



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE:

JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRYDERYK CHOPIN,

CLAUDE DEBUSSY Y MANUEL ENRÍQUEZ

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA PIANO

QUE PRESENTA

GERARDO ANTONIO BAUTISTA CORONADO

ASESORES:

MTRA. ANIKÓ KRISZTINA DELI

MTRO. GUSTAVO DELGADO PARRA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi madre María de la Luz Wusterhaus por creer en mi desde un principio y confiar en mi gran toma de decisiones.

A mi padre Gerardo Bautista por forjarme un carácter recto y justo, e inculcarme el amor en todo lo que haga agradeciéndole a Dios.

A mi maestra Krisztina Deli por su arduo esfuerzo, paciencia, dedicación y apoyo en mi formación universitaria, profesional y personal.

Al maestro Luis Manuel Sánchez por abrir mis ideales, mostrándome y enseñándome el camino de la dirección musical, así también, el aprender a valorarme como artista integro.

A mis hermanas Gabriela Elizabeth y Felicia Fabiola por mostrarme grandes lecciones de vida.

A mi hermana Mariana Jacqueline por enseñarme que uno debe de luchar por sus ideales y jamás rendirse ante las críticas de los demás.

Al Lic. Pablo Marín por su gran apoyo incondicional y por ser un gran amigo a quien admiro y valoro con mucha estima.

A mi amigo Edgar Hernández por valorarme y siempre estar a mi lado.

A mi amigo Gerardo Payan por su compromiso y gran lealtad en todo momento.

A los artistas, colegas y grandes amigos de la Banda Sinfónica “*Alientos de México*” por enseñarme a ser un líder musical y a ser más humano.

A mis familiares los Bautista, los Barragán y los Herrera por ser parte de mi gran experiencia musical.

En memoria a mi abuelo Antonio Bautista Velázquez que, gracias a él, decidí adentrarme al mundo de la música por el gran amor que me inculcó en todo sentido, el de un padre, de un maestro, de un artista y principalmente el de un gran amigo.

Gracias a todos por ser parte de esta grata aventura.

¡Dios, Gracias por lo que me has dado!

Índice

Introducción	IV
I. El desarrollo de las posibilidades sonoras desde el teclado barroco hasta el piano moderno del siglo XX	1
II. Suite inglesa en sol menor BWV 808 de Johann Sebastian Bach	
1. El Barroco y su contexto histórico-cultural	10
2. La práctica interpretativa del clavecín barroco	13
3. Datos biográficos de Bach	15
4. La suite barroca	22
5. Análisis de la Suite inglesa en sol menor BWV 808 de J. S. Bach	24
6. Sugerencias interpretativas	33
III. Sonata “quasi una fantasia” en Mi bemol mayor Op. 27. No.1 de Ludwig van Beethoven	
1. El Clasicismo y su contexto histórico-cultural	35
2. Nuevas perspectivas del piano clásico	39
3. Datos biográficos de Beethoven	41
4. La sonata clásica	52
5. Análisis de la Sonata en Mi bemol mayor Op.27 No. 1 de L. van Beethoven	56
6. Sugerencias interpretativas	67
IV. Balada en La bemol mayor Op.47 de Fryderyk Chopin	
1. El Romanticismo y su contexto histórico-cultural	69
2. El ideal sonoro romántico del piano	72
3. Datos biográficos de Chopin	74
4. Análisis de la Balada en La mayor Op. 47 de F. Chopin	80
5. Sugerencias interpretativas	87
V. La Isla Alegre, L 106 de Claude Achille Debussy	
1. El Impresionismo y su contexto histórico-cultural	89
2. Datos biográficos de Debussy	93

3. Las innovaciones sonoras de Debussy	96
4. Análisis de La Isla Alegre	98
5. Sugerencias interpretativas	105
VI. Tzohuatín (Enlaces) de Manuel Enríquez	
1. Tendencias en la música mexicana en la segunda mitad del siglo XX	106
2. La búsqueda de nuevos efectos sonoros	113
3. Datos biográficos de Manuel Enríquez	114
4. Análisis de la obra Tzohuatín (Enlaces) de Manuel Enríquez	118
5. Sugerencias interpretativas	124
Conclusiones	125
Anexos:	
Anexo I: Síntesis para el programa de mano	126
Anexo II: Partituras de la obra Tzohuatín: Enlaces de Manuel Enríquez	134
Programa de mano del estreno de Tzohuatín de Manuel Enríquez	142
Bibliografía	143
Bibliografía de partituras	146
Fuentes de Internet	147
Discografía	148

Introducción

El objetivo del presente trabajo es dar un panorama del desarrollo de las posibilidades sonoras y sus características en los estilos más importantes del repertorio musical dedicado al piano. Para lograr la meta es necesario examinar el piano como instrumento, su estructura y funcionamiento, y el nivel de desarrollo en que se encontraba cuando los autores compusieron las obras. Hoy en día el piano moderno cuenta con más recursos sonoros que nunca, y esta abundancia obliga a los intérpretes actuales a escoger las opciones oportunamente acercándose a la idea sonora original de la pieza, sin ignorar las capacidades del piano moderno.

