a mantener la vida musical de la familia. Se convirtió en colaboradora en el trabajo de copia de las composiciones del maestro. También fue alumna aplicada del maestro al clave; un claro ejemplo de ello lo tenemos en dos libros de notas que ambos esposos fueron llenando en trabajo conjunto de maestro y discípula y que revelan una íntima y delicada relación afectiva: *Librito de clave (para) Anna Magdalena Bachin ANNO 1722*.⁶ El segundo libro está fechado en 1725, corresponde al periodo de Bach en Leipzig y debió ser un regalo de él a su esposa. Aparte de dos partitas para clave (la menor y mi menor de la primera parte de los *Ejercicios para clave*), dos de las *Suites francesas*, el prelude en do mayor del *Clavecín bien temperado* y el aria de las variaciones de Goldberg (publicada en la cuarta parte de los *Ejercicios para clave*), figuran en ese libro pequeñas composiciones de Ana Magdalena.⁷

El matrimonio del príncipe Leopoldo con Federica Enriqueta fue un factor importante para que Bach dejara su puesto en Cöthen. La princesa no tenía aficiones musicales y cada vez más fue absorbiendo la atención del príncipe ya que era una mujer delicada y frágil de salud. Aunado al decreciente interés del príncipe por la música, Bach comprendió que sus dotes musicales no habían sido creadas para entretener los ocios de un príncipe. La princesa falleció poco tiempo después en 1723, año en que Bach aceptó el puesto de director de

⁶ Spitta: ídem, p. 152.

⁷ Spitta: ídem, p. 152.

música y cantor de la escuela de Santo Tomás, en Leipzig, puesto que ocupó hasta su muerte en 1750.

1.3 Contexto histórico de la obra

Suite (Fr., sucesión, siguiente). Una serie de movimientos instrumentales dispares con algún elemento de unidad, que han de interpretarse casi siempre como una sola obra.⁸ Los orígenes de la suite se encuentran en la música de baile que empareja dos danzas contrastantes. Bach escribió cerca de 40 suites para instrumentos solistas (clave, laúd, violín, violonchelo y flauta) y más de la mitad de las mismas presentan el siguiente modelo: *allemande-courante-sarabande-opcional-gigue* (P-A-C-S-O-G). Esto dio lugar a la noción de que la suite barroca era por definición la secuencia A-C-S-G, este eje pasó a ser el modelo más frecuente de las suites a solo. Los agrupamientos A-C-S parecen haber aparecido por primera vez en la música para laúd francesa cerca de 1630. El modelo lo adoptaron los clavecinistas alemanes que, tras la adición de la *gigue*, alrededor de 1665, lo utilizaron más que cualquier otro modelo.

La suite a solo es principalmente un género clavecinístico. Los clavecinistas alemanes del segundo tercio del siglo XVII imitaron diversos aspectos del estilo para laúd francés, incluidas las secuencias A-C-S. Johann Jakob Froberger creó una norma (alrededor de 1650) de A-G-C-S, pero virtualmente todos los compositores sucesivos del área germánica colocaron la *gigue* al final y los editores de Froberger (siglos XVII y XIX) corrigieron el orden. El extenso repertorio de suites para clave alemanas incluye música de Johan Erasmus Kindermann, Dietrich Buxtehude y Georg Böhm. El último compositor de esta tradición fue Bach.

Bach escribió tres grupos de seis piezas: las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Partitas*. Las seis *Suites francesas* para clavecín fueron compuestas entre los años de 1722 y 1725 e incluidas por Bach en la primera colección de obras dedicadas a Anna Magdalena

⁸ Randel, Michael D. "Suite" en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

Bach bajo el título de *Klavierbüchlein*. La denominación “francesas” venía del hecho de que estas suites estaban ampliadas, a la manera francesa, con nuevos movimientos de danza intercalados en la serie de la antigua suite normal. En línea con la tradición alemana, cada suite contiene los cuatro movimientos de danza habituales: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*; y añade movimientos después de la *sarabande*. Las nuevas danzas añadidas por Bach en estas suites fueron: *menuet*, *air*, *gavotte*, *bourrée*, *polonaise*, *loure* y *angloise*, distribuidas entre las piezas de costumbre, pero empezando invariablemente con la *allemande* y terminando con la *gigue*.

1.4 Análisis

Suite francesa no.2, en do menor, BWV 813

Allemande

De origen alemán, la *allemande* es una danza renacentista y barroca que se desarrolló como pieza instrumental independiente a finales del siglo XVI. A mediados del siglo XVII se convirtió en el primero de los cuatro movimientos esenciales de la suite. En su forma barroca madura, sus características tenían más que ver con una escritura instrumental idiomática que con los ritmos de danza.⁹ En la música para clave, la *allemande* normalmente está escrita en compás cuaternario y forma binaria, es decir, tiene dos secciones, y comienza con una anacrusa de octavo o dieciseisavo. La textura está llena de imitaciones, las frases melódicas están claramente delineadas, el carácter es serio y el tempo es moderado.

La *Allemande* de la suite BWV 813 está en la tonalidad de do menor. A tres voces, tiene una forma binaria A-A', el tempo es moderado, está en un compás de 4/4 y comienza con anacrusa en ambas secciones. El esquema tonal es tónica-dominante y dominante-tónica.

⁹ Randel, Michael D. “Allemande” en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

A: La primera sección contiene ocho compases, la tonalidad se desarrolla en do menor, excepto por los últimos dos compases cuando encontramos la dominante de la dominante (re mayor) que nos conduce a terminar en la dominante (sol mayor). El tema inicia con anacrusa de dieciseisavo, comienza en un acorde de tónica y el tema de la soprano canta parte de la escala de do menor melódica a partir de la nota sol (ejemplo 1).

Ejemplo 1: Motivo principal, c. 1.



La melodía principal se escucha más en la soprano y en la voz intermedia que en el bajo; éste solamente hace un acompañamiento con corcheas todo el tiempo. Está llena de imitaciones; por ejemplo, en el último tiempo del compás 2 hasta el tercer tiempo del compás 3 se imita inmediatamente y exactamente igual pero un tono abajo. Así también hay otra imitación igual en el 2do y 3er tiempo del compás 6; se imita inmediatamente hasta el primer tiempo del compás 7, y en ese primer tiempo aparece la dominante de la dominante (re mayor) que conduce a una inflexión a sol menor pero la cadencia termina en sol mayor. La cadencia de esta sección es: V/V – V – I – V/V – V.

A': La segunda sección contiene diez compases, el tema también comienza con anacrusa de dieciseisavo para comenzar en un acorde dominante (sol mayor) y terminar en la tónica (do menor). Hay una inflexión a fa menor en el compás 10; aparece la dominante del cuarto grado (do mayor) que conduce a fa menor y enseguida hay una progresión de enlaces activos hasta el compás 13. Aparece otra progresión de enlaces activos hasta el compás 15, pero ahora regresa a la tonalidad de do menor. En el compás 16 una vez más aparece la dominante de la dominante (re mayor) como si fuera a modular a sol mayor pero esta vez lo hace a sol menor dentro de una pequeña progresión de 4 tiempos hacia fa menor, pero termina esta sección con la cadencia hacia do menor. La cadencia termina en: I – V – I.

Courante

Es un movimiento de danza barroca que apareció en el siglo XVI. Alrededor de 1630 pasó a ser parte de la suite. Durante el barroco, coexistieron dos tipos: la italiana *Corrente*, y la francesa *Courante*, sin embargo, los compositores de esa época utilizaron indistintamente como títulos *courante* y *corrente*.¹⁰ Bajo el reinado de Luis XIV la *courante* se convirtió en una danza cortesana popular, en tres tiempos (3/2 o 6/4) y con aire más aristocrático. En Italia, la *corrente* adoptó un ritmo ternario, un tempo rápido (3/8 o 3/4) y una escritura más simple y regular que la *courante* francesa, que era más graciosa y contrapuntística. Su forma es generalmente binaria, con repetición en ambas secciones.

La *Courante* de la suite BWV 813 está en la tonalidad de do menor, a dos voces, tiene una forma binaria A-A', el tempo es rápido, está en un compás de 3/4 y comienza con anacrusa en ambas secciones.

A: La primera sección contiene 24 compases, la tonalidad comienza en do menor y termina con un acorde de dominante (sol mayor). El tema comienza con una anacrusa de tres octavos, la melodía principal siempre está en la soprano; el bajo también hace una melodía pero en función de acompañar a la soprano (ejemplo 2).

Ejemplo 2: Motivo principal, cc. 1 y 2.



Hay una imitación del compás 5 y 6 en los siguientes 2 compases pero se imita un tono abajo, lo que lleva a una inflexión a mi bemol mayor. A partir del compás 9 hay una progresión ascendente que conduce una vez más a mi bemol mayor, pero en el compás 19 aparece la dominante de la dominante (re mayor) que nos lleva a una inflexión a sol mayor.

¹⁰ Randel, Michael D. "Courante" en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

Hay una cadencia de 7 compases (cc. 18 al 24) que nos lleva a terminar esta sección en un acorde dominante (sol mayor). La cadencia es: I – V/V – V – dis/II – V/V – I – V/V – V.

A': La segunda sección contiene 33 compases. Esta sección también comienza con una anacrusa de tres octavos pero está invertida en contraste con la primera sección; el tema comienza en la dominante (sol mayor) y finaliza con un acorde de tónica.

Esta sección, al igual que la primera, está llena de imitaciones y progresiones por terceras o segundas. Del compás 33 al 35 hay una progresión por terceras descendentes en el bajo que conduce a una inflexión a fa menor. Una progresión destacada es la de los compases 46 al 50 donde la voz de soprano tiene una progresión de terceras ascendente y en la voz del bajo se encuentra una progresión de segundas descendentes con saltos de octava intercalados. Esta progresión nos lleva hacia la cadencia final, que es la misma que la de la primera sección, sólo que ésta nos conduce hacia la tónica. La cadencia es: IV – V – I – V/V – V – IV – V – I.

Sarabande

Es un movimiento de danza barroco en compás ternario. En Francia y Alemania era generalmente lenta y majestuosa, se caracterizaba por una nota con puntillo acentuada en la segunda parte y comenzaba sin anacrusa. Presentaba normalmente una forma binaria. Las primeras noticias de la *sarabande* son las de una danza rápida y fuertemente erótica de México y España en el siglo XVI, acompañada por castañuelas y guitarra. En España se prohibió en 1583, pero logró sobrevivir como una danza rápida hasta el final del barroco.¹¹ Fue en Francia donde la *sarabande* se transformó en una danza lenta. Pasó a considerarse un minueto lento a comienzos del siglo XVIII y poseía una gran expresividad, ya fuera delicada o majestuosa. Los compositores alemanes siguieron generalmente más los modelos franceses que los italianos, adoptando su tempo lento y el segundo tiempo acentuado en la música para clave, laúd y conjuntos de cámara.¹²

¹¹ Randel, Michael D. "Zarabanda" en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

¹² Randel, Michael D. Ídem.

La *Sarabande* de la suite BWV 813 está en la tonalidad de do menor, a tres voces, tiene una forma binaria A-A' y está en un compás de 3/4. Esta *sarabande* tiene un tempo lento y *cantabile*.

A: La primera sección contiene 8 compases, comienza en la tónica y termina en el relativo mayor (mi bemol mayor). El tema comienza tranquilamente en la armonía de do menor. El motivo del tema aparece en el compás 5 como una repetición pero en ese mismo compás el acorde de tónica se convierte en dominante lo que lleva a una inflexión a fa menor. En el siguiente compás aparece la dominante de mi bemol (si bemol) que conduce a terminar esta sección en mi bemol mayor. La cadencia es: V/III – III.

A': La segunda sección contiene 16 compases, comienza con un acorde de mi bemol mayor y termina en do menor. En esta sección el motivo del tema se presenta tres veces. En el compás 12 aparece la dominante de la dominante (re mayor) después de una pequeña progresión descendente y que al parecer conduciría hacia sol mayor, pero, conduce a do menor y con el motivo del tema en la soprano en el compás 13. En el compás 15 una vez más aparece re mayor y esta vez sí conduce a sol mayor y éste a su vez a do menor en una pequeña cadencia. Una vez más aparece el motivo del tema en el compás 17. Hay una imitación desde el segundo tiempo del compás 20 hasta el primer tiempo del compás 21 que se repite en ese mismo compás sólo que una tercera abajo. Para finalizar esta sección, la cadencia es: I – V – I.

Air

Es una melodía tanto vocal como instrumental. En el siglo XVI, el término se aplicó en Francia e Inglaterra (Ayre) sobre todo para las melodías vocales.¹³

El *Air* de la suite BWV 813, está en la tonalidad de do menor, a dos voces, tiene una forma binaria A-A', el tempo es moderado y está en un compás de 4/4.

¹³ Randel, Michael D. "Air" en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

A: La primera sección es corta, contiene 8 compases tomando en cuenta los puntillos de repetición, el tema principal inicia en la voz soprano (ejemplo 3). La primera casilla contiene la cadencia II – V – I en el último compás; la dominante conduce hacia la tónica (do menor). Sin embargo, la segunda casilla termina en el relativo mayor (mi bemol mayor) con la cadencia: III – VI – VII – III.

A': La segunda sección contiene 12 compases, comienza en mi bemol mayor y termina en do menor. En el compás 10 nos encontramos un progresión un tono abajo del compás 9; en los compases 11 y 12 hay una progresión por segundas descendentes; en el compás 13 y 14 se encuentra el tema pero en la voz del bajo (ejemplo 4). En los últimos dos compases hay un movimiento contrario, es decir, la voz soprano tiene un movimiento ascendente y la voz del bajo descende, hasta llegar a la cadencia: V – I.

Ejemplo 3: Tema principal en la voz soprano, cc. 1 y 2.

Ejemplo 4: Tema principal en la voz del bajo, cc. 13 y 14.

Menuet

Es una danza elegante de origen francés, de compás ternario (generalmente en 3/4) y normalmente escrita en forma binaria. Este tipo de pieza era más lenta cuando se bailaba, especialmente en Francia, y moderadamente rápida como música instrumental, sobre todo en Italia, donde solía escribirse en 3/8 o 6/8. Los primeros minuetos conocidos son de mediados del siglo XVII en Francia.¹⁴

El *Menuet* de la suite BWV 813 está en la tonalidad de do menor, a dos voces, tiene una forma binaria A-A', el tempo es moderado y está en un compás de 3/4.

A: La primera sección contiene 8 compases, comienza en la tónica (do menor); en el compás 7 se encuentra la inflexión a mi bemol mayor; la cadencia es: III – VI – VII – III.

A': La segunda sección contiene 24 compases, comienza en mi bemol mayor y termina en do menor. En el compás 14 aparece la dominante de fa menor (do mayor), por lo tanto, hay una inflexión. De los compases 17 al 22 hay una progresión de enlaces activos comenzando en fa menor. En los compases 25 y 26 aparece un trino en la soprano y en el bajo aparece el tema; esto conduce a la dominante (sol mayor) en el siguiente compás para terminar en la tónica. La cadencia final es: I – IV – V – I.

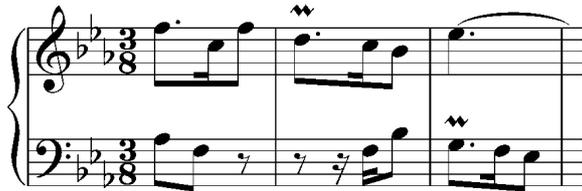
Gigue

De origen inglés o irlandés, la *gigue* es un movimiento de danza barroca rápida en forma binaria, y aparece como último movimiento de la suite. Estuvo muy de moda en Inglaterra durante la época isabelina. La *gigue* se difundió rápidamente por Francia e Italia, por lo cual coexistieron dos modelos. La *gigue* francesa incluía ritmos punteados en compás binario (generalmente compuestos, pero también simples), síncopas, hemiolas y ritmos cruzados; el tema solía repetirse en imitación por las diferentes voces, y al principio de la segunda sección se presentaba bajo su forma invertida. La *giga* italiana presentaba un tempo más rápido, compás de 12/8, textura homofónica, frases de cuatro compases y no

¹⁴ Randel, Michael D. "Minueto" en *Diccionario Harvard de Música* (cuarta edición). Madrid, 2009.

pero en la soprano, así como también en los compases 78 y 79. Termina en la cadencia: I – V – I.

Ejemplo 6: Motivo principal, cc. 40, 41 y 42.



Ejemplo 7: Motivo principal, cc. 56, 57 y 58.