Lamentablemente no se tiene un registro sonoro de alguna interpretación musical antes del final del siglo XIX. Es cuando, gracias al desarrollo tecnológico, los primeros músicos tuvieron la oportunidad de hacer grabaciones. Compositores como Debussy o Bartók nos dejaron grabaciones muy valiosas tocando sus propias obras donde se puede apreciar sus ideas interpretativas que pueden servir como punto de referencia. En los casos cuando no disponemos de grabaciones, podemos llegar a una aproximación interpretativa utilizando las memorias de los contemporáneos, los datos del desarrollo de la construcción del piano y el análisis de las piezas.

Las obras que interpretaré en mi concierto de titulación, y que sirven como base para mis *Notas al programa*, pertenecen a cinco diferentes estilos musicales. El Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, el Impresionismo y el Modernismo de la segunda mitad del siglo XX; representan importantes avances estructurales y sonoros en el desarrollo del pianoforte que para finales del siglo XIX llegó a ser el piano moderno. Será interesante ver cómo estos cambios influyeron la técnica pianística y cómo se expresa todo eso en las partituras.

Voy a tratar en este trabajo temas socio-políticos y culturales también. La música es un sistema muy complejo donde a través del lenguaje musical se reflejan los pensamientos de los compositores los cuales son influenciados por las ideologías contemporáneas, mientras el papel que juega el músico en la sociedad va evolucionándose desde ser sirviente para las cortes, hasta llegar a ser un artista independiente y visionario.

Por último, en el final de cada capítulo presentaré algunas sugerencias interpretativas y soluciones para los problemas técnicos con el propósito de lograr una buena calidad de sonido y una interpretación adecuada, incluyendo la aplicación de las investigaciones sonoras que se mencionan con antelación.

I. El desarrollo de las posibilidades sonoras desde el teclado barroco hasta el piano moderno del siglo XX.

Las primeras manifestaciones musicales del ser humano se dieron para expresar y experimentar estados de ánimo, así como representar una imagen o imitar los sonidos de la naturaleza. Conforme fueron evolucionando estas expresiones, se crearon reglas, se establecieron opciones para su ejecución y pronto se incorporarían los primeros instrumentos para enriquecer el sonido.

Una de las familias de instrumentos musicales más antiguos en la historia de la humanidad, son los cordófonos de los cuales se tiene noticia desde el Neolítico. En la antigua Grecia aparece la cítara, instrumento de cuerda punzante que consiste en una pequeña tabla hueca, y sobre ella un conjunto de cuerdas fijadas a cierta altura que eran puestas a vibrar mediante las uñas de los dedos o algún elemento punzante. Es en el siglo V a. C. Pitágoras da a conocer el monocordio, cuya construcción se basa en la colocación de una sola cuerda sobre una caja de resonancia, que al tocarla crea vibraciones produciendo el sonido.

A principios del siglo XII, apareció el salterio, construido sobre los principios de la cítara. Poseía una rudimentaria tabla armónica y pequeños puentes tonales, su forma era trapezoidal, en función de las distintas longitudes de sus cuerdas¹. Esa forma, a mediados del siglo XV, se hace presente en el diseño de los primeros claves². Estas cuerdas, afinadas convenientemente y dependiendo de la región, siempre fueron tocadas con los dedos aunque han ido variando de forma, tamaño y material de construcción a lo largo del tiempo. Poco a poco se establecieron los elementos constitutivos de un instrumento nuevo, como el bastidor, el esqueleto, la caja o simplemente algunos cambios en la estructura con la finalidad de amplificar su sonido³. Al final se construyó un teclado que se accionaba con los dedos, donde las cuerdas eran puestas a vibrar con un pequeño clavo metálico y que era puesto en movimiento mediante sistemas más o menos complejos de piezas de madera o

¹ [https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio_\(instrumento_musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio_(instrumento_musical))

² <http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

³ *Ibíd.*

metal, resortes y paños. Con este paso nació una nueva familia de instrumentos: los teclados.

Para el siglo XV existían dos categorías de teclados y gracias a las constantes innovaciones que dieron como resultado un sonido cada vez más agradable, gozaban de gran popularidad. Al primer grupo pertenecían aquellos teclados que su sonido se producía por la acción de la presión del aire sobre tubos como son los órganos de iglesias y los órganos pequeños como el positivo, el portátil y el realejo.

El segundo grupo constaba de teclados que percutían sobre unas cuerdas dentro de sus cajas de resonancias, denominados cordófonos como el clavicordio, el clavecín, el virginal y la espineta⁴. Estos instrumentos pronto empezarían a tener un papel importante en la vida musical europea. Entre ellos se destacaba el clavicordio, el más antiguo y usado en el siglo XV.

El clavicordio funcionaba como instrumento solista para espacios pequeños y carecía de volumen sonoro. Su caja de resonancia era rectangular, con el teclado situado en un espacio abierto, en uno de sus lados mayores o sobresalientes del mismo⁵. Cuando se toca una de las teclas se levantaba una laminilla metálica teniendo contacto con una de las cuerdas produciendo un sonido sutil. Una vez presionada la tecla se tiene el control directo sobre la cuerda y se puede producir efectos de *vibratos* mediante un pequeño movimiento del dedo creando la idea de una expresión sonora. En alemán se le denominaba *Bebung*⁶ y fue un elemento interpretativo importante de la época. El clavicordio también se destacaba por su capacidad de producir *legato*, y por su relativamente reducida gama de dinámicas.

El clavicordio gozaba de su máximo esplendor a mediados del siglo XVIII. En torno al instrumento surgió una importante literatura como el tratado *Versuch über die wahre Art*

⁴ Ferguson, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, pág. 15.

⁵ Sadie, Stanley & Latham, Alison. *Diccionario Akal/Grove de la música*. España: Ediciones Akal, 2000, pág. 216.

⁶ *Trémolo* o *vibrato* que se obtiene en el clavicordio variando la presión del dedo sobre la tecla, con la que a su vez varía la presión de la tangente bajo la cuerda y, con ella, el volumen sonoro. Generalmente se indica con puntos encima de la nota y una ligadura sobre los mismos.

*das Clavier zuspielden*⁷ de Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian. Este tratado fue la herencia pedagógica de Carl Philipp y describiría el uso óptimo del instrumento.

El teclado más influyente de la época barroca fue el clavecín, que aparece en diferentes formas y tamaños, y dependiendo de la región cambia su nombre. En Inglaterra se le conoce como *virginal*, en Francia como *clavecín o épinette*; en Alemania *Klavicimbel*, *Clavicembalo o Spinett*; y en Italia como *clavicembalo*, *gravicembalo* y *spinetta*⁸. Este instrumento, a comparación del clavicordio, no puede realizar cambios constantes de dinámicas, ni un *vibrato*, pero posee un sonido más intenso y brillante. La mecánica del clave es muy distinta a la del clavicordio, ya que ésta cuenta con un sistema de escape. Una vez pulsada la tecla, el saltador que es la pieza más larga que está al final de la tecla y que en su parte superior tiene un plectro de pluma, roza las cuerdas produciendo un sonido metálico y al momento de bajar, por medio de un apagador de fieltro que se encuentra en la parte superior del plectro, apaga el sonido.

El clavecín tiene efectos sonoros sutiles como las pequeñas diferencias de sonidos que se logran si el instrumento está provisto de dispositivos especiales, si cada tecla posee escapes adicionales o si hay otras cuerdas añadidas. También cuenta con dos teclados, donde el segundo por lo general está una octava más arriba, haciendo que tenga diferentes juegos de cuerdas y saltadores.

Alrededor de 1675 al clavecín se le incorporan unos registros manuales o de pedales que le permiten utilizar el juego o los juegos de cuerdas disponibles para obtener más variedad de dinámicas y en especial de timbres sonoros. El registro de laúd recién añadido se activaba con los manuales y hacía que el saltador rasgara las cuerdas cerca de la tablilla emitiendo un sonido nasal⁹.

⁷ Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clave.

⁸ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 18.

⁹ Ibídem, pág. 215.

El clavecín fungió como instrumento del bajo continuo en la música de cámara, orquesta y de ópera, pero era muy popular también como instrumento solista. Su repertorio contaba con un gran número de suites, preludios, fugas, y tocatas.

Otros instrumentos de teclado eran más accesibles para tenerlos en casa y servían para la práctica del intérprete. El virginal fue confinado en Holanda e Inglaterra mientras la espineta dominaba las regiones de Italia. Estos instrumentos, a comparación del clavecín, no producen gran sonido porque solo contaban con un juego de cuerdas.

La forma del virginal se asemejaba a la de un clavicordio y su sonido dependía de la posición del teclado. En la mayoría de los virginales el teclado estaba situado en el lado derecho produciendo un sonido redondo y dulce. Esto se debía a que el punto de pulsación se encontraba más cerca del centro de las cuerdas. En otros virginales, donde el teclado se posicionaba en el lado izquierdo, se obtenía un sonido similar al de una espineta: nítido y brillante.

La espineta tenía forma poligonal, su teclado se encontraba en el lado izquierdo y producía un sonido limpio y brillante. La espineta, por ser apto al uso doméstico, era muy popular en Italia.