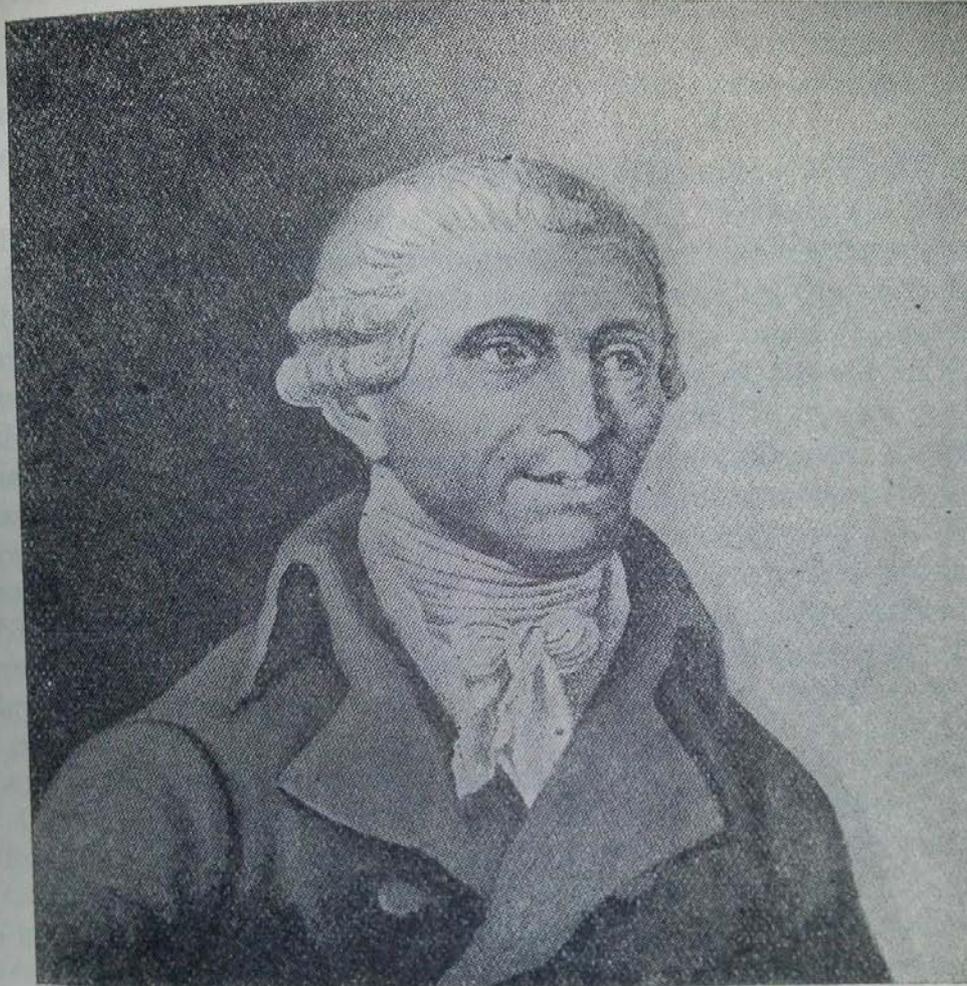


1.5 Comentario personal

Creo que la complejidad al tocar Bach es la polifonía; por eso recomiendo estudiar manos separadas por secciones y trabajar a un tempo lento cada pieza, después juntar ambas manos pero manteniendo el tempo lento para conocer mejor las melodías y darse cuenta en dónde están coincidiendo ambas manos, sobre todo en las danzas rápidas como en la *courante* o la *gigue*, hasta lograr el tempo requerido. Pienso que al no coincidir el toque de ambas manos demerita la pieza y se vuelve un caos. En las danzas lentas como la *sarabande*, lo complicado es el balance de las voces y tocar una línea melódica continua, es decir, conocer muy bien la melodía y los cambios armónicos que se desarrollan durante la pieza. También en las danzas moderadas como la *allemande*, *air* o el *menuet*, es muy importante el balance de las voces.

Al escuchar polifonía, el oído naturalmente se deja llevar por la voz soprano, yo pienso que por ser la voz más aguda. Sin embargo, si en la pieza ponemos más atención a la voz del bajo sin descuidar la soprano, nuestra perspectiva musical cambiará y la pieza se escuchará diferente; elementos como el tempo o la articulación se ajustan. Esto no significa que deba sonar más la voz del bajo que la soprano, sino es el hecho de tener presente la línea melódica del bajo. También a veces es necesario destacar la voz intermedia.

En la cuestión de sonoridad, durante las clases con mi maestro, él siempre me decía que visualizara algunas danzas pensadas para cuarteto de cuerdas y otras para clave; no debemos olvidar que es música hecha para ese instrumento. El pensarlas de ese modo me ayudó mucho para la sonoridad de ese magnífico instrumento que es el piano.



Joseph Haydn

Grabado contemporáneo, según el busto por Grassi, 1799

Hadden, J.Cuthbert: *Haydn*. Buenos Aires, p. 103.

FRANZ JOSEPH HAYDN

(Rohrau, 31 de marzo de 1732/Viena, 31 de mayo de 1809)

2.1 Contexto histórico - social

A mediados del siglo XVIII, en Europa central y del este, las monarquías absolutas de Prusia, Austria-Hungría y Rusia competían por ejercer su influencia y expandir sus territorios.

La dinastía reinante en Austria (los Habsburgo) intentó recuperar sin éxito Silesia, que había sido cedida a Prusia en la Guerra de Sucesión Austriaca (1740-1748). María Teresa I de Austria contó con el apoyo de Sajonia, Rusia, Suecia y Francia, y declaró la guerra a Federico II de Prusia, a su vez aliado con Gran Bretaña (Guerra de los Siete Años 1756-1763). Ambas guerras provocaron una emigración de Praga a Viena, la cual era el corazón musical en esa época, la capital del imperio. Atraía músicos de Italia, de los estados alemanes, del Burgenland austriaco, de Bohemia. Pero también Salzburgo era un punto relevante. La difusión de música en Austria la hacía una serie de monasterios (Mariazell, Lilienfeld, Melk) donde se copiaba, conservaba y difundía no sólo la música sacra vocal sino también sinfonías y cuartetos compuestos en Viena o Salzburgo.¹⁶ Hacia el norte, en el joven reino prusiano, comenzaba a brillar Berlín, en la residencia de Potsdam donde Federico II tocaba la flauta y tenía a su servicio a Carl Philipp Emanuel Bach. Ahí todas las noches había concierto y dos veces a la semana ópera. Al carácter cosmopolita de Viena, Berlín opone un carácter más típicamente alemán, y sería en un futuro uno de los centros del romanticismo.

La vida musical de aquella época reflejó una cultura internacional, pues intelectuales y artistas viajaban a lo largo de Europa. Fue una época cosmopolita; por ejemplo, los compositores alemanes estaban más activos en París y en Londres; los compositores italianos trabajaban en Austria, Alemania, España, Inglaterra, Rusia y Francia.

En esa época, a pesar de que los músicos contaban con el patronazgo de la Corte, el Clero, y el Estado, también comenzaron a depender del apoyo del público, que cada vez crecía más. Asimismo, se daban conciertos públicos en muchas ciudades, se ofrecían

¹⁶ Pestelli, Giorgio: *Historia de la música, la época de Mozart y Beethoven*. España, 1986, p. 5.

oportunidades a intérpretes y compositores de complementar sus ingresos y de llegar a un público de diversos sectores sociales. Para los compositores lo primordial era agradar a los intérpretes y atraer al público con sus composiciones. Ejemplos claros de esta índole son: en Londres, Johann Christian Bach promovía conciertos públicos con la serie de abonos anuales de 1765 a 1781; en Francia, la interpretación de sonatas y conciertos de Vivaldi y de otros italianos fomentó un gusto cada vez mayor por la música italiana; la interpretación de sinfonías de compositores alemanes y austriacos, estimuló a los compositores franceses a cultivar el género sinfónico.

La música instrumental era una forma de entretenimiento para intérpretes y oyentes. Ya no se interesaban por las formas complejas como la fuga u otras formas del barroco; se buscaba música melódica, homofónica, que entretuviese y que no obligara al intelecto a esforzarse demasiado. Formas nuevas como la “forma sonata” se consolidó y se convirtió en la base de buena parte de la música instrumental. Además, los compositores asimilaron los estilos nuevos iniciados por la música vocal y los combinaron con las tradiciones que existían en el repertorio instrumental y sinfónico.

Estilo Galante

En los primeros años de la década de 1770, Viena estaba a punto de convertirse en el centro musical de Europa, la sede privilegiada de una cultura musical cada vez más madura, origen de un lenguaje tan autónomo y perfecto en todos sus elementos que será tomado como modelo y será definido como clásico (o clasicismo vienés).

Como compositor, Carl Philipp Emmanuel Bach representó el nuevo estilo que estaba imponiéndose en Europa, el *style galant*, elegante y no contrapuntístico, desarrollado por los compositores de Mannheim y transmitido a Haydn y Mozart.

2.2 Aspectos biográficos

Durante muchos años Haydn fue pobre y desconocido; sin embargo, nunca experimentó el fracaso. En su madurez, su vida económica fue confortable, consecuencia de una juventud llena de trabajo, y al mismo tiempo su reputación como compositor se consolidaba. Haydn salió de Austria únicamente para hacer aquellas visitas a Inglaterra que tuvieron una influencia trascendental en las últimas manifestaciones de su genio. Su vida fue larga, sana, tranquila y, en general, venturosa. A su retiro, recibió una pensión generosa de aquella familia a la que había servido la mayor parte de su vida y que le permitió acabar sus días con felicidad.

En 1761, Haydn obtuvo un puesto que determinó su carrera artística y que mantuvo hasta el final de su vida. Llegó al palacio de Eisenstadt al servicio de la familia Esterhazy de Galántha; húngaros y católicos, sostén del trono habsbúrgico en su secular lucha contra los turcos. Paul Anton era el jefe de esta apoderada familia de Hungría, amante del arte y la música. Haydn desempeñó la función de vicemaestro de capilla (orquesta, un coro de iglesia, varios cantantes). Las ventajas que tuvo dentro de Eisenstadt fue una excelente orquesta, cuyos miembros le querían y admiraban por su talento y su carácter. Había también ciertas desventajas; una de ellas era la de mantenerse sólo en las actividades del palacio de Eisenstadt, pues le resultaba monótono, y “es evidente que Haydn sufrió de cuando en cuando, influido por esta atmósfera demasiado uniforme, crisis de depresión”.¹⁷ A la muerte del príncipe Paul Anton en 1762, le sucede el príncipe Nicolás “el Magnífico”, quien se caracterizaba por su vitalidad y energía. Esta característica la exigía a la gente a su servicio. En este sentido, Haydn se veía obligado a una mayor actividad y a esforzarse más. “Su vida transcurrió suavemente, sin sacudidas ni tropiezos, casi en un sueño, al servicio de un príncipe excelente. Vida a tal extremo desprovista de incidentes personales y de perturbaciones procedentes del mundo exterior, que, de no haber sido un genio artístico de primer nivel, es más que probable que ese mundo exterior no se hubiese enterado siquiera de su existencia”.¹⁸

¹⁷ Hadden, J.Cuthbert: *Haydn*. Buenos Aires, 1944, p. 61.

¹⁸ Hadden: ídem, p. 71.

Su fama se extendió lentamente a través de sus publicaciones. En la década de 1760 a 1770 circularon copias manuscritas de sus composiciones por los principales monasterios austriacos y por las casas de nobles italianos y alemanes; hacia 1764, aparecieron en Francia, Holanda e Inglaterra las primeras imprentas clandestinas que ignoran, según las costumbres de la época, los derechos de autor; diez años más tarde Haydn se ocupó personalmente de sus primeras impresiones y a partir de 1780 tuvo un editor a su disposición, Artaria, de Viena. También en 1764, el diario de Viena lo nombró de entre los músicos vieneses más distinguidos y le llamó “el dilecto de nuestro país”.¹⁹

En 1766, a la muerte de Gregorius Werner, Haydn ocupó el cargo de Capellmeister, y fue trasladado al nuevo palacio del príncipe en Esterhaza. Personajes de la familia real, nobles y aristócratas visitaban continuamente el palacio, y la música era uno de los entretenimientos principales que se les procuraba. El príncipe se sentía orgulloso de su cuerpo musical y aspiraba a que se le considerara el mejor de su género en Europa, además, respetaba mucho Haydn a tal grado que le subió varias veces el sueldo y atendía todas sus indicaciones; complacía al maestro con tal de conservarlo a su servicio y así lo hizo hasta su muerte en 1790. Este suceso afectó considerablemente el porvenir de Haydn. El siguiente príncipe, Anton, disolvió la orquesta, conservó nominalmente al maestro y le otorgó una pensión anual. Por lo tanto, el maestro ya no tenía motivo de permanecer en el castillo y quedó en libertad de instalarse en Viena.

Haydn visitó Londres en dos largas estancias, en 1791-92 y 1794-95. Allí obtuvo el doctorado *honoris causa* por la universidad de Oxford. Dirigió orquestas, enseñó a estudiantes y compuso muchas obras nuevas. Sus últimas doce sinfonías datan de esos años.

En 1795, Haydn regresa a su país al aceptar la invitación del nuevo príncipe Esterhazy, Nicolas II, deseoso de reconstruir el coro y la orquesta de su corte.²⁰

¹⁹ Hadden: ídem, p. 71.

²⁰ Pestelli: ídem, p. 113.

En 1806, Viena fue bombardeada y ocupada por los franceses. “Esta condenada guerra ha acabado conmigo”,²¹ solía decir, con lágrimas en los ojos. Haydn murió en 1809.

El estilo de Haydn fue reconocido en su época como altamente individual. Se forjó a través de sus experiencias mientras procuraba agradar a su mecenas, a los intérpretes y al público. Buscó un estilo amplio e inmediato, concibió temas que tuviesen un aire familiar en la primera escucha y siguió las convenciones de fraseo, forma y armonía; creaba expectativas en el oyente que hacían posibles las sorpresas. El contenido aclaraba la forma y la variedad intrínseca le permitía evocar lo sublime o crear humor musical con igual maestría.

La principal fuente del idioma musical de Haydn fue el estilo galante, una melodía *cantabile*, frases breves, periodos equilibrados, acompañamientos ligeros.

Su contribución técnica más grande fue la consolidación de la forma sonata. Se familiarizó con tres influencias: la obra de C.P.E. Bach, la escuela de Mannheim y la escuela vienesa temprana. Su visión se amplió y su técnica abarcó más elementos; perfeccionó el principio de la sonata mucho más que cualquiera de los restantes compositores europeos contemporáneos.²²

2.3 Contexto histórico de la obra

Sonata

El término *sonata* (suonare, sonada) se empleó por primera vez para designar una pieza de música instrumental, por oposición a la *cantata* (cantare, cantar) que era una pieza vocal. Esta composición para ser “sonada” era para uno o dos instrumentos más el bajo continuo. La sonata barroca se caracterizó por la presencia del bajo continuo, tenía de cuatro a cinco movimientos contrastantes y existían dos tipos: *sonata da chiesa* (sonata de iglesia) y *sonata da camera* (sonata de cámara). La sonata da camera suele comenzar por un preludio, al que le siguen una serie de movimientos de danza: alemanda, corrente,

²¹ Hadden: ídem, p. 173.

²² Schonberg, Harold C.: *Los grandes compositores*. Buenos Aires, 1987, p. 86.

zarabanda, giga, gavota, y que años más adelante se convertiría en la *suite*. La sonata da chiesa solía dividirse en tres o cuatro movimientos de carácter y tempo contrastantes: largo-allegro-adagio-allegro, y en el siglo XVIII tomaría solo el título de “sonata”.

El paso de la sonata barroca a la sonata clásica, coincidió con el paso del clavecín al pianoforte en el transcurso del siglo XVIII. Se compuso un gran número de sonatas para este nuevo instrumento. Considero adecuado para los fines de la presente investigación, mencionar la evolución física y sonora que tuvo el piano a través del tiempo.

Transición del clave al fortepiano

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, dos de las tres grandes familias de instrumentos de teclado dominaron el panorama musical europeo. Por un lado, el clave como instrumento de cuerda pinzada; por el otro, el clavicordio, instrumento de cuerdas percutidas; el tercero es el órgano, pero no abundaré en ese instrumento en este trabajo.

El clavicordio era capaz de realizar diferencias dinámicas mediante la variación del ataque. Lo tenía todo a su favor: era bueno para estudiar, pequeño y barato; permitía frasear e incluso imitar a los cantantes en el vibrato (Bebung: vibrato que se obtiene por la presión del dedo sobre la tecla). Pero el volumen de este instrumento era muy reducido.

El fortepiano fue un nuevo instrumento con dinámica por definición, que estimuló una búsqueda de tipos de ataque; en primer lugar, conseguir la diferencia entre las partes fuertes y débiles. Bartolomeo Cristofori lo dio a conocer públicamente en 1711. El nuevo instrumento no alcanzaba una gran intensidad ni una elevada variedad tímbrica, pero la sonoridad era clara, transparente y moldeable.

La consolidación del piano fue lenta. A mediados del siglo XVIII, la evolución del gusto musical permitió apreciar las cualidades de este instrumento y su capacidad de adaptarse a la elegancia del llamado “estilo galante”. El piano fue adquiriendo innovaciones constructivas como por ejemplo, la introducción de los pedales a partir de 1772.

El llamado “doble escape”, que permitía al macillo volver a percutir la cuerda antes de que hubiese vuelto a su posición de reposo, fue el paso decisivo en la transición hacia la técnica del piano moderno, y es lógico que hoy en día este pequeño retoque marque la línea divisoria entre “pianos” y “fortepianos”.²³ Con el piano de doble escape se ganaban decibelios y también recursos tímbricos, pero se renunciaba a una transparencia y a una serie de finísimos matices que en el antiguo instrumento se podían conseguir.