Los teclados como el clavicordio, el virginal, la espineta y principalmente el clavecín, gozarían de gran éxito en el siglo XVII y mediados del XVIII, y compositores como Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau y Johann Sebastian Bach le otorgarían el papel de instrumento solista, o bien, teniendo gran importancia en los conjuntos instrumentales.

Sin embargo, mientras los teclados barrocos conquistaban el medio musical, el italiano Bartolomeo Cristofori, alrededor de 1698, comienza a construir un nuevo instrumento, intentando aunar la expresividad y el control del sonido del clavicordio y la presencia sonora del clavecín. En 1709, Cristofori presenta en Florencia su invento, un nuevo teclado, llamándolo *gravicembalo col piano e forte*. El diseño era similar al de un clavicordio o al de un clavecín, pero su mecanismo incluía un concepto revolucionario llamado “mecanismo de escape”.

El mecanismo de escape constaba de una pieza de madera con la forma de un martillo cuya punta estaba recubierta de cuero y una vez golpeando las cuerdas, éstas vibraban emitiendo un sonido suave o fuerte, dependiendo de la fuerza y de la velocidad del ataque con que se tocaba. Al mismo tiempo, la tecla activaba un apagador de fieltro que se encontraba sobre la cuerda. Una vez quitando el dedo de la tecla, ese fieltro se volvía a colocarse provocando apagar el sonido de la cuerda.

El invento de Cristofori no producía un sonido metálico y estridente como el clavecín, sino uno más dulce y sostenido como el del clavicordio. En 1726, Cristofori añadió al pianoforte el manual de *una corda*, que se basa en la posibilidad de permitir al ejecutante desplazar el mecanismo con la mano de tal modo que cada martillo golpee sobre una menor cantidad de cuerdas para lograr un sonido más suave.

Las ideas de Cristofori fueron adaptadas rápidamente en Alemania e Inglaterra. Un constructor de teclado, el alemán Gottfried Silbermann, realizaba algunas mejoras al instrumento de Cristofori y creó sus primeros prototipos fabricados a principios de 1730. Sus pianos serían los que Federico II de Prusia presentaría a Bach en 1745 quien no se mostró interesado y criticó la debilidad de los agudos y la pesadez del teclado. Pero para 1747, cuando Silbermann le presenta nuevamente a Bach su piano, ahora ya con mejoras, y después de haberlo probado, Bach se expresó a favor de los cambios.

El socio de Silbermann, Johannes Zumpe y el aprendiz Johann Andreas Stein quien trabajaba en el taller de Silbermann, aportarán más tarde importantes ideas a la construcción de pianos. Zumpe patentaría el mecanismo inglés¹⁰ mientras Stein el mecanismo vienes.

En 1773, el mismo Stein hizo posible que la tecla del pianoforte fuera ligera y fiable. Además de que el resultado fue un buen equilibrio entre agudos y graves, el instrumento dio un sonido agradable pero no muy potente. El teclado tenía un registro de cinco octavas, contaba con unas palancas de rodilla que funcionaban para levantar los apagadores de las cuerdas manteniendo el sonido por medio de las vibraciones de las

¹⁰ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 23.

cuerdas. El desarrollo del mecanismo vienés alcanzó su grado de perfección en 1780 y fue el preferido por Mozart para la creación de sus obras.

La Escuela Inglesa fue originada por una multitud de constructores principalmente alemanes, que se exiliaron a Inglaterra, huyendo de la Guerra de los Siete Años¹¹ que hizo la vida muy insegura en Europa de Oeste. En 1760, Zumpe consiguió el éxito con la construcción de pianos cuadrados o de mesa logrando la aprobación de Johann Christian Bach. Sin embargo, John Broadwood tuvo el papel decisivo en el desarrollo del pianoforte. Él ayudó a consolidar lo que se conoce como “mecánica inglesa” y logró su amplia distribución por toda Europa.

Para 1795 Broadwood logra crear una empresa prolífera inventando una patente llamada “gran acción” inglesa. La nueva mecánica intenta ganar potencia del ataque lanzando el martillo hacia la cuerda por una palanca intermedia, puesta en acción por una “falsa escuadra” articulada desde la tecla. La fuerza del sonido era mayor en estos pianos, aunque tuvieron el inconveniente de que la mecánica era bastante pesada y requería mayor esfuerzo por parte del instrumentista.

Los pianos con mecánica inglesa destacaban por poseer más volumen sonoro permitiéndole al intérprete el fácil manejo de dinámicas. Además, estaban provistos por un pedal de resonancia¹² y por otro de *una corda*, los dos sujetados por una lira debajo del teclado haciendo su uso más cómodo.

Debido a las innovaciones en la construcción de pianos, se hizo posible que compositores como Wolfgang Amadeus Mozart o Muzio Clementi se expresaran en un lenguaje musical más virtuoso. Sin embargo, mientras que a Mozart no le interesaba la técnica pianística en sí, Clementi inició una búsqueda ardua por descubrir nuevas posibilidades técnicas en el teclado. Las obras de Clementi reflejan un método riguroso con que superaba los obstáculos del virtuosismo pianístico de su época e hizo posible que Beethoven explorara más allá de lo imaginable.