El mejor instrumento del que Haydn dispuso en la corte de los Esterházy, de hecho, no fue un piano, sino un clave, un magnífico clave Shudi & Broadwood fechado en 1775.²⁴ No está comprobado a partir de qué año Haydn pudo poseer un fortepiano para componer, pero con toda probabilidad no fue antes de 1788. A partir de entonces, sin embargo, Haydn declara en repetidas ocasiones su predilección por el fortepiano, y en especial por los fortepianos de Schantz.²⁵ Por aquellos años, Haydn ya había escrito 49 de sus 52 sonatas.

El piano, a lo largo de toda su historia, intentará olvidarse de lo que en el fondo es: un instrumento de percusión. De ahí la búsqueda del *legato*, de esa “cantabilidad” en nombre de la cual había nacido el instrumento; pero pronto esto no bastaría y la voluntad de superar los límites de su propia mecánica llevaría a enriquecer sus recursos tímbricos imitando a otros instrumentos. “Las Sonatas de Haydn fueron las primeras en proponer este nuevo camino. Su escritura era tan ‘pianística’ que llegaba a trascender el angosto margen tímbrico característico de cualquier otro teclado: una contradicción que acompañaría a la historia del piano hasta bien entrado el siglo XX”.²⁶

Forma Sonata

El término “forma sonata” indica una estructura, y es la forma de movimiento más característica de la música instrumental desde el clasicismo hasta el siglo XX. Forma sonata se refiere a la estructura de un movimiento individual, no a la forma global de una obra. Y no sólo aparece esta forma en sonatas, sino también nos la encontramos en gran variedad de

²³ Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, 2001, p. 28.

²⁴ Chiantore: ídem, p. 116.

²⁵ Chiantore: ídem, p. 117.

²⁶ Chiantore: ídem, p. 122.

géneros como sinfonías, conciertos, cuartetos, tríos, etc. La forma sonata es típica del “primer movimiento” de una sonata.

A mediados del siglo XVIII los tres movimientos de la sonata se concretaron en:

- El primero, Allegro, en la “forma sonata”
- El segundo, Andante (o Adagio o Largo), en una forma ternaria A-B-A
- El tercero, en forma de danza, Giga o Minueto, o en forma de Rondó

Las sonatas de Haydn muestran el mismo adelanto en la forma que sus cuartetos y sinfonías. Los ejemplos primitivos de sonata, como son las obras de Biber, Kuhnau, Mattheson y otros, contienen poco más que el germen de la sonata moderna. Haydn, construyendo sobre los cimientos de Carl Philipp Emanuel Bach, desarrolló plenamente la forma clásica, mejorando de tal modo el modelo anterior, que casi podríamos pasar de sus sonatas directamente a las de Beethoven sin pasar por el eslabón intermedio de Mozart. Las sonatas de Beethoven se hallan realmente más influenciadas por Haydn que por Mozart.²⁷

Las sonatas de Haydn se caracterizan por su orden, regularidad, fluidez, armonía y nitidez, y por el espléndido desarrollo de motivos melódicos.

2.4 Análisis

Sonata no. 31 en la bemol mayor, Hob. XVI/46, 1765-67

PRIMER MOVIMIENTO

Allegro moderato

Este movimiento está escrito en “forma sonata”, es decir, contiene tres partes: Exposición, Elaboración y Reexposición.

²⁷ Hadden: ídem, p. 201.

Estructura:

EXPOSICIÓN	ELABORACIÓN	REEXPOSICIÓN
cc. 1 al 38	cc. 39 al 77	cc. 78 al 112
Regiones tonales: la bemol – mi bemol	Regiones tonales: mi bemol – fa menor – mi bemol menor	Regiones tonales: la bemol – la bemol menor
Tema 1: I (la bemol) Tema 2: V (mi bemol)	Tema 1: V (mi bemol) Tema 1: VI (fa menor)	Tema 1: I (la bemol) Tema 2: I (la bemol)

EXPOSICIÓN:

En compás de 4/4 y tonalidad de la bemol mayor, comienza el tema principal en la soprano con un ligero acompañamiento en la mano izquierda (ejemplo 1). Una escala de fa menor melódica conduce a una cadencia hacia mi bemol mayor en el compás 12; al siguiente compás se reafirma la tonalidad de mi bemol con la dominante si bemol (V/V). Aparece un pedal de si bemol en el bajo en los siguientes 2 compases para terminar en la nueva dominante (si bemol mayor); esto confirma la modulación a mi bemol mayor. En el compás 18 aparece un segundo tema en la nueva tonalidad (ejemplo 2), que permanece hasta el final de esta sección con la cadencia II6 – V7 – I.

Ejemplo 1: El tema principal, cc. 1 al 3.

Ejemplo 2: Segundo tema, c. 18.

ELABORACIÓN:

Inicia con el tema principal en mi bemol mayor, en el c. 43 hay una inflexión. Aparece el tema en fa menor (ejemplo 3), se desarrollan enlaces activos del compás 45 al 49 comenzando por fa menor hasta llegar a un pedal de si bemol en octavas en la soprano y en la mano izquierda hay una melodía en el registro del tenor. Después hay una progresión por cuartas que nos conduce hacia una inflexión a mi bemol menor en el compás 55 (ejemplo 4). En seguida hay un puente de 5 compases que conduce a un pedal de do en el bajo, esto confirma la dominante (do mayor) para regresar a fa menor. En el compás 65 aparece el tema un poco variado; destaca la aparición de la escala de fa menor melódica para reafirmar la tonalidad. Del compás 74 al 77 hay un puente de 4 compases que conduce a la reexposición.

Ejemplo 3: Tema en fa menor, c. 43.

Ejemplo 4: Inflexión a mi bemol menor, c. 55.

REEXPOSICIÓN:

Inicia con el tema principal en la bemol mayor en el compás 78. En el compás 83 aparece el tema un poco variado pero en la bemol menor que da la sensación de una coda (ejemplo 5). Esa frase en la dominante (mi bemol mayor) que conduce a la tónica pero en modo mayor. Para confirmar la tonalidad aparece la relación tónica-dominante (V – I). El segundo tema

aparece en el compás 92 pero en la tonalidad de la bemol mayor (ejemplo 6). El final de este movimiento termina con la cadencia II6 – V7 – I.

Ejemplo 5: Tema en la bemol menor, cc. 83 al 86.



Ejemplo 6: Segundo tema en la bemol mayor, c. 92.



SEGUNDO MOVIMIENTO

Adagio non troppo

Estructura:

A	A'	CODA
cc. 1 al 28	cc. 29 al 66	cc. 67 al 80
Regiones tonales: re bemol mayor – la bemol mayor	Regiones tonales: la bemol mayor – mi bemol menor – re bemol mayor	Regiones tonales: do bemol mayor – re bemol mayor – re bemol menor
Tema 1: I (re bemol) Tema 2: V (la bemol)	Tema 1: V (la bemol) Tema 2: I (re bemol)	

A:

Este movimiento inicia con una armadura de re bemol mayor y compás de 3/4, la mano izquierda inicia el tema de cuatro compases (ejemplo 7), que vuelve a repetir

inmediatamente en los siguientes compases pero en contrapunto con otra melodía en la soprano. Un segundo tema aparece en el compás 13 pero en la dominante (ejemplo 8), esta nueva tonalidad se reafirma con su dominante (mi bemol) y la dominante de la dominante (si bemol), esta sección termina en la bemol mayor.

Ejemplo 7: Tema principal, cc. 1 al 4.

Ejemplo 8: Segundo tema, cc. 13 al 16.

A´:

En la segunda sección, aparece el tema principal en la tonalidad de la bemol mayor (ejemplo 9), en el compás 33 hay una inflexión a mi bemol menor, en el compás 44 hay una cadencia que conduce a re bemol mayor y esos siguientes 7 compases son un puente que conduce al segundo tema, sólo que éste aparece en la tonalidad de re bemol mayor (ejemplo 10).

Ejemplo 9: Tema principal en la bemol mayor, cc. 29 al 31.

Ejemplo 10: Segundo tema en re bemol mayor, cc. 52 al 55.

CODA:

Comienza en el c.66 (ejemplo 11), hay una progresión de enlaces activos (comenzando con el acorde de mi bemol mayor) hasta llegar al acorde de re bemol mayor, pero éste se convierte en un modo menor (re bemol menor) en el c.72 (ejemplo 12). Los siguientes 5 compases están en tonalidad menor hasta llegar a la cadencia final, donde regresa al modo mayor y termina con la cadencia I – IV – V – I.

Ejemplo 11: Coda, cc. 66 y 67.

Ejemplo 12: Cambio al modo menor (re bemol menor), cc. 72 y 73.

TERCER MOVIMIENTO

Presto

Este movimiento está en forma sonata y el esquema es el siguiente:

EXPOSICIÓN	ELABORACIÓN	REEXPOSICIÓN
cc. 1 al 37	cc. 38 al 86	cc. 87 al 143
Regiones tonales: la bemol – mi bemol	Regiones tonales: mi bemol – fa menor	Regiones tonales: la bemol
Tema 1: I (la bemol) Tema 2: V (mi bemol)	Tema 1: V (mi bemol)	Tema 1: I (la bemol) Tema 2: I (la bemol)

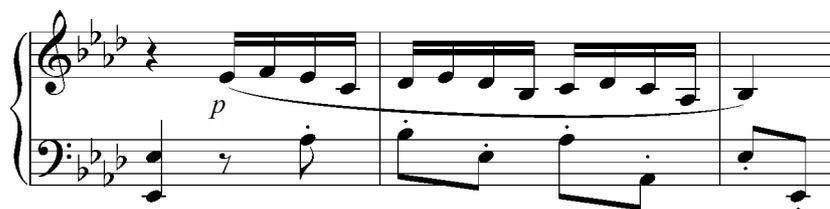
EXPOSICIÓN:

En compás de 2/4 y tonalidad de la bemol mayor, el tema principal de 8 compases inicia con una anacrusa de octavo (ejemplo 13). En el compás 14 aparece la dominante de la dominante (si bemol mayor) que conduce a una inflexión a mi bemol mayor. En el compás 17 aparece un segundo tema pero en mi bemol mayor (ejemplo 14), tonalidad que permanece hasta el final de esta sección.

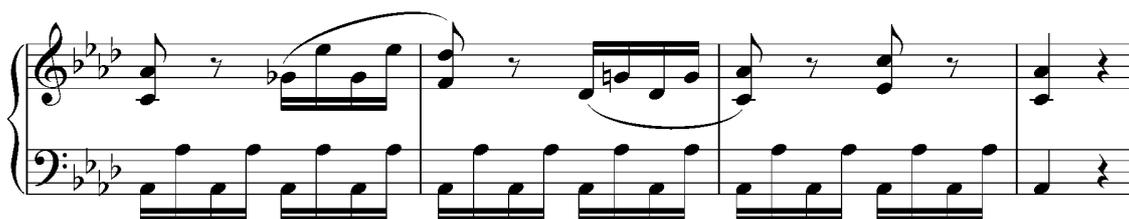
Ejemplo 13: Tema principal, cc. 1 al 4.

Ejemplo 14: Segundo tema, cc. 17 al 19.

Ejemplo 17: Segundo tema en la bemol, cc. 107 al 109.



Ejemplo 18: Coda, cc. 140 al 143.



2.5 Comentario personal

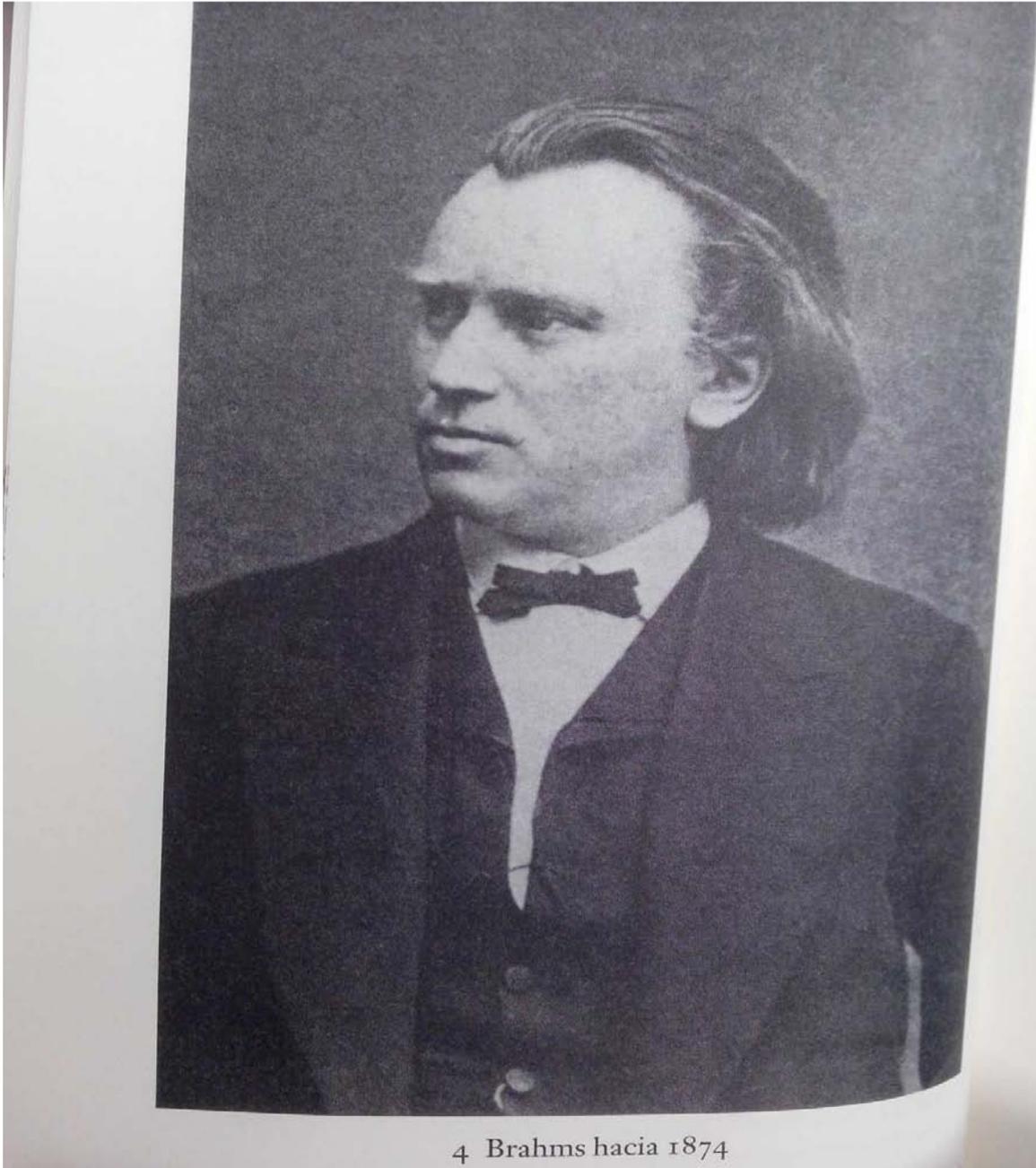
Las sonatas de Haydn se caracterizan por su orden, regularidad, fluidez, armonía y nitidez, y por el maravilloso desarrollo de motivos melódicos. Considero esta sonata como un verdadero ejemplo del estilo galante, por sus melodías *cantabile*, sus frases perfectamente construidas y por su forma. Es como un verdadero mecanismo de relojería donde todas las piezas están en su lugar y funcionan correctamente.

En el primer movimiento, una de las dificultades técnicas a las que me enfrenté fue la coordinación de ambas manos. La mano izquierda siempre toca un acompañamiento y son pocos compases en donde se encuentra una melodía; en cambio la mano derecha está llena de melodías, por eso la sincronización de ambas manos es muy importante. Para esto la acentuación del acompañamiento es importante, es decir, un pequeño acento en el segundo octavo del acompañamiento es importantísimo y a mí me resolvió varios problemas.

En el segundo movimiento se encuentran bellísimas melodías en ambas manos comenzando con la mano izquierda; por eso es importante la sonoridad y el balance de éstas, de acuerdo

a su función melódica. Antes de tocar todos los trinos que se encuentran en la mano derecha, se debe tocar la melodía sin el adorno para entender mejor el ritmo y sincronizar los acordes de la mano izquierda. Creo que escuchar las regiones armónicas por las que pasa la melodía es clave para dar un color diferente, y pienso que junto con la dinámica, se logra hacer una buena interpretación.

En el tercer movimiento, una de las dificultades técnicas es la velocidad, por lo tanto, la coordinación de ambas manos. Para esto, recomiendo tener claras todas las secciones del movimiento, estudiar muy lento para conocer mejor las frases, y después ir subiendo gradualmente la velocidad hasta llegar a la velocidad requerida. También debemos cuidar los saltos, es necesario que la mano esté en el lugar correcto antes de tocar la siguiente frase; para esto, a mí me funcionó el ejercicio de romper el tiempo y detenerse hasta que la mano esté en su lugar, también se puede estudiar el desplazamiento de la mano sin tocar el piano, practicar el movimiento de un lugar a otro para conocer la distancia del salto.



Gál, Hans: *Johannes Brahms, Cartas*. Barcelona, 2010, p. 56.

JOHANNES BRAHMS

(Hamburgo, 7 de mayo de 1833/Viena, 3 de abril de 1897)

3.1 Contexto histórico - social

Tras la derrota de Napoleón III en la guerra franco-prusiana (1870-1871), el 18 de enero de 1871 se proclamó el Imperio Alemán en Versalles, con Guillermo I (1797-1888) como rey de Prusia y emperador de la Alemania unificada, y Otto von Bismarck (1815-1898) como canciller. Se estableció una hegemonía alemana sobre el continente europeo y la constitución imperial fijó las características del nuevo Imperio; una de ellas fue la delimitación territorial con la unión federal de todos los estados alemanes. Berlín concentró la vida política del nuevo Estado y actuó como una de las grandes capitales políticas de Europa; el desarrollo económico se intensificó hasta conseguir que el nuevo Estado fuese uno de los grandes gigantes industriales y capitalistas.

Brahms compuso el brillante *Triumphlied* (canto del triunfo), dedicado al emperador de Alemania, aunque realmente Brahms lo escribiera para el canciller Bismarck, por quien sentía gran admiración, tras los acontecimientos de 1870 y 1871.

El orden económico de Europa cambió de manera paralela a la política y afectó radicalmente a los músicos. La guerra y la inflación empobrecieron a la aristocracia, mientras que la supresión de más de cien pequeños estados redujo drásticamente el número de cortes que apoyaban las artes. El músico ya no estaba al servicio de un príncipe o de una jerarquía eclesiástica, sino que se ganaba la vida como trabajador por cuenta propia mediante la interpretación en público, la enseñanza, la composición por encargo o la creación de música para su publicación. “Mientras que los mecenas esperaban de sus asalariados que tocasen varios instrumentos y que, como Bach y Haydn, compusieran en la mayoría de los géneros, los músicos competían ahora en un mercado abierto y encontraban a menudo un hueco en la especialización”.²⁸

Cuando la aristocracia entró en declive, la clase media urbana creció en tamaño e influencia. La práctica musical era una importante válvula de escape para la clase media, que tenía el dinero y el tiempo libre para adquirir instrumentos y aprender a tocarlos. La

²⁸ Burkholder J. Peter: *Historia de la música occidental*. Séptima edición, 2008, p. 672.

música atenuaba las tensiones sociales, proporcionaba un modo de expresar aspiraciones de igualdad y de libertad nacional sin arriesgarse a ser censurado o encarcelado.

La música era también un medio de control social. Por ejemplo: la ópera que era patrocinada por el Estado, a menudo portaba mensajes políticos; las iglesias establecieron coros de aficionados; “las fábricas organizaban bandas de instrumentos de aliento para sus trabajadores, en un intento de proporcionar entretenimiento, elevar el gusto y desviar a las clases trabajadoras de la bebida y el alboroto. Y en una época de funciones fuertemente diferenciadas según el sexo, la música mantenía a las mujeres ocupadas en los hogares”.²⁹

Aumentó el interés por la música del pasado con el fin de estudiarla y clasificarla. Los conciertos abarcaban un repertorio de clásicos musicales y cada vez más aumentaba el repertorio de obras antiguas. Además, se publicó mucha música de los grandes compositores de los siglos anteriores, como Bach, Händel, Palestrina, Mozart, Schütz y Lasso, así como de los maestros de la primera mitad del siglo XIX, como Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Schubert. La mayoría de estos compositores eran alemanes y sus ediciones se publicaron por estudiosos y editores alemanes, que vincularon el nacionalismo con el resurgir de la música del pasado. De este modo, intérpretes y público tenían a su disposición no sólo la música más reciente y las obras del repertorio estándar, sino también música más antigua que era en realidad nueva para ellos.

En la música instrumental, se abrió un abismo cada vez más amplio entre la música clásica y la música popular, tanto en conciertos como en publicaciones. Mientras Brahms y Bruckner escribían sus sinfonías en Viena, Johann Strauss hijo “el Rey del vals”, componía cientos de valsos, galopes y otras danzas en la misma ciudad, para su interpretación en grandes bailes y conciertos. Los estilos clásicos y populares se separaron gradualmente.

En los países de lengua alemana, hubo una disputa entre Brahms y Wagner, y a las dicotomías entre música absoluta y música programática, entre tradición e innovación, y entre los géneros y formas clásicos y los géneros nuevos.

²⁹ Burkholder: ídem, p. 673.

Brahms compitió escribiendo sinfonías, obras de cámara, canciones y piezas para piano dignas de situarse junto a las de Beethoven, Schubert, Schumann y Chopin. Otros como Wagner y Liszt, vieron el legado de Beethoven como punto de partida en una dirección diferente, hacia géneros nuevos como el drama musical y los poemas sinfónicos.

El nacionalismo era una fuerza poderosa en toda la música de esa época. El sabor nacional se valoraba en gran medida como evidencia de la autenticidad y la distinción de un compositor. La búsqueda de un pasado musical era en parte un síntoma nacionalista. Por ejemplo, Brahms extrajo su inspiración de Schütz, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann y otros precursores alemanes. El nacionalismo no fue un intento de romper totalmente con la tradición occidental, sino un modo de asumirla ofreciendo un sabor distintivo que pudiera aceptarse como parte del repertorio internacional.³⁰

El piano

El piano era el centro musical de la vida hogareña, las innovaciones en su fabricación rebajaron su costo y aumentaron considerablemente la posibilidad de adquirirlo. Los años 1820-1850 fueron testigos de muchas mejoras en el diseño que originaron nuevos efectos pianísticos y un ámbito mucho más amplio. En un instrumento así, un pianista podría expresar un pensamiento musical completo casi tan bien como una orquesta entera e incluso de manera más personal.

La Revolución Industrial no fue un hecho aislado, sino una serie de invenciones y aplicaciones que juntas cambiaron radicalmente la manera de fabricar los productos. La fabricación de instrumentos musicales fue una de las muchas industrias revolucionadas. Un cambio profundo afectó a la cantidad de instrumentos que podían fabricarse. En 1770 la producción de pianos era de unos veinte por año, porque cada pieza era fabricada a mano. Para 1850, las empresas usaban motores de vapor y técnicas de producción en masa para construir más de dos mil pianos al año.³¹ El diseño del piano se mejoró también gracias a una serie de innovaciones, dentro las que destacan la acción de doble escape, introducida en 1821 por el fabricante de París Sebastián Erard, que permitía la rápida repetición de las

³⁰ Burkholder: ídem, p. 803.

³¹ Burkholder: ídem, p. 678.

notas y posibilitaba un nuevo nivel de virtuosismo. Posibilidades como éstas fueron explotadas por pianistas y compositores, de manera que el piano se convirtió en el instrumento indispensable de la práctica musical doméstica y de los conciertos públicos.

El Romanticismo

La palabra *romántico* deriva del romance medieval, un poema o cuento sobre acontecimientos heroicos o personas, como el rey Arturo o Carlomagno. Connotaba algo lejano, legendario y fantástico, un mundo imaginario o ideal alejado de la realidad diaria. En el siglo XIX, en particular en los países de habla alemana, el término se aplicó a la literatura y posteriormente a la música y las artes plásticas. Como el liberalismo político y la filosofía idealista, el arte romántico se concentró en la individualidad y en la expresión del Yo. Las obras de Haydn y Mozart se consideraron clásicas, es decir, elegantes, naturales, sencillas, claras, mientras que la música romántica se identificó con una búsqueda de lo original, interesante, evocativo, individual, expresivo. La música de Beethoven fue considerada un puente entre ambos dominios.

La sociedad estaba cambiando rápidamente, conducida en parte por la ciencia y la tecnología, mientras que el romanticismo buscaba refugio en el pasado, los mitos, los sueños, lo sobrenatural y lo irracional. Cuando nació el nuevo concepto político de “nación”, los románticos consideraron al pueblo común como la verdadera encarnación de la nación. Mientras la gente se aglomeraba en las ciudades, los románticos valoraban la vida rural e iban a la naturaleza en busca de refugio, inspiración y revelación. Si la industrialización tenía como consecuencia una sociedad de masas, los románticos apreciaban la soledad y la individualidad. Si las personas se abocaban a la rutina en las fábricas, los comercios y los hogares, los románticos perseguían lo novedoso, lo ilimitado y lo exótico. Y mientras la nueva economía capitalista sustituía a las viejas formas de apoyo de los artistas, los románticos contemplaban al artista como un ser que no perseguía el dinero sino al ideal más elevado de iluminar el mundo mediante el acceso a un ámbito más allá del día a día.

El Romanticismo alentó a los compositores en la búsqueda de sendas individuales para la expresión de emociones intensas, como la melancolía, el anhelo o la alegría. Los compositores respetaron las convenciones de la forma y la armonía hasta cierto punto, pero su imaginación los llevó a traspasar los límites y a explorar nuevos ámbitos sonoros. Algunos escritores consideraron la música instrumental el ideal del arte romántico, porque estaba libre de la concreción de las palabras y de las imágenes visuales y podía por ello evocar impresiones, pensamientos y sentimientos más allá de la capacidad expresiva de las palabras.

3.2 Aspectos biográficos

A Brahms se le ha llamado a menudo conservador, aunque en realidad fue pionero en aspectos importantes. Fue uno de los primeros en percibir toda la variedad musical del presente y del pasado como un material sobre el cual apoyarse para la composición de una música propia, nueva y muy individual. Nunca perdió de vista al público y creó piezas que agradaban al oyente en su primera escucha. Escribió música en una amplia gama de formas y géneros musicales y fue considerado un conservador opuesto a Wagner y a Liszt, y más tarde como un compositor cerebral de música exigente. Tras su muerte en 1897, pasó a ser un clásico (el tercero de las “tres B, tras Bach y Beethoven”) y figura central de la música de su época.

Con un amplio conocimiento en la música del pasado, desde Beethoven y los primeros románticos hasta los compositores del Renacimiento y del Barroco, Brahms realizó una síntesis entre los elementos de su música y los idiomas clásico y folklórico de su época para crear un estilo único y personal. Empleó todos los lenguajes musicales de su época, de los estilos sacros a la música de los gitanos húngaros, y los integró en su música para conseguir un idioma muy variado y expresivo.

A mediados de la década de 1870, Brahms tenía numerosas giras de conciertos, y a diferencia de las anteriores, el maestro ya casi no interpretaba música de otros

compositores, sino que era solicitado para que dirigiera o tocara sus propias obras. Brahms había decidido dedicar los meses invernales a dar conciertos, le gustaba pasar el otoño y la primavera en Viena y en el verano se iba al campo en donde terminaba las composiciones que concebía en el transcurso del año.

En 1876, Brahms rechazó el doctorado “honoris causa” ofrecido por la Universidad de Cambridge, en Inglaterra (único país en el que las facultades de música estaban integradas en las universidades y reconocidos por títulos académicos); la causa fue que el elogiado compositor no emprendió el viaje hacia Inglaterra por su miedo al mar y su incapacidad por aprender otro idioma. Ese mismo año también rechazó el puesto de director musical en Düsseldorf y en el otoño de 1878 también rehusó aceptar la dirección musical de Santo Tomás, en Leipzig. Brahms tenía una aversión por la enseñanza; prueba de ello fue que el único puesto fijo que aceptó fue el de director de la Gesellschaft der Musikfreunde, en Viena, en el cual sólo permaneció de 1872 a 1875. En cambio, el maestro hamburgués realizó numerosas giras de conciertos por Alemania, Austria, Holanda, Suiza, Hungría y Polonia, desde 1853 hasta 1883, cuando ya sólo interpretaba sus propias composiciones.

El verano era una temporada muy importante para Brahms ya que en esta estación del año terminaba sus composiciones, por lo tanto le gustaba variar el lugar donde pasarlo. El verano de 1876 lo pasó en Sassnitz, en la isla de Rügen, en el mar Báltico; allí terminó su Primera Sinfonía tan ansiosamente esperada por sus amigos, ya que la había comenzado muchos años antes. Para el verano de 1877 compuso su Segunda Sinfonía; esta vez estaba en Pörschach, localidad situada a orillas del lago Wörthersee, en la región de Carintia, Austria. Brahms quedó muy complacido con este lugar ya que pasó los veranos de 1877 a 1879. De este precioso lugar Brahms escribía a su editor Fritz Simrock: “aquí todo es encantador”, “estoy seguro de que no podrás encontrar en tu viaje por el Rhin ni este bienestar, ni esta amabilidad”.³² Y del cual su amigo Theodor Billroth se expresaba: “¡Qué hermoso debe ser todo en Pörschach!”,³³ al escuchar la segunda sinfonía que había sido escrita en ese apartado pueblecito. Para Brahms, Pörschach no sólo era un lugar agradable

³² Geiringer, Karl: *Brahms, su vida y su obra*. Madrid, 1984, p. 120.

³³ Geiringer: ídem, p.120.

donde poder trabajar, sino también le gustaba su ambiente social. Allí se reunía con un grupo de personas de Viena, en particular con la familia Kupelwieser y le visitaban numerosos amigos procedentes de otros lugares. Le encantaba además hablar con los médicos y los funcionarios de Carintia destinados allí, con los que se reunía en la modesta “mesa redonda” del Hotel Werzer.

En 1878, Brahms realizó su primer viaje a Italia en compañía de Theodor Billroth; visitó Roma, Nápoles, Florencia y Venecia. Quedó tan impresionado por sus maravillosas obras de arte y por su estimulante ambiente social que hizo ocho viajes más. La música le parecía “espantosa”, pero era mucho lo que se ofrecía a su vista, por lo que el oído podía descansar.³⁴ Quizá por ello no se encuentra ningún rasgo de la música italiana en la obra del maestro. Esas semanas que Brahms pasó en Italia pueden considerarse las más felices de su vida. Hasta entonces, pocas veces había tenido la oportunidad de dejarse llevar por la alegría del momento de una forma tan libre y espontánea.

En el año de 1896, después de la muerte de Clara Schumann, Brahms fue diagnosticado con el hígado hipertrofiado y los conductos biliares obstruidos y no tardó mucho en aparecer un cáncer de hígado, la misma enfermedad que había acabado con su padre.³⁵

El 3 de abril de 1897, Brahms exhaló el último suspiro.

3.3 Contexto histórico de la obra

Brahms desarrolló un estilo pianístico muy individual, caracterizado por su sonoridad plena, la figuración de acordes arpegiados, las apoyaturas múltiples en acordes y el uso frecuente de ritmos cruzados. En sus dos últimas décadas, Brahms publicó seis colecciones de *intermezzi*, rapsodias y otras piezas breves que suponen quizá su mayor contribución a la literatura para piano. Las texturas variadas, las armonías sorprendentes y el hábil

³⁴ Geiringer: ídem, p.126.

³⁵ Geiringer: ídem, pp. 171-172.

contrapunto demuestran el conocimiento que el maestro poseía de la música desde Bach hasta su propia época.³⁶

Rapsodia significa, etimológicamente, obra de un rapsoda o aedo que en la antigua Grecia declamaba poemas épicos. A principios del siglo XIX, la parte de improvisación que necesariamente tenía el arte de esos poetas de tradición oral determinó la elección del término para designar una composición musical de forma libre y contrastada, en la que la inspiración ocupa un lugar más importante que las reglas académicas.

Las dos Rapsodias, Op.79, escritas en el verano de 1879, son las obras de piano más importantes en esa etapa de composición de Brahms. El carácter dramático y casi de baladas de estas piezas hace que se las pueda creer obras de juventud de Brahms. Sin embargo, un análisis más detenido pone de manifiesto diferencias fundamentales. Aunque Brahms haya escogido una forma amplia para el denso contenido de las Rapsodias, consigue aquí la claridad que no había logrado nunca antes de su madurez.³⁷

En una carta fechada en mayo de 1880, Brahms le dedica las dos Rapsodias a su amiga Elisabet Von Herzogenberg: “¿Se le ocurre un título mejor que Dos rapsodias para piano? Una dedicatoria más justa no me la puede usted sugerir, pero ¿me permitiría que escriba su querido y estimado nombre en esta obra sin valor alguno?”.³⁸

³⁶ Burkholder: ídem, p. 811.

³⁷ Geiringer: ídem, p.193.

³⁸ Gál, Hans: *Johannes Brahms, Cartas*. Barcelona, 2010, p.159.

3.4 Análisis

Rapsodia en si menor, Op. 79, no. 1.

Estructura:

A	B	A	CODA
cc. 1 al 93	cc. 94 al 131	cc. 132 al 221	cc. 222 al 236
Forma ternaria: A – B – A´	Forma binaria: C – C´	Forma ternaria: A – B – A´	
Regiones tonales: A (si menor – re mayor); B (re menor – si menor); A´ (si menor)	Regiones tonales: A (si mayor); A´ (si menor – si mayor)	Regiones tonales: A (si menor – re mayor); B (re menor – si menor); A´ (si menor)	Regiones tonales: si menor – si mayor
Tema 1: I (si menor) Tema 2: iii (re menor)	Tema 3: I (si mayor)	Tema 1: I (si menor) Tema 2: iii (re menor)	Coda sintética: contiene el tema 2 en si menor

A

A: En la tonalidad de si menor, compás de 4/4 y con la indicación de *agitato* esta sección comienza con un enérgico primer tema en la voz superior en los primeros 4 compases (ejemplo 1); en el c. 5 se encuentra el motivo del tema pero en el bajo (ejemplo 2) en una inflexión a re menor. En los cc. 9 y 10 también se encuentra el motivo del tema en el bajo pero en fa menor y un compás después en fa sostenido menor (ejemplo 3), sólo que éste último una octava abajo (progresión). La relación armónica es: V – I. En el c.16 aparece un puente de 6 compases y está compuesto de un pedal de fa sostenido en el bajo con una discreta melodía en la mano derecha. De la dominante (fa sostenido) se pasa a una inflexión a re mayor (relativo mayor) (ejemplo 4), y aparece un pedal en el bajo pero en la nota re en esos últimos ocho compases; también aparece el motivo del tema en el c.23. Esta sección finaliza en un acorde de re mayor.