¹¹ 1756-1763

¹² Inventado por el inglés Americus Backers en 1772.

En el fin del siglo XVIII Beethoven tenía a su disposición un piano mejorado que le ayudó en el uso de ataques muy repentinos, incluso en una súbita intensidad mientras los pedales eran capaces de generar una mayor sonoridad con precisión. Cabe mencionar que las famosas ligaduras y los extensos cantábiles beethovenianos tampoco hubieran sido posibles sin el mayor aprovechamiento a las vibraciones de las cuerdas.

A principios del siglo XIX aparece una nueva e importante generación de constructores de pianos en París, ciudad que en esos momentos se había convertido en la capital del piano. Entre ellos se destaca Henri Pape, quien sustituye la piel de la cubierta de los macillos por fieltro, logrando conseguir más precisión en el ataque y en la administración de la fuerza, obteniendo como resultado, más variabilidad tímbrica¹³.

Otro personaje influyente y talentoso de esa época fue Sébastien Erard, de origen alemán radicado en Francia quien construyó un piano de cola que se distinguía por su original sistema de “martinete falso”, agilizando la mecánica inglesa. Su preocupación principal era mejorar la rapidez y la respuesta del teclado. También propone la adición de cuerdas, en lugar de tener dos cuerdas por tecla se aplicaron tres con la finalidad de aumentar la sonoridad. En 1809 Erard patenta un mecanismo de repetición “con estribo”, donde el martinete está más cerca de la cuerda creando rapidez al ataque para poder repetir esa misma tecla casi al instante.

Contemporáneo de Erard, Ignace Joseph Pleyel, funda su taller de pianos en 1807 en Francia. Los pianos de Pleyel destacaron por incorporar una novedad constructiva a la mecánica del piano. Su interés no era la potenciación de la sonoridad, Pleyel se centraba en las dinámicas de una intensidad media de volumen, sino lograr un refinamiento tímbrico que fuera de una sonoridad plateada, dulce y transparente. Chopin mostró gran interés por los pianos Pleyel porque el compositor buscaba un sonido íntimo y frágil, con un volumen reducido pero utilizando al máximo la expresividad del instrumento. Hacia 1850 la aparición del gran piano de cola marca la última etapa fundamental en la historia de la construcción. Su tesitura abarcaría siete octavas, el bastidor se habría de apoyar con barras metálicas por encima de las cuerdas y el barrado sería reforzado considerablemente.

¹³ <http://www.entre88teclas.es/el-piano-historia-del-instrumento>

Paralelamente con los acontecimientos en Francia, en Austria Ignaz Bösendorfer fundó su fábrica en 1828 y para 1853 la historia del piano marcaría un hito, en lo que se refiere a la formación de fabricantes de pianos, que hoy en día son de renombre. Los más conocidos son el alemán Heinrich Steinweg quien emigraría a Estados Unidos y fundaría su taller de pianos *Steinway and Sons* en New York, Julius Blüthner quien fundó su fábrica en Leipzig y Carl Bechstein quien establecería su taller en Berlín¹⁴. Estos fabricantes adoptarían sistemas industriales de producción e invertirían en investigaciones tecnológicas de manera sistemática.

La fábrica Steinway realizó las últimas modificaciones decisivas en la construcción del piano moderno al incorporar en 1856 el cuadro enteramente metálico *cupola iron frame*¹⁵ fundido en una sola pieza que permite una mayor tensión de las cuerdas. A parte de que la sonoridad se aumentó considerablemente, el instrumento aguantaba por más tiempo la afinación. Sin embargo, no será sino hasta 1867 que este sistema se adoptaría definitivamente en toda Europa.

En ese mismo año Blüthner patenta su famoso sistema *aliquot* que incrementa la resonancia de las cuerdas al introducir una cuarta cuerda adicional a cada grupo de tres, aunque más elevadas. Estas cuerdas no son percutidas por el martillo, sino que vibran en simpatía.¹⁶

Las posibilidades sonoras ofrecidas por los pianos modernos resultaron muy atractivas para los finales del siglo XIX. Debussy, por ejemplo, se enfocaba en timbres muy afines a la sonoridad del piano vertical que ofrecía toques suaves y refinados, mientras Ravel aprovechaba que los pianos modernos eran capaces de crear capas sonoras transparentes y en carácter y volumen muy distintas en el mismo momento, sin que estas sonaran embarradas. Otros como Béla Bartók en su obra *Allegro barbaro* (1911) trataban al piano como un instrumento de percusión, creando sonoridades potentes, fuertes y ruidosas.

¹⁴ <http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

¹⁵ Estructura de la cúpula de hierro.