Ejemplo 1: Tema principal, cc. 1 al 3.

Ejemplo 2: Motivo del tema en el bajo, c. 5.

Ejemplo 3: Motivo del tema en el bajo, cc. 9 y 10.

Ejemplo 4: Inflexión a re mayor, pedal de rey motivo del tema, cc. 22 al 24.

B: Esta sección modula a la tonalidad de re menor con un dulce segundo tema en la mano derecha y una serie de arpeggios en la mano izquierda (ejemplo 5), primero en re menor y después en sol menor para finalizar en un acorde de re mayor.

Después aparece una inflexión a mi bemol menor con el motivo del primer tema un poco variado (ejemplo 6). En el c.43 aparece un acorde de sol bemol mayor y esos siguientes 6 compases de desarrollan con un pedal de sol bemol en la mano izquierda; ese puente conduce a una inflexión a si bemol menor y aparece el motivo del tema principal (ejemplo 7), después el mismo motivo pero en re bemol mayor (ejemplo 8). La relación armónica de estos motivos es I – V.

En el c. 53 aparece un puente de 7 compases; está hecho de cromatismos ascendentes en ambas manos pero con ritmos diferentes; en la mano izquierda siempre son cuartos (negras) y en la mano derecha cuartos con puntillo ligados a un octavo. Por ello se siente un desplazamiento en el ritmo. El motivo principal vuelve a aparecer el c. 60, esta vez en el acorde de fa mayor, con la relación armónica: I – VII. Este motivo descansa en una nota fa, para realizar una escala de fa mayor; después aparece un acorde de sol bemol mayor y también se desarrolla una escala del mismo acorde (puente). Si lo enarmonizamos sería un fa sostenido mayor, que es la dominante de la tonalidad principal (si menor).

Ejemplo 5: Segundo tema, re menor, cc. 30 al 33.

Ejemplo 6: Motivo del primer tema en mi bemol menor, c. 40.

Ejemplo 7: Motivo del tema principal en si bemol menor, c. 49.



Ejemplo 8: Motivo del tema principal en re bemol mayor, c. 51.

A': El inicio de esta sección mantiene la misma similitud que en la sección A, hasta el compás 71 donde aparece el motivo principal en el bajo sin inflexión y manteniendo la tonalidad de si menor; lo mismo sucede en los cc. 75 y 76 donde aparece el motivo en el bajo (ejemplo 9). La estructura es la misma que en la sección A, pero sin inflexiones, solamente destacando la dominante (fa sostenido mayor) para darle fuerza a la tónica (si menor).

En el c. 81 aparece una coda para terminar esta sección; está hecha con acordes abiertos de cuatro notas cada dos tiempos en la mano izquierda. En la mano derecha siempre aparece el mismo ritmo: silencio de octavo y tres octavos (ejemplo 10). Hay una pequeña progresión por cuartas que comienza por sol mayor hasta fa menor; los siguientes dos compases son una progresión cromática ascendente del último acorde (fa sostenido menor y sol menor); el bajo también se mueve cromáticamente desde el si sostenido hasta mi natural. Toda esta intensa progresión resuelve en un acorde de la sostenido disminuido en el c. 86 para terminar en un acorde de si menor. Los siguientes dos compases son una progresión de arpeggios y acordes descendentes que terminan en la nota si en una octava de índice 1 (ejemplo 11); inmediatamente después aparece el motivo del segundo tema en si menor.

Ejemplo 9: Motivo del tema principal en el bajo en si menor, cc. 75 y 76.

Ejemplo 10: Coda, c. 81.

Ejemplo 11: Progresión descendente, tema en el bajo, cc. 87 al 90.

B

C: Esta sección comienza con la armadura de si mayor. Solamente hay tres voces: una nota pedal en la soprano (fa sostenido) en cada compás, una melodía en la voz intermedia y una serie de arpeggios en octavos acompañando en el bajo. La primera frase está en si mayor (ejemplo 12); en el c.101 aparece la dominante de la dominante (do sostenido mayor, ejemplo 13). Esta frase termina en la dominante y en los puntillos de repetición de esta sección.

Ejemplo 12: Primera frase en si mayor, cc. 94 al 98.

Ejemplo 13: Dominante de la dominante, cc. 101 al 103.

C': Esta sección comienza con una inflexión a si menor desde el c. 106 hasta el c. 113 (ejemplo 14). Durante esa inflexión la nota pedal en la soprano se mantiene, solamente cambia de fa sostenido a la. En el c. 114 aparece la dominante y al siguiente compás la tonalidad regresa a si mayor, pero de los cc. 118 al 120 hay una combinación de modos mayor y menor: aparece un re sostenido y después un re natural (ejemplo 15). Finalmente termina en si mayor y se llega a los puntillos de repetición. El final de esta sección es una pequeña coda (ejemplo 16) donde aparece el cuarto grado armónico (mi menor); esta sección finaliza con un acorde de si menor.

Ejemplo 14: Inflexión a si menor, cc. 108 al 110.

Ejemplo 15: Cambio modal mayor – menor, cc. 118 al 121.



Ejemplo 16: Parte de la coda, cuarto grado armónico, cc. 125 al 128.



A continuación sigue la sección **A** idéntica a la primera.

CODA

Comienza en el c. 222 con una serie de arpeggios ascendentes en la mano derecha y una nota si en el bajo hasta llegar al c. 224, donde aparece el tema 2 en la mano izquierda en la tonalidad de si menor (ejemplo 17). En la mano derecha se distinguen los arpeggios de la sostenido disminuido con séptima disminuida y de si menor. En el c. 228 aparece el tema en mi menor (ejemplo 18) y los arpeggios de re sostenido disminuido con séptima disminuida y de mi menor. En el c. 233 los arpeggios cambian a la mano izquierda y el acorde de tónica se convierte en modo mayor en esos últimos cuatro compases, alternando con un acorde de do mayor con séptima mayor (ejemplo 19). En la mano derecha aparecen dos notas con un intervalo de cuarta justa (fa sostenido – si) que repite los últimos compases.

Ejemplo 17: Tema 2 en el bajo en si menor, cc. 224 al 225.

Ejemplo 18: Tema 2 en el bajo en mi menor, cc. 228 al 229.

Ejemplo 19: Últimos compases, modo mayor, cc. 233 al 236.

3.5 Comentario personal

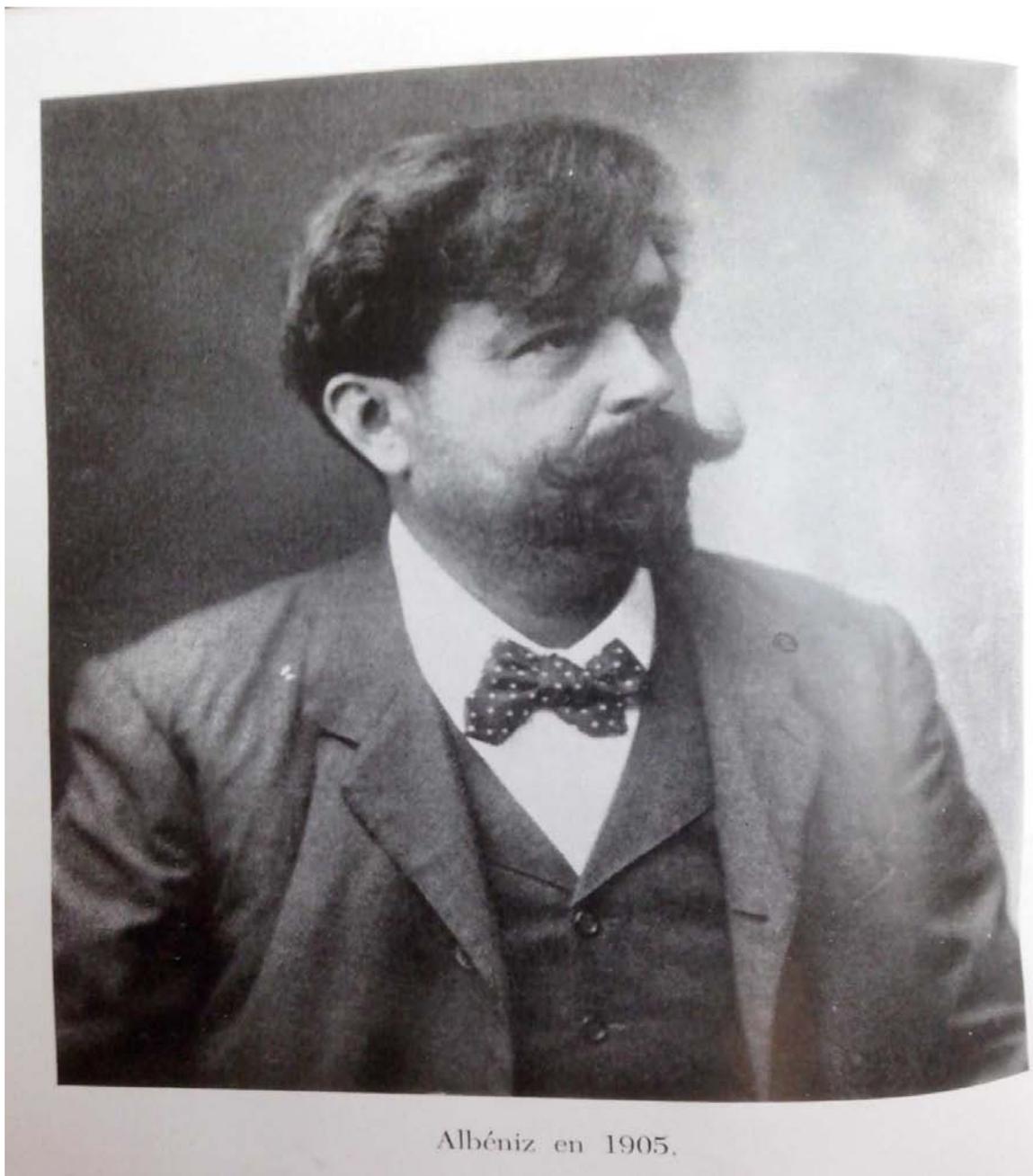
Considero que esta obra posee un alto contenido musical. La obra está llena de caprichos; nos lo demuestran todas esas inflexiones a tonalidades lejanas, cambios de modalidad, acordes abiertos saltando de octava en octava, etc. No cabe duda que Brahms estaba en la plenitud de su madurez musical.

Técnicamente, entre los varios problemas a los que me enfrenté en esta obra estuvieron los saltos de ambas manos (más movimiento en la mano izquierda que en la mano derecha) que

se van desarrollando durante la pieza, sobre todo en la sección “A”. Para esto, a mí me funcionó el estudiar sólo el movimiento de la mano, sin tocar, para conocer el desplazamiento y tocar las notas o acordes correctamente. Aparecen muchos acordes en inversiones, incluso acordes abiertos que rebasan la octava, por eso es muy importante conocer los desplazamientos de ambas manos. El romper el tiempo también es muy útil, es decir, detenerse exactamente en donde está el desplazamiento para así ubicar el movimiento de las manos.

Para la sección “B” la sonoridad es muy importante; puedo decir que existen tres planos en esta sección: la nota pedal, la melodía y el acompañamiento. Los tres elementos se desarrollan en un ambiente lejano; la nota pedal debe ser timbrada como si fuera una pequeña campanilla, siempre debe estar presente. Por otra parte, pienso que la melodía se debe tocar pianísimo en la mayor parte de esta sección, para proyectar un sentido de lejanía, de algo poco claro, brumoso, que se aclara poco a poco hasta cuando aparece la inflexión a si menor. En sonoridad, el acompañamiento de la mano izquierda siempre debe estar por debajo de la mano derecha. Como algo o alguien se estuviera acercando, o como si se estuviera llegando a algún lugar.

En la coda la sonoridad cambia, la melodía está en la mano izquierda y en la mano derecha aparece una serie de maravillosos arpeggios; por lo tanto, el tema 2 debe escucharse claro y timbrado y los arpeggios son apenas percibidos, recordando la sonoridad de la sección B. Como si algo o alguien se estuviera alejando de algún lugar.



Laplane, Gabriel: *Albéniz, su vida y obra*. Barcelona-Madrid, 1972, p. 145.

ISAAC ALBÉNIZ

(Camprodón, 29 de mayo de 1860/Cambó les Bains, 18 de mayo de 1906)

4.1 Contexto histórico - social

A mediados del siglo XIX, algunos músicos realizaron el esfuerzo por explorar la herencia de la música popular española. Un claro ejemplo fue Felipe Pedrell (1841-1922), compositor, pedagogo y musicólogo español, quien llevó a cabo dicha tarea. Con Pedrell, España tomó conciencia de su pasado musical y fue el primer músico que se encargó de estudiar la música folklórica española. Además, fue maestro de notables músicos como Albéniz, Granados, Turina y Falla, quienes siguieron sus pasos.

Durante la mayor parte del siglo XIX, la mejor música española fue obra de músicos que no eran españoles. Glinka (1804-1857) fue, quizá, el primero que se sintió seducido por el embrujo de la música española, y lo siguieron muchos compositores que se entusiasmaron con el color, el movimiento rítmico y la exótica atracción melódica. Chabrier (1841-1894) fue otro de los compositores enamorados de España. “Recorremos los cafés-concerts, donde cantan las malagueñas, las soledades, los zapateados y las peteneras; y después vemos las danzas, que son positivamente árabes, y que resumen todo. Si usted pudiera verlos meneando los traseros, agitándose y retorciéndose, no creo que deseara marcharse”.³⁹

Sin embargo, durante la mayor parte del siglo XIX, España fue uno de los países más atrasados y reaccionarios de Europa, no hubo mucha música de concierto (la forma más popular de la música española era la opereta o la zarzuela) ni una institución que formase a los músicos españoles (el Conservatorio de Madrid carecía de jerarquía profesional). Cuando aparecía un talento importante, se tenía que ir a estudiar al extranjero. París y Bruselas eran los lugares donde emigraba la mayor parte de los músicos españoles a medida que Roma perdía su antiguo prestigio formativo.

París era el centro artístico más importante de Europa a finales del siglo XIX. La llegada de artistas y músicos españoles a esta ciudad aumentó desde 1880. Surgió una moda de lo español y se formó una especie de colonia española, se fomentó la solidaridad, se ayudaban

³⁹ Schonberg, Harold C.: *Los grandes compositores*. Buenos Aires, 1987, p. 370.

entre ellos e integraban en los círculos artísticos a los recién llegados y colaboraban mutuamente en el desarrollo de sus respectivas carreras. Asimismo, los músicos españoles fueron influenciados por las corrientes artísticas francesas.

Las escuelas de música en París reflejaban la competencia entre las diversas concepciones.

Existieron dos principales centros de enseñanza musical en París:

- La Schola Cantorum
- El Conservatorio

El Conservatorio ponía el énfasis en la educación técnica y especialmente en la ópera. La Schola Cantorum, fundada en 1894 por Vicent d'Indy (1851-1931), introdujo en la música los estudios históricos amplios, en alianza con una política conservadora. La École Niedermeyer, fundada en 1853, ofrecía una instrucción general pero se concentraba en la música sacra. El crecimiento de la actividad concertística, la proliferación de escuelas de música y el fomento de la música nueva ocasionó un clima estimulante que contribuyó a que París recuperase una posición de liderazgo musical.⁴⁰

Hasta 1905, la Schola Cantorum representó el sector más progresista de la Academia, comparada con los métodos anticuados del Conservatorio. Sin embargo, cuando Gabriel Fauré (1845-1924) asumió la dirección del Conservatorio ese mismo año, aplicó reformas pedagógicas que lo transformaron en el principal centro de vanguardia musical parisina, relegando a la Schola Cantorum a un plano más conservador. Una nueva sociedad musical se fundó en 1909, la Sociéte Musicale Indépendante, a la que pertenecían, entre otros, Gabriel Fauré, Ravel, Florent Schmitt.

La mayor parte de los músicos españoles se movieron en el ambiente conservador y antidebussysta de la Schola Cantorum.⁴¹

⁴⁰ Burkholder J. Peter: *Historia de la música occidental*. Séptima edición, 2008, p. 826.

⁴¹ Sanz García, Laura: "Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar." *Anuario musical* no.65, enero-diciembre 2010, 111-132. Madrid, 2010, p. 113.

4.2 Aspectos biográficos

Hacer música española con acento universal
Albéniz

Isaac Manuel Francisco Albéniz fue uno de los compositores españoles más importantes de finales del siglo XIX, especialmente por sus obras para piano de inspiración nacionalista y lenguaje moderno. Fue un notable armonista y un improvisador al piano; la modulación la manejaba con una seguridad sorprendente, que le permitía efectos de contraste.