¹⁶ http://html.rincondelvago.com/piano_6.html

Desde entonces el piano moderno no sufrió cambios mecánicos y estructurales importantes pero el uso que le dan los compositores, dio giros inesperados. Entre 1938 y 1940 el compositor vanguardista John Cage, mediante la experimentación de los timbres, culminó su trabajo con el modelo de “piano preparado” en el que varios objetos como bolígrafos, tornillos, tuercas, trozos de madera, goma, plásticos burletes o pedazos de bambú, son insertados entre las cuerdas del arpa del piano, causando sonidos percutidos delicados y complejos, cuando el piano se toca usando el teclado¹⁷. En algunas obras para piano da la indicación de que el intérprete deba tocar las cuerdas directamente con las uñas, las yemas o las palmas de sus manos, produciendo sonidos parecidos a los de un arpa.

¹⁷ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, (8ª ed.), Madrid: Alianza Editorial, 2008, pág. 1095

II. Suite inglesa en sol menor BWV 808 de Johann Sebastian Bach.

1. El Barroco y su contexto histórico-cultural

En Europa, a principios del siglo XVII, se suscitó una revolución científica liderada por investigadores que eran respaldados por los avances en matemáticas y los experimentos prácticos. Es en esos años cuando Johannes Kepler¹⁸ descubre la rotación de los planetas, Galileo Galilei¹⁹ inventa el telescopio, Sir Francis Bacon²⁰ el método inductivo y René Descartes²¹ enfoca métodos deductivos mediante las matemáticas; así mismo, Isaac Newton²² explora lo que más tarde cimentará la ley de la gravitación. Este mismo interés se ve reflejado en el arte y en la música a lo largo del siglo XVII, donde se empiezan a proponer nuevas ideas dejando a un lado los cánones en boga, situación que derivó en el desarrollo de nuevas tendencias musicales²³.

Los italianos fueron los primeros en experimentar nuevas técnicas y proponer un estilo diferente en la música. A mediados del siglo XVI se había llevado a cabo una gran migración de músicos italianos a Viena, Salzburgo, Augsburgo, Bohemia, Moravia y Silesia. En 1556, Orlando di Lasso²⁴ fue contratado como maestro de capilla de la corte múniquesa del duque Alberto V de Baviera, mientras en 1558 Philippe de Monte²⁵ obtuvo un puesto (similar que el de di Lasso) en la corte del emperador Maximiliano II en Viena²⁶. Ellos representaron la música contrapuntística del género sacro franco-flamenca en Munich y Viena, haciéndola más internacional que italiana. Como resultado, a lo largo del siglo XVII los compositores concebían nuevas formas de expresión como el *recitativo*, y técnicas como el *bajo continuo*; a la par, crearon nuevos estilos caracterizados por las disonancias no preparadas. Se prefería una mayor concentración en la voz superior o en los solistas, y se

¹⁸(1671 – 1730) Astrónomo y matemático alemán.

¹⁹(1564 – 1642) Astrónomo, filósofo, ingeniero, matemático y físico italiano.

²⁰(1561 – 1626) Filósofo, político, abogado y escritor inglés.

²¹(1596 – 1650) Filósofo, matemático y físico francés, portador de la geometría analítica y de la filosofía moderna.

²²(1643 – 1727) Físico, filósofo, teólogo, inventor, alquimista y matemático inglés.

²³ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, (8ª ed.), Madrid: Alianza Editorial, 2008, pág. 362.

²⁴(1532 – 1594) compositor franco-flamenco del Renacimiento tardío.

²⁵(1521 – 1603) compositor flamenco del Renacimiento tardío.

²⁶ Walter Hill, John, *La música barroca*, Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008, pág. 153.

formalizaba el género de la ópera. Las innovaciones marcan el inicio de un nuevo corriente estilístico llamado Barroco.

Si nos remitimos al primer diccionario de la lengua francesa realizado en 1690 por Antoine Furetière²⁷, que acogió el término *baroque* (equivalente a “barroco” en castellano), nos dice: “es un término que solo se aplica a las perlas que no son perfectamente redondas”, refiriéndose a las perlas de las conchas. En el diccionario de la academia francesa, de la edición de 1718, reconoce la palabra por primera vez, otorgándole exclusivamente el sentido indicado por Furetière, y se admitió asimismo a partir de 1740 el sentido figurado diciendo: “dícese también barroco (*baroque*) en sentido figurado con referencia a lo irregular, extravagante, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca.” La edición de 1762 retoma la misma definición.

Jean-Jacques Rousseau²⁸, en el suplemento de 1776 de la primera edición de la *Enciclopedia*, define el barroco musical en un sentido negativo diciendo: “barroco (*baroque*), en música; una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias de entonación difícil y de movimiento formado”²⁹.

La época barroca, como concepto estilístico se ubica entre los años 1600 y 1740. En 1950, la palabra barroco era un término que fue establecido por los historiadores Cornelius Gustav Gurlitt³⁰ y Heinrich Wölfflin³¹ para designar el periodo desde 1600 hasta 1750, donde en estos 150 años los compositores compartían mismos ideales musicales con base en el poder dramático y su capacidad para mover afectos³².

En el siglo XVII, a lo largo del periodo barroco, surgen nuevos pensamientos políticos y religiosos afectando toda Europa y modificando sus fronteras. Los conflictos religiosos del Sacro Imperio Romano, iniciaron por la propuesta de la Reforma de Martín

²⁷(1619 – 1688) Escritor y abogado francés, su *Dictionnaire universal* fue publicado de manera póstuma en 1690.

²⁸(1712 – 1778) Escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista franco-helvético definido como un ilustrado, sus ideas políticas influyeron al movimiento de la primera Revolución francesa en sus desarrollos de las teorías republicanas y el crecimiento del nacionalismo.

²⁹ <http://nguyenhistorico.webnode.es/periodo-barroco/>

³⁰(1850 – 1938) arquitecto e historiador alemán.

³¹(1864 – 1945) crítico de arte suizo, fue profesor de historia del arte en Basilea, Berlín y Múnich.

³² Emociones, estados de ánimo objetivados o arquetípicos, como la tristeza, la alegría, el miedo o el asombro; un objetivo de buena parte de la música barroca consistía en suscitar los afectos.

Lutero³³ en un documento que redactó y pegó afuera de la iglesia de Wittenberg en 1517. Eran sus 95 tesis en las que atacaba las indulgencias de la iglesia católica y esbozaba lo que sería su Doctrina Luterana sobre la salvación solo por la fe.

En 1598, en Francia, Enrique IV promulgó el Edicto de Nantes, que garantizaba libertad a los protestantes, aunque confirmaba el catolicismo como religión del estado. La guerra civil inglesa, que era una lucha entre el rey y el Parlamento, tuvo aspectos religiosos; la derrota del Rey condujo a la iglesia inglesa a ser presbiteriana estatal, mientras, por ejemplo, Italia siguió con su religión católica. La Inglaterra protestante y la España católica pusieron término en 1604 a décadas de guerras, mientras la Holanda calvinista consiguió su independencia de España en 1609.

Para entonces, Europa se encontraba en una crisis religiosa. Tomas Hobbes³⁴ en su obra *Leviatán*, en 1651, propone la idea de un estado soberano y todopoderoso, un estado con poder absoluto. Esto causa debates políticos y conflictos religiosos que condujeron a que muchas regiones de Europa volvieran a entrar en guerra. Como respuesta a la Reforma, la Iglesia Católica lanza la Contrarreforma, donde pretende frenar la nueva doctrina, lo que resulta el estallido de la Guerra de los Treinta Años (1618 – 1648)³⁵.

Mientras el Sacro Imperio Romano se enfrentaba en una guerra larga, la música del Imperio recibe nuevas propuestas. En 1619, el hijo del archiduque Carlos, Fernando II, es nombrado emperador, y contrae matrimonio con Eleonora Gonzaga, hija del duque de Mantua y con este matrimonio la corte comienza a importar músicos italianos. La música experimental incidental de Claudio Monteverdi³⁶ ya había sido conocida por Eleonora en Mantua, así en Viena se inician grandes representaciones y por esta influencia la corte de Viena toma una dirección musical de tipo italiana durante más de un siglo³⁷.

La música italiana influía a los compositores alemanes quienes se basaban en los estilos italianos para la creación de sus obras, y las desarrollaron para crear nuevos estilos musicales en la ópera y en los géneros instrumentales. Los compositores se enfocaban en

³³(1483 – 1546) teólogo alemán y fraile católico agustino.

³⁴(1588 – 1679) filósofo inglés.

³⁵ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Ibíd.*

³⁶(1567 – 1643) compositor, gambista y cantante italiano.

³⁷ Walter Hill, John, *op. cit.*, pág. 155.

los solistas, característica musical desde comienzos del siglo XVII. La música sacra coral y las sonatas en trio constaban de voces que colaboraban entre sí, pero las arias y las sonatas a solo, ponían de relieve el virtuosismo y la expresividad del intérprete. A raíz de esto se crea un nuevo género que es el *concerto*³⁸, el *concerto orquestal*³⁹ y el *concerto grosso*⁴⁰, que aportaban el contraste entre voces individuales y colectivas.

La música instrumental toma muchos elementos del lenguaje vocal para emplearlo, tales como el bajo continuo, interés por el movimiento de los afectos, concentración en los solistas y el uso de ornamentaciones virtuosas. Recursos musicales como arpeggios y elaborados pasajes de virtuosismo, eran empleados en los *preludios*⁴¹, *tocatas*⁴², *fantasías*⁴³, *fugas*⁴⁴ y *suites*⁴⁵, géneros comúnmente utilizados en la práctica de la música para tecla. Existía una gran tradición de música para órgano en Alemania del norte, con influencias del estilo italiano, de los cuales destaca el organista-compositor Dietrich Buxtehude.