En 1880, Albéniz conoció a Franz Liszt en Budapest, gracias a una carta de recomendación del rey de España Alfonso XII. Fue Liszt quien le hizo ver el valor del patrimonio popular, como lo hizo con el folklore húngaro. En 1883, Albéniz conoció a Federico Pedrell en Barcelona (quien lanzó un manifiesto en 1891 con el título “Por nuestra música”), él fue una gran influencia puramente española, con él tomó clases y este encuentro marcó un giro en su carrera.

Albéniz llegó a París en 1893. Ya había estado antes en Bruselas, el otro gran centro de la vanguardia artística, donde coincidió (entre 1876 y 1879) con sus amigos Enrique Fernández Arbós (violinista y compositor español 1863-1939) y Darío de Regoyos (pintor español 1857-1913). Albéniz encontró la música francesa en plena crisis de crecimiento. Por un lado la corriente tradicionalista y erudita, orientada hacia el culto de las obras maestras consagradas y el respeto de los elementos permanentes del arte (Vincent d’Indy y los medios de la Sociéte Nationale de Musique y de la Schola Cantorum). Por el otro, una corriente resueltamente renovadora, envuelta en un remolino del que se sospechaba que pecara un tanto de frivolidad y de esnobismo (Debussy).

Albéniz conoció a Charles Bordes (1863-1909), compositor francés quien le confió en 1898, durante seis meses, la clase de piano de la Schola Cantorum. Allí también entabló sólidos lazos de amistad con Paul Dukas (1865-1935), Gabriel Fauré (1845-1924) y Vincent d’Indy. Fue en París donde recibió una gran influencia de los medios musicales franceses. Quedó impactado por París, que en aquella época atraía todas las corrientes de

excitación del mundo. Albéniz fue vibrante, efusivo, cordial y sencillo con una especie de magnificencia. Todos los contemporáneos fueron unánimes en subrayar su nobleza, su facultad de entusiasmo, el hermoso temple de un alma en la cual no cabía ni la intriga, ni la envidia, ni ninguna de las miserias inseparables de la vida de un artista.

Sin embargo, Albéniz tenía un sentimiento de inferioridad cuando conoció a los músicos franceses, a aquellos maestros austeros y exigentes que a la facultad inventiva unían la ciencia, la inteligencia crítica y ese sentido de la construcción, del cual él se creía desprovisto; se quedó como un aprendiz ante obreros especializados. Se persuadió de que las brillantes composiciones que naturalmente le brotaban de los dedos, no eran en realidad más que diversiones sin consistencia, música fácil puesto que fácilmente le nacía.⁴²

Algunos amigos entrevieron su mensaje, admiradores que le animaban a escribir, a publicar, a imponerse una disciplina; hombres como Paul Poujaud, uno de los primeros parisienses que descubrieron a Albéniz, Emmanuel de Marliave, autor del primer estudio crítico de su obra; intérpretes como Marguerite Long, Clara Sansoni, Blanche Selva y Alfred Cortot; y sobre todo, los grandes virtuosos españoles Joaquín Malats y Ricardo Viñes. Incluso los músicos más alejados de su horizonte artístico quedaban fascinados por su genio, por ejemplo, Debussy, quien, al final de su vida, tocaba constantemente para sí las páginas de *Iberia*.⁴³

Ese sentimiento de inferioridad terminó por darle un deseo de lo mejor, una necesidad de sobresalir. Albéniz quiso incorporar a su estilo algo más profundo. Pidió consejos técnicos a Dukas, perdió el gusto por la música exageradamente sensual o pintoresca, volvió la espalda a Chabrier, a Pedrell, a Rimsky-Korsakov y se aplicó a definir y amasar su escritura. Como resultado de ese esfuerzo por trascender y sobrevivir, la suite *Iberia* quedó como testimonio.

⁴² Laplane, Gabriel: *Albéniz, su vida y obra*. Barcelona, 1972, p. 51.

⁴³ Laplane: ídem, p. 52.

Sin embargo, al querer dar a conocer sus obras en España, solamente obtuvo decepción y amargura. El público reaccionaba hostilmente en los conciertos, le discutían el talento, le regateaban el acceso a los grandes escenarios y hasta querían hacerle una especie de examen previo. El maestro que tan bien expresaba su tierra, fue acusado de extranjerismo. Para el pueblo era demasiado sabio, y para la minoría, plebeyo.

Desde su refugio del destierro, Albéniz llegó a ocupar una posición dominante en la perspectiva hispánica. Desde 1899, su poema musical *Catalonia* fue aplaudido en la Société Nationale. En 1903, los Conciertos Sinfónicos de Montecarlo tocaron el preludio de *Merlín*. En 1905, Blanche Selva dio por primera vez un recital de las obras de Albéniz, en el que la *Seguidilla* obtuvo un éxito resonante. En julio de 1906 le designaron para formar parte del tribunal del Conservatorio, bajo la presencia de Fauré y al lado de maestros como Lavignac, Cortot y Risler. Albéniz alcanzó ese difícil nivel al cual tanto aspiró; no solamente se dio cuenta que su maestría era en todas partes, sino que adquirió la conciencia de su posición de precursor.

Para los jóvenes, Albéniz fue el gran veterano y el ejemplo, al mismo tiempo que les sirvió de introductor y de guía. Más o menos, todos le debían algo. Granados, que tocó, bajo su dirección, el *Concierto fantástico*; Turina, a quien le editó a sus expensas el *Quinteto*, y en fin, Falla, que expresamente se reconoció discípulo suyo. Para ellos, Albéniz era quien les revelaba su propio valor, animándoles con su influjo cordial y admiración, y “recordándoles el principio inmutable que había sido el nervio de su obra y el sésamo de éxito, o sea: escribir música española con acento universal”.⁴⁴

Para Albéniz, España llegaba a ser, en virtud de la lejanía y de la ausencia, como una entidad irreal. A veces la veía bajo la encarnación de una obsesionante figura de mujer, él decía: “Habladme de mi morena, de mi morena ingrata”.⁴⁵ Albéniz se hacía el intérprete de una especie de España ideal, tanto más rica y significativa cuanto que más separada estaba de la España real.

⁴⁴ Laplane: ídem, p. 56.

⁴⁵ Laplane: ídem, p. 56.

La salud del maestro comenzó a empeorar. Sufrió una afección que durante mucho tiempo conocieron mal los médicos, pero que resultó ser una nefritis crónica, agravada con complicaciones cardíacas. Desde 1903, Albéniz tuvo que descansar algunos meses en una casa que había alquilado en las Baumettes, cerca de Niza. Fauré fue varias a veces a visitar a su amigo en aquella casa en la que resonaban acordes y ritmos españoles.

Durante el verano de 1908, intentó sin gran resultado seguir una cura en Bagnoles-de-l'Orne, pero vuelto a París, no pudo salir de su cuarto durante todo el invierno.

En la primavera de 1909, Albéniz se instaló con su familia en Cambó, en una casa vasca. Allí recibió algunas visitas, entre ellas la de los tres grandes solistas: Cortot, Thibaut y Casals. Antes de morir, Albéniz tuvo la alegría de recibir (tributo demasiado débil de la admiración francesa) la cruz de la Legión de Honor (obtenida por d'Indy, Fauré, Dukas y Debussy), anunciada por Granados y que una autoridad oficial prendió con alfileres en el ataúd. Albéniz murió el 18 de mayo de 1909.

4.3 Contexto histórico de la obra

“Albéniz sintió y escribió *Iberia* desde la distancia de su exilio, desde la añoranza de su tierra [...], desde una cálida angustia que se acentuaba trágicamente por el sufrimiento físico causado por su enfermedad y por la desazón espiritual de su espíritu agnóstico que presentía el final del camino”.⁴⁶ El año antes de comenzar a trabajar en *Iberia*, el 20 de abril de 1904, Albéniz había escrito en su diario que la fórmula ideal en arte debería de ser “variedad dentro de la lógica”. *Iberia* es la expresión musical de este aforismo, en la medida en que su rica variedad musical está en su mayor parte contenida dentro de la lógica de las forma sonata y de una estructura de frases generalmente simétrica.⁴⁷

⁴⁶ Clark, Walter A.: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*. Madrid, 2002, p. 252.

⁴⁷ Clark: ídem, p. 252.

El título original que Albéniz pone a estas piezas es *nouvelles impressions* (nuevas impresiones) para piano. *Iberia* fue escrita de 1905 a 1908; se compone de cuatro cuadernos con tres piezas cada uno. Las obras fueron publicadas por primera vez en París por la Édition Mutuelle de la Schola Cantorum (1906-1908), y esta edición fue reimpressa en Madrid por la Unión Musical Española (1906-1909).⁴⁸

Los cuatro libros de *Iberia* fueron estrenados en diversos lugares de Francia por la pianista francesa Blanche Selva (1884-1942), pero en realidad el intérprete preferido por Albéniz para esas piezas era el pianista catalán Joaquín Malats (1872-1912), y para él fueron compuestas. Albéniz estaba especialmente entusiasmado porque fuera un español quien presentara sus obras y tenía grandes planes con Malats e *Iberia* para organizar una gira por toda Europa. Pero Malats enfermó y no pudo llevar a cabo esos planes. En una carta fechada en París el 22 de agosto de 1907 queda claro que Albéniz pensaba en Malats y no en Selva cuando compuso *Iberia*; en ella afirmó que “esta obra, esta *Iberia* de mis pecados, la escribo esencialmente por ti y para ti”.⁴⁹

Cada pieza de esta gran obra evoca un lugar, ciudad, fiesta, canción o danza peninsular, y la mayoría se remonta al sur de España, especialmente en Andalucía.

Iberia se compone de la siguiente manera:

Primer cuaderno:

Evocación

El Puerto

Fête-Dieu a Sevilla

Dedicado a madame Jeanne Chausson.

Estrenado por Blanche Selva en la Salle Pleyel, París, el 9 de mayo de 1906.⁵⁰

Segundo cuaderno:

Rondeña

Almería

Triana

Estrenado por Blanche Selva en San Juan de Luz, el 11 de septiembre de 1907.

⁴⁸ Clark: ídem, p. 276.

⁴⁹ Clark: ídem, p. 277.

⁵⁰ Laplane: ídem, p. 193.

Tercer cuaderno:

El Albaicín

El polo

Lavapiés

Estrenado por Blanche Selva en casa de Mme. de Polignac, París, el 2 de enero de 1908.

Cuarto cuaderno:

Málaga

Eritaña

Jerez

Estrenado por Blanche Selva en la Société Nationale, París, el 9 de febrero de 1909.

4.4 Análisis

Evocación

“...Evocación, manifiesta que se trata de una especie de proposición, de libre sueño musical de contornos fluidos y ‘como solubles en el aire’, que diría Verlaine”.⁵¹

Nada más difícil de discernir que ese tema sin límites ni tonalidad seguros, atraído, a veces, por el grado superior que le retiene un momento, mientras el acompañamiento mantiene siempre la atmósfera de la bemol inicial. Lo mismo sucede en la parte central, cuando surgen los ecos lejanísimos de una jota tras el hilillo luminoso de esa redecilla de arpegios que le rodea; nos encontramos siempre en la misma incertidumbre sonora, hasta la suprema interrogación de esta novena sobre la que el compositor, finalmente, nos abandona.⁵²

⁵¹ Laplane: ídem, p. 144.

⁵² Laplane: ídem, p. 144.

Estructura:

A	PUENTE 1	B	PUENTE 2	A´	B´	CODA
cc. 1 al 46	cc. 47 al 54	cc. 55 al 94	cc. 95 al 102	cc. 103 al 114	cc. 115 al 136	cc. 137 al 153
Regiones tonales: la bemol menor – mi bemol mayor – escala de tonos enteros	Regiones tonales: do bemol mayor	Regiones tonales: do bemol mayor – do mayor – re bemol mayor – re mayor – escala de tonos enteros	Regiones tonales: mi bemol mayor	Regiones tonales: la bemol menor	Regiones tonales: la bemol mayor	Regiones tonales: la bemol mayor – do bemol menor
Tema 1: I (la bemol menor) – V (mi bemol mayor) Motivo: 2	Motivo: 2	Tema 2: III (do bemol mayor)	Motivo: 2	Tema 1: I (la bemol menor)	Tema 2: I (la bemol mayor)	Motivo: 2

A:

En compás de 3/4 y tonalidad de la bemol menor, esta pieza comienza en el acorde de primer grado con un primer tema en la mano derecha (ejemplo 1); el ritmo es: negra – negra con puntillo – corchea. Ese ritmo es característico durante el desarrollo de toda la obra; también lo considero motivo 1 porque aparece en otras secciones de la pieza. Hay una nota pedal de la bemol en el bajo que se mantiene los primeros 13 compases. En el c. 11 aparece el motivo 2 cuyo ritmo es: cuatro corcheas – negra / seis corcheas (ejemplo 2); ese motivo se desarrolla en los siguientes ocho compases y también aparece en otras secciones de la pieza. El acorde de ese motivo es una dominante de la dominante con sexta

francesa en primera inversión. La nota pedal del bajo se va desplazando por segundas descendentes desde el la bemol hasta llegar a fa bemol (c. 15), con un acorde de dominante con sexta francesa en segunda inversión (ejemplo 3); este acorde se mantiene cuatro compases más hasta llegar a la dominante (mi bemol mayor).

Ejemplo 1: Tema 1, cc. 1 al 3.

Ejemplo 2: Motivo 2, dominante con sexta francesa en primera inversión, cc. 11 al 13.

Ejemplo 3: Dominante con sexta francesa en segunda inversión, cc. 15 y 16.

En el c.19 aparece el motivo 1 en la dominante (ejemplo 4), en los siguientes dos compases se encuentra la dominante de la dominante con sexta francesa. Otra nota pedal se encuentra en el bajo, esta vez en mibemol y se mantiene ocho compases más.

Ejemplo 4: Motivo 1 en la dominante, cc.19 al 20.



En el c. 27 aparece el motivo 1 en la mano derecha también en la dominante (mi bemol) pero armonizando la melodía con una tercera y una octava en un registro agudo; la armonía cambia al cuarto grado (re bemol menor) y después al tercer grado (do bemol mayor) hasta llegar a la escala de tonos enteros; la mano derecha conserva el motivo 1 pero respetando la escala de seis sonidos.

En el c. 35 hay una inflexión a si bemol mayor (dominante de la dominante); la escala que toca la mano izquierda es lidia y conduce a un acorde de primer grado con séptima (la bemol menor 7) en primera inversión con una nota pedal de si bemol en el bajo. Eso se repite los siguientes dos compases hasta que en el c. 40 el acorde de si bemol menor alternando con si bemol mayor (la nota pedal de si bemol continúa) termina en un arpeggio de sol bemol 7 (séptimo grado).

PUENTE 1:

En este primer puente de ocho compases hay una inflexión a do bemol, aparece una nota pedal de sol bemol en el bajo. Esta nota pedal es una clara dominante y una extensión del acorde anterior (sol bemol 7). En la mano derecha aparece el motivo 2 y el acorde que dibujan ambas manos en esos dos compases es el cuarto grado (en do bemol); se trata de un fa bemol mayor 7 con sexta añadida y los siguientes dos cambia a fa bemol menor 7 (cuarto grado armónico) con sexta añadida (ejemplo 5). Ese último acorde se mantiene durante los siguientes compases; solamente cambia la inversión.

Ejemplo 5: Motivo 2, cc. 47 al 50.

B:

En esta sección hay una inflexión hacia el relativo mayor, es decir, a do bemol mayor. Aparece un nuevo tema que nace del primero porque contiene el motivo 1 pero agregando un tresillo de dieciseisavo (ese tresillo da un toque muy español). El tema 2 es más definido y muy *cantábile*; éste se encuentra en la voz intermedia mientras que en el bajo aparece otra nota pedal en el quinto grado (ejemplo 6). En la mano derecha aparece una progresión de arpeggios descendentes en toda esa sección.

Para el c. 75 se invierten los papeles, en la mano derecha se encuentra el tema 2 armonizado con acordes en inversiones y en la mano izquierda arpeggios ascendentes. La progresión armónica es cromática ascendente V – I, primero sol mayor 7 – do mayor, después la bemol 7 – re bemol mayor, y en la tercera, la mayor 7 resuelve a un re. Con la escala de tonos enteros en la mano derecha, en la mano izquierda aparece una nota pedal de la bemol en el bajo y en la voz intermedia el motivo 1 en re menor (ejemplo 7). Todo esto conduce hasta un acorde de la bemol mayor con 5ª aumentada (ejemplo 8).⁵³

Ejemplo 6: Tema 2 en la voz intermedia, cc. 55 al 58.

⁵³ En la escala de tonos enteros, todos los acordes que son dominantes tienen la quinta y cuarta aumentada (o quinta disminuida).

Ejemplo 7: Motivo 1 en re menor en la voz intermedia, cc. 85 al 86.

Ejemplo 8: Escala de tonos enteros, cc. 91 al 94.

PUENTE 2:

En este puente también de ocho compases aparece el motivo 2 en la mano derecha (ejemplo 9) y una nota pedal de re en el bajo; el acorde es el mismo. Se trata de la dominante de la dominante con sexta francesa en primera inversión.

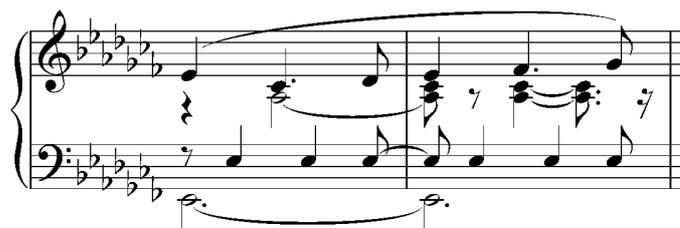
Ejemplo 9: Segundo motivo, dominante de la dominante con sexta francesa, cc. 95 al 96.

A':

Esta sección de doce compases parece que inicia en la dominante (ya que en el compás anterior se encuentra la dominante de la dominante con sexta francesa) pero solamente el bajo resuelve a ésta y se mantiene durante toda esta sección. El motivo 1 aparece en el primer grado de la tonalidad original (la bemol menor), como una especie de *ritornello*

(ejemplo 10). La relación armónica es de primer grado – segundo grado (la bemol menor – si bemol menor 7 con quinta y novena bemol), hasta el último tiempo del último compás donde aparece la dominante.

Ejemplo 10: Primer motivo en la bemol menor, cc. 103 al 104.



B´:

En esta sección hay una clara modulación a la bemol mayor. El tema 2 aparece en la voz superior (ejemplo 11) siempre con un pedal de la bemol en el bajo (esa nota pedal se mantiene toda esa sección hasta el final de la obra), mientras que en la voz intermedia se tejen arpeggios con séptimas y sextas. La relación armónica es de tónica y dominante (la bemol – mi bemol).

Ejemplo 11: Tema 2 en la bemol mayor, cc. 115 al 116.



En el c. 129 aparece el acorde de si doble bemol mayor (ejemplo 12). Éste es un acorde con sexta napolitana ya que el segundo grado descendió medio tono y también tiene el sexto grado descendido; enarmonizando el acorde se trata de un la mayor que resuelve a la tónica la bemol mayor. El tema 2 continúa en los siguientes compases hasta el c. 135, donde súbitamente aparece un acorde de do bemol menor.

Ejemplo 12: Arpeggio de si doble bemol (la mayor), cc. 129 al 130.

The musical score for Example 12 consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a piano arpeggio starting on B-flat (Si double flat) with a dynamic marking of *ppp*. The left hand (bass clef) plays a sustained bass note on B-flat. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

CODA:

Esta última sección inicia con el arpeggio de la bemol mayor con séptima, descansa en un acorde de do bemol menor y después vuelve a aparecer el arpeggio de la bemol mayor (ejemplo 13). Esto es un juego entre el modo mayor y menor, un juego de color. La relación armónica entre ambos acordes sería el de modificar al relativo mayor en la tonalidad de la bemol menor (do bemol) en un modo menor (do bemol menor).

Ejemplo 13: Acorde de do bemol menor y arpeggio de la bemol mayor, cc. 139 al 142.

The musical score for Example 13 consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a piano chord on C-flat (Do bemol) with a dynamic marking of *pppp*. The left hand (bass clef) plays a piano arpeggio starting on C-flat with a dynamic marking of *pp 3*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Para finalizar, en el c. 145 se encuentra el motivo 2 en la mano derecha con la escala de tonos enteros (ejemplo 14). Después aparece un sorpresivo acorde de sol mayor antes del último la bemol mayor, junto con dos campanadas de 4ª justa. Esta gran obra termina con el tradicional V – I, pero, sólo con dos notas graves (mi bemol – la bemol).

Ejemplo 14: Segundo motivo, cc. 145 al 146.

The musical score for Example 14 consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a piano scale starting on B-flat with a dynamic marking of *pp*. The left hand (bass clef) plays a sustained bass note on B-flat. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

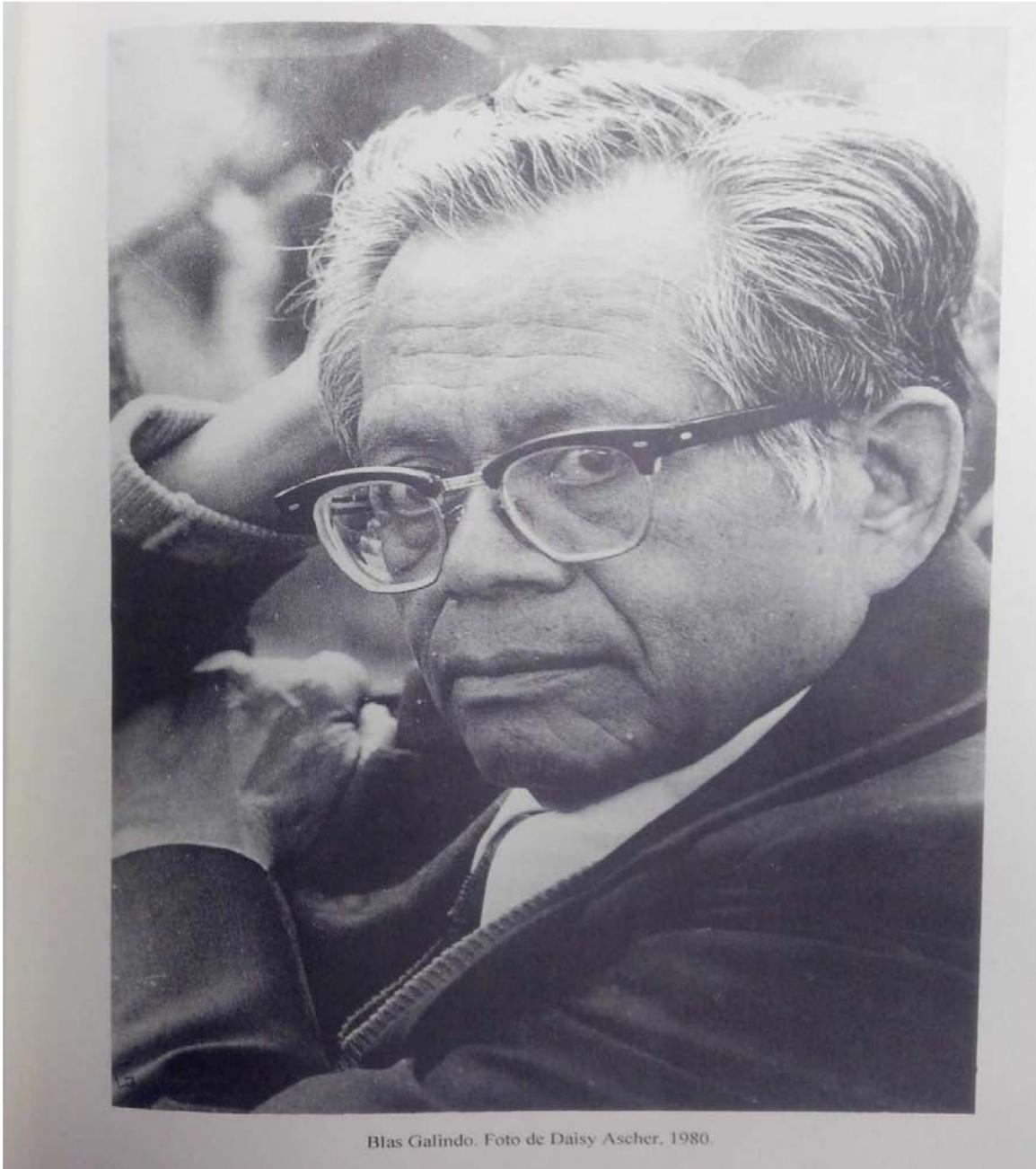
4.5 Comentario personal

Esta obra se desarrolla poco a poco, como un gran *crescendo* y finaliza en un gran *diminuendo*. Es muy importante identificar todas las secciones de esta pieza y trabajarlas por separado, conocer los motivos, inflexiones, modulaciones, acordes, escalas, progresiones, etc. Esto también ayuda a memorizar la pieza. A mí me funcionó reconocer en dónde estaban los motivos (ya sea en la mano derecha o izquierda), trabajar manos separadas y definir muy bien la función melodía y acompañamiento.

El color fue uno de los problemas a los que me enfrenté. Como buena obra impresionista, el color es muy importante para esta pieza. Casi en toda la partitura aparece *pp* hasta *pppp*, en general el ambiente de esta pieza es *p*, solamente hay una sección en donde aparece *ff* y *fff*.

La tonalidad no es fácil (siete bemoles), además de todas las alteraciones (becuadros, sostenidos, dobles bemoles) que aparecen durante toda la pieza. Me funcionó enarmonizar algunos acordes para identificarlos y memorizarlos fácilmente, como es el caso del acorde do bemol menor. A pesar de que en la partitura hay una sola modulación (la bemol mayor), me ayudó mucho pensar cada sección con una tonalidad diferente. Siempre me apoyé en el primer acorde de cada sección para definir cada una, ya que ninguna tiene la misma armonía o la misma progresión armónica; todas son diferentes.

Sin duda Albéniz fue influenciado por los compositores franceses; esto se nota por el tipo de composición con todas esas sextas francesas, acordes aumentados, con séptimas, novenas y escalas de tonos enteros que aparecen en la pieza. Además, las indicaciones que aparecen en francés como *clair* (claro), *très souple* (muy flexible), *très lointain* (muy lejano).



Blas Galindo. Foto de Daisy Ascher, 1980.

Ruiz, Xochiquetzal: *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*. México, 1994, p. 9.

BLAS GALINDO DIMAS

(San Gabriel, Jalisco, 3 de febrero de 1910/Ciudad de México, 19 de abril de 1993)

5.1 Contexto histórico - social

Durante la primera mitad del siglo XX la música y las artes no fueron ajenas a la gran influencia ejercida por el nacionalismo, fuerza ideológica que ayudó a la consolidación política y social de los países latinoamericanos en la búsqueda de una identidad cultural propia. Si bien el nacionalismo musical disminuyó su importancia en Europa hacia 1930, en América Latina continuó como una corriente importante hasta más allá de 1950.

El México post-revolucionario favoreció el desarrollo del nacionalismo musical a partir de la política cultural aplicada por el Estado mexicano en todas las artes. Ancladas en la estética nacionalista, las instituciones culturales y educativas oficiales apoyaron la obra de artistas y compositores.

México vivió un período de consolidación de la burguesía nacional; esto le permitió un amplio desarrollo cultural. Fue un período para buscar y definir la identidad nacional dentro de la música, de rescatar las raíces mexicanas. Manuel M. Ponce (1882-1948) ya había fertilizado el terreno musical al ofrecer los primeros lineamientos de la corriente musical nacionalista.⁵⁴ Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) continuaron cultivando desde diversas actividades y políticas:

- Fomentaron el conocimiento de las nuevas vertientes de la música universal al difundirla por medio de recitales y conciertos, y también al invitar a músicos destacados de otros países.
- Crearon las bases para el estímulo de la vida musical en México, como lo fue la fundación de la Orquesta Sinfónica de México.⁵⁵

Lo que caracterizó a la música mexicana durante las primeras seis décadas del siglo XX fue el eclecticismo, entendido como la búsqueda de soluciones intermedias más allá de posturas extremas o hacia una sola dirección estética. El eclecticismo musical fue el punto de confluencia de diversos estilos y tendencias usados por los compositores mexicanos, aquellos que cultivaron más de un estilo musical o corriente estética durante su trayectoria

⁵⁴ Ruiz, Xochiquetzal: *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*. México, 1994, p. 11.

⁵⁵ Ruiz: *ídem*, p. 12.

creativa. Además, muchos compositores buscaron un estilo musical propio a través de la hibridación o mezcla estilística, a partir de las diversas corrientes estéticas que asimilaron de la música europea y americana.

Las principales tendencias cultivadas durante el periodo 1910-1960 fueron, además de la nacionalista, la posromántica o neorromántica, la impresionista, la expresionista, la neoclásica, y el llamado microtonalismo.

El nacionalismo musical consiste en la asimilación o recreación de la música popular vernácula por los compositores de música de concierto, ya sea de manera directa o indirecta, evidente o velada, explícita o sublimada. El nacionalismo musical mexicano fue proclive a la mezcla estilística, lo que explica el surgimiento de dos fases nacionalistas: el nacionalismo romántico y el nacionalismo indigenista; y varios estilos híbridos.⁵⁶ El nacionalismo romántico, encabezado por Manuel M. Ponce durante las dos primeras décadas del siglo, hacía énfasis en el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional. El nacionalismo indigenista tuvo como líder más notable a Carlos Chávez, era un movimiento que pretendía recrear la música prehispánica mediante el uso de la música indígena de la época. Entre los muchos compositores de esta fase indigenista encontramos a Candelario Huízar (1883-1970), Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Luis Sandi (1905-1996) y el llamado “Grupo de los cuatro”, formado por Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958). Este grupo fue llamado así a partir de un concierto que dieron en 1935 llamado “Concierto de un grupo de jóvenes compositores” y fue José Barros Sierra, en su crónica, quien los llamó “Grupo de los Cuatro”.⁵⁷ Su objetivo común era el de promover su música y se identificaban con el nacionalismo musical y la corriente renovadora de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

La corriente del nacionalismo indígena que inician Chávez y Revueltas, se busca en los orígenes prehispánicos, para dar una redefinición de lo nacional

⁵⁶ Robles, José Antonio: “La música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad.” *México en el tiempo* núm. 38, septiembre/octubre 2000. México, pp. 40-41.

⁵⁷ Ruiz: ídem, pp. 21-22.

que dé cabida a un conjunto de expresiones que habían permanecido ignoradas, sometidas a una concepción colonial. La perspectiva histórica del nuevo mundo musical se amplía; integra a lo existente la dimensión total de la mexicanidad. El mundo antiguo y el moderno encuentran con ello una vinculación estrecha que hace resaltar con mayor evidencia el tono europeizado de la corriente mestiza. Lo mexicano es definido, desde entonces, como permanente dualidad entre los orígenes indígena e hispano que caracteriza la identidad del país.⁵⁸

A finales de la década de 1930 los compositores se inclinaban por un arte comprometido y de finalidad educativa dirigido a las masas; al iniciar los años cuarentas la nueva generación nacionalista se asumía como parte de una dirección cultural centralizada que actuaba sobre las subculturas, absorbiendo las músicas populares para darles una proyección nacional y una hechura profesional.⁵⁹ El nacionalismo era el rostro oficial de la música mexicana. La música se tornó emblemática y designaba el motivo popular como portador de atributos de la nación. A la consolidación de la Revolución y la modernización de los gobiernos emanados de ella correspondía una música abiertamente optimista y de fácil comprensión. Dos obras características de esa tendencia fueron las dos piezas más conocidas del “Grupo de los cuatro”, *Sones de Mariachi* (1940), de Blas Galindo y *Huapango* (1941), de José Pablo Moncayo. Verdaderas piezas himno que exaltan la alegría, simplicidad, nobleza y energía de lo popular mexicano, identificándose de paso con la línea oficial de la cultura en el país.⁶⁰

La década de 1940 fue un periodo importante en la música; a continuación menciono algunos hechos importantes que surgieron en aquella década.

Tres revistas musicales fueron creadas en los años cuarenta: *Orientación Musical* (julio de 1941), *Revista Musical Mexicana* (enero de 1946) y *Nuestra Música* (marzo de 1946). *Nuestra Música* fue dirigida por Rodolfo Halffter y contó con la colaboración de Carlos

⁵⁸ Estrada, Julio: “Capítulo V: Técnicas compositivas en la música mexicana de 1910 a 1940.” Julio Estrada (editor.) *La Música de México, I. Historia, 4. Período nacionalista*. México, 1984, pp. 129-130.

⁵⁹ Moreno Rivas, Yolanda: *Rostros del nacionalismo*. UNAM, ENM. México, 1995, p. 239.

⁶⁰ Moreno: ídem, p.240.

Chávez, Jesús Bal y Gay, Blas Galindo, Luis Sandi y Adolfo Salazar. Esta revista fue el órgano de difusión del grupo que rodeó a Carlos Chávez al fundarse el INBA en 1947,⁶¹ por medio de la Ley de Bellas Artes, publicada en diciembre de 1946. Chávez fue nombrado director del Instituto, creado por iniciativa del entonces presidente Miguel Alemán Valdés.

En 1946, por primera vez en México, un grupo de compositores se unió para fundar una casa editorial especializada en partituras de compositores mexicanos. El grupo lo formaban Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Rodolfo Halffter. Este último fue nombrado gerente de la editorial llamada *Ediciones Mexicanas de Música*.

En 1947, el INBA formó la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, nombre que cambió a Orquesta Sinfónica Nacional en 1949,⁶² y de la cual José Pablo Moncayo fue nombrado director. Esta orquesta se formó íntegramente con el personal de la Sinfónica de México, en la que Chávez había sido director de 1929 a 1948 y que dentro de sus principales objetivos eran el de “ser el centro e instrumento de una nueva producción musical mexicana”.⁶³ Por consecuencia, los compositores estrenaban sus obras sinfónicas más importantes, por ejemplo, *Sones de mariachi* de Blas Galindo en 1941.

Tres instituciones operísticas se crearon en los años cuarenta: Ópera de México, Ópera Nacional, AC. y Ópera de Bellas Artes, esta última creación del INBA.⁶⁴

⁶¹ Estrada, Luis Alfonso: “Capítulo I: Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958).” Julio Estrada (editor.) *La Música de México, I. Historia, 4. Período nacionalista*. México, 1984, p. 35.

⁶² Estrada, Luis Alfonso: ídem, p. 18.

⁶³ Estrada, Luis Alfonso: ídem, p. 16.

⁶⁴ Estrada, Luis Alfonso: ídem, p. 21.

5.2 Aspectos biográficos

Blas Galindo es uno de los representantes más connotados del nacionalismo musical mexicano; se ha tejido la leyenda del indígena que llega a la ciudad y logra, sin más, integrarse y encumbrarse en la “música culta”. Para él, el componer música tradicional mexicana no fue tarea ajena, sino su propia esencia. Galindo tuvo dos factores importantes que contribuyeron a su desarrollo musical: su propia disciplina y dedicación, llevada hacia el final de su vida hasta la obsesión, y el apoyo invaluable de Carlos Chávez, quien descubrió el talento musical de Blas y se dedicó a consolidarlo. Chávez juzgó así al Blas Galindo de los años cuarenta: “Blas Galindo es un caso espléndido de la fuerza creadora de México”.⁶⁵

Originario de San Gabriel, Jalisco, Blas Galindo llegó a la Ciudad de México en 1931 con la intención de estudiar Derecho, pero un amigo suyo, el maestro Juan Santana, que tocaba en la Orquesta Sinfónica de México, lo invitó a visitar el Conservatorio Nacional de Música (CNM), donde escuchó un ensayo de la orquesta.

Y fíjese usted: qué primer día mi primer día en (la ciudad de) México: el mismo día conocí el Conservatorio y escuché un ensayo de la Sinfónica: mi amigo me había invitado a presenciar el ensayo ahí escondido atrás de las percusiones, para que el maestro Chávez no me descubriera, porque cuando uno está concentrado en un ensayo y de pronto se ve una cara distinta dice uno bueno que pasó aquí. Cuando terminó el ensayo me preguntó mi amigo ¿te gustó? ¡Claro que sí me gustó! En ese momento descubrí lo que quería hacer en la vida. Claro, yo ya era músico, pero necesitaba la carrera técnica, organizada. (...) En ese momento, mi primer día en México fue definitivo: la primer parte del ensayo con la Sinfónica la dirigió el maestro Chávez, y la segunda parte el maestro (Silvestre) Revueltas. Un programa de música mexicana. Ahí fue cuando me dije: esto es lo que quiero ser.⁶⁶

⁶⁵ Chávez, Carlos: “Blas Galindo”, *Nuestra música*, año I, núm. 1, marzo 1946. México, p. 7.

⁶⁶ Ruiz: ídem, p. 19.

A los 21 años, Galindo inició su carrera formal en el CNM, donde tomó clases con José Rolón, Manuel Rodríguez Vizcarra, Candelario Huízar y Carlos Chávez; este último era director en esa época. Carlos Chávez jugó un papel trascendental en el desarrollo musical de Blas Galindo, desde 1933, cuando lo impulsó a componer sus primeras obras, hasta su muerte. Además, Chávez estuvo pendiente no sólo de las actividades creativas de Galindo; lo impulsó como director ayudante de la Orquesta Sinfónica de México, como maestro del CNM, y más tarde como director del mismo.

En 1941 y 1942, Blas Galindo recibió a una beca de la Rockefeller Foundation para asistir a los cursos especiales de composición que impartía Aaron Copland dentro del Festival Musical de Berkshire, en Massachusetts, E.U.A.

Esa experiencia le permitió abrir su horizonte en la composición musical. Le ayudó a despojarse, en gran medida, de una posible visión estrecha, circunscrita a los marcos referenciales del nacionalismo. De esa manera, su lenguaje sería más innovador, libre, flexible, y le permitiría una postura más abierta a nuevas técnicas.⁶⁷

El trato frecuente con músicos como Koussevitzky, Hindemith y Bernstein, le permitió buscar un estilo más universal, sin prescindir de sus propias características nacionalistas.

A su regreso en 1942, Galindo empezó a impartir la materia de Historia de la Música en el CNM y ese mismo año fue estrenado su *Concierto no.1 para piano y orquesta* en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez y como solista Eunice Gordillo.

En 1944, Galindo presentó su examen profesional para obtener el título de “Maestro en composición”, en el Conservatorio Nacional de Música. El jurado integrado por Carlos Chávez, Salvador Ordoñez, José Rolón, Pedro Michaca y Candelario Huízar, le concedió mención honorífica. Su tesis consistió en el nacionalismo musical, en la que parte del estudio de tres fuentes según él básicas para la música popular mexicana: la música indígena, la música europea (distinguiendo de ella la religiosa cristiana, la música

⁶⁷ Ruiz: ídem, p. 13.

profesional y la música popular española) y la música africana.⁶⁸ Galindo presentó un ciclo de nueve conferencias acerca de su tesis.

El año de 1945 fue para Blas Galindo uno de los más productivos, ya que escribió tres de las obras más importantes de su catálogo: *Cinco Preludios* para piano, *Sonata para violín y piano* y *Nocturno* para orquesta. Carlos Chávez consideraba que Galindo ya estaba “en la etapa en que el músico creador cualquier obra la vuelve suya. Es la prueba del dominio de la sensibilidad sobre la técnica”.⁶⁹

Al morir su maestro José Rolón en 1945, Galindo impartió la cátedra de Armonía y Contrapunto en el CNM, y en agosto de 1947 fue nombrado director del mismo, cargo en el que permaneció hasta 1960. Además impartió otras cátedras como Composición, Historia de la Música y Análisis Musical.

En 1946, junto con Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay y Luis Sandi, participó en la organización de “Los Conciertos de los Lunes”, cuya finalidad era:

Contribuir al cultivo de la música mexicana en todas partes y al de la música de todas partes en México, así como de ayudar al desarrollo en México de los mismos ejecutantes y los públicos interesados en la música superior. Hacer conocer nuestra propia música en un ambiente receptivo y abierto, mostrando a los públicos inteligentes no sólo las características de obras singulares, sino el desarrollo que en el curso del tiempo haya sufrido y haya de sufrir la personalidad de cada uno de nosotros.⁷⁰

En ese ciclo de conciertos se estrenaron varias obras de Galindo, como los *Cinco preludios* y el *Homenaje a Cervantes*.

En 1948, el INBA designó a Blas Galindo como representante de México en el jurado del Concurso Internacional Federico Chopin, realizado en Varsovia, Polonia. Al finalizar el

⁶⁸ Ruiz: ídem, p. 28.

⁶⁹ Chávez: ídem, p. 9.

⁷⁰ Chávez: ídem, p. 37.

concurso, Galindo dirigió una serie de conciertos sinfónicos en cinco ciudades polacas, integrando los programas con obras de compositores mexicanos. En Varsovia, en 1949, recibió la Condecoración de Comendador de la “Orden de Polonia Restituta”, por el Ministro de Educación de dicho país. Blas Galindo murió el 19 de abril de 1993, víctima de las complicaciones del mal de Parkinson que lo aquejaba.

5.3 Contexto histórico de la obra

Blas Galindo compuso los *Cinco Preludios* para piano en 1945, al término de sus estudios musicales formales y al principio de su larga y fecunda actividad de compositor.

“...El primero de sus Cinco preludios para piano es una pieza diatónica, a dos partes, de cierta virtuosidad pianística, que no tiene ni evita ciertas fórmulas de composición, imitaciones, secuencias...”⁷¹

Los *Cinco Preludios* para piano ocupan no sólo un lugar singular en el catálogo de Galindo, también forman parte del repertorio clásico de la música mexicana de concierto. Dice Carlos Chávez: “Es sorprendente en los preludios un sentido del piano que se explicaría fácilmente en un compositor de larga experiencia pianística. Pero Galindo no la tiene: su raigambre ha sido más bien instrumental y vocal”.⁷² Para Francisco Agea, Galindo supera en estas obras, el “nacionalismo pintoresco”.⁷³

El estilo característico del primer período creativo de Galindo, tan bien representado por estas piezas, se tipifica por un radical diatonismo con fuertes inclinaciones modales, pese a ocasionales cromatismos en el trazo [...]; en lo armónico, a la utilización de posiciones abiertas en los acordes, frecuentemente integrados a base de intervalos tales como quintas y octavas o por superposiciones de cuartas, de gran fuerza elemental, además de un manejo contrapuntístico no de meras voces, sino de formaciones acórdicas completas

⁷¹ Chávez: ídem, p. 9.

⁷² Chávez: ídem, p. 9.

⁷³ Ruiz: ídem, p. 29.

que, al seguir los contrastes rítmicos de las voces fundamentales, dan origen a desplazamientos de los centros armónicos de gravedad que, al ya no coincidir en el tiempo, generan asperezas y choques no atenuados, de poderoso efecto dramático y originadores de una sensación de violenta “angularidad” de la escritura musical, en todo asimilable al imponente estilo de la escultura del México prehispánico.⁷⁴

5.4 Análisis

Preludio no. 1

Vivo

Este preludio es una pieza modal, está escrito en re dórico. No hay acordes, solamente son dos voces alternando los motivos rítmicos que aparecen en toda la pieza. No hay ninguna alteración, se toca sólo en las teclas blancas del piano. La estructura melódica está hecha con la combinación de grados conjuntos, cuartas y quintas. La pieza se desarrolla con progresiones y pequeñas escalas. Los valores rítmicos destacados son los cuartos (negras) y octavos (corcheas); hay una constancia rítmica y es lo que le da unidad al preludio; también la diferente acentuación le da una variación a la rítmica. El tiempo se conserva igual de principio a fin, incluso en la conclusión.

Estructura:

A	B	A´
cc. 1 – 22	cc. 23 – 94	cc. 95 – 120

⁷⁴ Ruiz: ídem, p. 78.

A:

Durante toda la primera sección, el compás se mantiene en 3/4. El primer motivo rítmico está compuesto de: cuatro corcheas – una negra. Y el segundo motivo esta hecho de: seis corcheas agrupadas en grupos de tres (tresillos). Los primeros cinco compases, se repiten de los cc. 12 al 16 (ejemplo 1). Un tercer motivo aparece en el c. 17 en el bajo, y está compuesto de: dos corcheas – una negra, mientras que en la voz superior se encuentra el motivo 1; hay una progresión con ambos motivos (ejemplo 2).

Ejemplo 1: Motivo 1 y 2 en la mano derecha, cc. 1 al 5.

Ejemplo 2: Motivo 1 en la mano derecha y motivo 3 en la mano izquierda, cc. 17 al 19.

B:

En esta sección, el compás cambia a 4/4 y se alterna con los compases de 2/4 y 3/4. Esa combinación ofrece una variante en cuanto al cambio de acentuación. Aparece un cuarto motivo: cuatro corcheas – dos negras, pero con un acento en la primera corchea y las negras en *staccato*, en un compás de 4/4 (ejemplo 3).

En el c. 28 aparece el motivo 3, pero se distingue su acentuación: acento en la primer nota y las demás en *stacatto*. Además, la acentuación es desplazada en el tiempo del compás, ya que el compás es de 3/4 y el motivo es binario. Los cc. 33 al 36 son una clara progresión

de los compases anteriores (ejemplo 4). En el c. 41 aparece el motivo 1 original y un compás después, una progresión del mismo un tono abajo. En los cc. 56 y 57, se encuentra el motivo 3 en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda aparecen corcheas desplazándose descendentemente por grados conjuntos (ejemplo 5).

El motivo 2 se distingue fácilmente porque aparece en ambas manos de los cc. 68 al 71, siempre acentuando la primera nota de cada grupo de tres corcheas. En el c. 85 aparece el motivo 3, pero esta vez lo inicia la mano izquierda, mientras que en la mano derecha está invertido. Ese motivo vuelve a aparecer en los cc. 93 y 94, compases que son idénticos a los cc. 56 y 57. En el siguiente compás inicia la siguiente sección.

Ejemplo 3: Motivo 4, cc. 23 y 24.

Ejemplo 4: Progresión rítmica, cc. 33 al 36.

Ejemplo 5: Motivo 3 en la mano derecha, cc. 56 y 57.

A:

En esta sección el compositor regresa al compás original de 3/4. En el c. 95 aparece el motivo 1 original en la mano derecha e inmediatamente después en la mano izquierda. En esos cinco compases la melodía de la mano derecha es idéntica al inicio de la pieza, solamente cambia la articulación (ejemplo 6).

De los cc. 100 al 103 hay una progresión, el motivo 1 está en la mano derecha y el motivo 3 en la mano izquierda (ejemplo 7). En los cc. 106 y 107, aparecen los motivos 1 y 2 originales (ejemplo 8). Esos motivos se alternan hasta el final de la pieza.

Al final de la pieza, Galindo pide un *non rallentando*, probablemente porque los valores en sí (negras), hacen sentir un final (ejemplo 9).

Ejemplo 6: Motivo 2 con variación en la acentuación, cc. 95 al 99.

Ejemplo 7: Progresión rítmica, motivos 1 y 3, cc. 100 al 103.

Ejemplo 8: Motivos 1 y 2 originales, cc. 106 y 107.

CONCLUSIONES

Después de realizar esta investigación histórica, me doy cuenta de la importancia que tiene conocer todos los acontecimientos que influyen al compositor para componer la obra. A veces olvidamos que como intérpretes debemos conocer todos esos aspectos históricos que de una u otra manera afectaron a la realización de la pieza. Muchas veces sólo nos enfocamos al estilo y a tocar bien las notas, pero creo que también es muy importante conocer todo el contenido histórico que abarca cada una de las obras a interpretar. Así nos acercamos más al mundo de cada compositor y viajamos mentalmente hacia aquella época, tomando en cuenta qué sentía el compositor, cómo y dónde vivía, dónde y para quién trabajaba, si era soltero, casado o viudo, si extrañaba su casa o su país, etc. Todos esos aspectos son importantes porque fueron sentimientos que se reflejaron en la música.

Dentro del aspecto analítico, el trabajo de desglosar cada una de las obras, de desarmarlas y armarlas como si fuera un rompecabezas, de enumerar y cifrar cada compás, de conocer la forma, la estructura de las piezas, me ayudó mucho para la memorización y también para una mejor interpretación. Muchas veces tocamos sólo las notas que están, pero, al hacer todo ese trabajo de análisis, tenemos otra perspectiva. Pienso que la pieza fluye más si conocemos su estructura, sus regiones tonales, inflexiones, modulaciones, notas pedal, saltos, motivos, etc. Al simple hecho de tocar un acorde mayor y que al siguiente compás el mismo acorde sea menor, podemos darle una intención y otro color, pero si lo tocamos por tocar y no nos damos cuenta de que cambió el modo, no podemos hacer nada.

Tanto el aspecto histórico como el analítico van de la mano; no están peleados uno con otro, ni hacen daño conocerlos. Al contrario, como intérpretes son necesarios estos dos aspectos para conocer mejor la pieza y lograr una mejor interpretación musical.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, M.S., *La Europa del siglo XVIII (1713-1789)*, Fondo de Cultura Económica, trad. Ricardo Haas, México, 1968.

Burkholder, J. Peter, *Historia de la música occidental*, séptima edición, editorial Alianza, versión española de Gabriel Menendez Torrellas, Madrid, 2008.

Chávez, Carlos, “Blas Galindo.” *Nuestra música*, año I, número 1, 1946, 7-10.

Chiantore, Luca, *Historia de la técnica pianística*, editorial Alianza, Madrid, 2001.

Clark, Walter Aaron, *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Turner música, Madrid, 2002.

Estrada, Luis Alfonso: “Capítulo I: Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958).” Julio Estrada (ed.) *La Música de México, I. Historia, 4. Período nacionalista*. México, 1984.

Estrada, Julio, “Capítulo V: Técnicas compositivas en la música mexicana de 1910 a 1940.” Julio Estrada (ed.) *La Música de México, I. Historia, 4. Período nacionalista*. México, 1984.

Gál, Hans, *Johannes Brahms, cartas*, Nortésur, Barcelona, 2010.

García Sanz, Laura, “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar.” *Anuario musical*, no.65, enero-diciembre 2010, 111-132.

Geiringer, Karl, *Brahms su vida y obra*, editorial Altalena, Madrid, 1984.

Hadden, J. Cuthbert, *Haydn*, trad. Ricardo Baeza, editorial Schapire S.A., Buenos Aires, 1961.

Laplane, Gabriel, *Albéniz, su vida y su obra*, editorial Noguer, S.A., Barcelona-Madrid, 1972.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo*, UNAM, ENM, México, 1995.

Pestelli, Giorgio, *Historia de la música, la época de Mozart y Beethoven*, trad. Carlos Caranci, ediciones Turner, Madrid, 1986.

Randel, Michael Don, *Diccionario Harvard de Música*, cuarta edición, editorial Alianza, Madrid, 2003.

Robles, José Antonio, “La música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad.” *México en el tiempo*, núm. 38, septiembre/octubre, 2000, 38-44.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), México, 1994.

Schonberg, Harold C., *Los grandes compositores*, Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1987.

Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, ediciones Grijalbo, S.A., Barcelona-México, 1967.