2. La práctica interpretativa del clavecín barroco

La versatilidad del clavecín barroco lo hizo apto para poder colocarse en casas y gracias a su mecanismo, tenía la facilidad de producir el sonido, que lo hizo tan popular para poder acompañar cualquier tipo de reunión. Aunque el clavecín contaba con varios juegos de cuerdas y saltadores, incluso podía tener más de un teclado, sin embargo producía un número limitado de contrastes tonales y dinámicos, pero no *crescendi* ni *diminuendi*

³⁸ Concierto en el cual un único instrumento, como el violín, contrasta con una orquesta.

³⁹ Género orquestal en varios movimientos, originado a finales del siglo XVII, que pone el énfasis en la voz del primer violín y en el bajo, evitando la textura más contrapuntística de la sonata.

⁴⁰ Obra instrumental que explota el contraste de sonoridad entre un conjunto pequeño de instrumentos solistas (concertino), generalmente los mismos ejecutantes que aparecen en la sonata en trio, y un conjunto grande (ripieno).

⁴¹ Pieza introductoria para instrumentos solista, a menudo en el estilo de una improvisación, o movimiento introductorio en una obra en varios movimientos, como una suite.

⁴² Pieza para instrumento de teclado o laúd parecida a una improvisación y que puede comprender secciones imitativas, o puede servir como preludeo a una fuga independiente.

⁴³ Composición instrumental que se asemeja a una improvisación o carece de forma estricta.

⁴⁴ Composición o sección de una composición en textura imitativa y basada en un único sujeto, que comienza con las sucesivas exposiciones del sujeto en cada una de las voces.

⁴⁵ Conjunto de danzas reunidas en una única obra.

graduales. Por esa razón se ponía énfasis en la práctica interpretativa al uso del fraseo⁴⁶, de las articulaciones y de las ornamentaciones.

El fraseo se ocupaba de mostrar las divisiones, tanto cortas como largas, y la relación que tienen entre sí por medio de una respiración, mientras la articulación se ocupaba de mostrar en qué parte la nota se unía a otra nota o se separaba de la siguiente⁴⁷. Las ornamentaciones eran signos (a veces escritos en las partituras, otras veces no) que indicaban que, en ciertas notas, tiene que introducirse un conjunto de notas que pueden ser trinos⁴⁸, grupetos⁴⁹, apoyaturas⁵⁰ y mordentes⁵¹.

Johann Sebastian Bach recopila una lista de trece ornamentos para su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, en un manuscrito en 1720. Esta recopilación se considera representativa de la práctica musical del clavecín en el centro y norte de Alemania. Más adelante su hijo, Carl Philipp Emanuel Bach nos expone detalladamente el uso de las ornamentaciones, fraseos y articulaciones en su tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*⁵².

Uno de los géneros frecuentes que se interpretaban en el clavecín eran las danzas, que originalmente estaban pensadas para acompañar el baile. Se caracterizaban por una sencilla escritura, por sus melodías simples dejando la posibilidad de introducir adornos elaborados como variación fantástica en las repeticiones. Algunas veces era necesario hacer ajustes en el último compás de la sección para que el mismo compás sirviera tanto para la primera como para la segunda vez. Frescobaldi plantea que, en los movimientos de las danzas, no se necesitan un *ritardando* antes del final de cada sesión, sino es suficiente

⁴⁶ Entendemos por fraseo una división musical natural, comparable a una frase del habla.

⁴⁷ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 67.

⁴⁸ Rápida alternación entre una nota y un medio tono o un tono entero por encima de aquélla.

⁴⁹ Rápida sucesión de un grupo de tres o cuatro notas que por grados conjuntos rodean a la nota escrita.

⁵⁰ Signo que se conoce como adorno musical, supone el hecho de esquivar la nota que vendría exigida por la estructura melódico-armónica y en vez de interpretarla inmediatamente, se llega a ella de forma indirecta, puede estar escrita, aún a riesgo de producir una disonancia.

⁵¹ Adorno melódico que indica que la nota principal o real debe ser tocada con una única alternancia rápida de dicha nota superior o inferior por grados conjuntos. Esta alternancia puede estar formada por tres, cuatro o cinco notas. En cualquier caso, las notas del mordente se deben interpretar exclusivamente en el tiempo que antes ocupaba la nota principal. Puede aparecer en combinación con el trino, el acento o la doble cadencia.

⁵² Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clave.

aplicarlo al concluir el movimiento. En las anotaciones antiguas las repeticiones podían variarse cuando la segunda vuelta se tocaba con diversas ornamentaciones, haciéndolo más flexible e improvisado⁵³.

Con el tiempo las danzas llegaron a ser obras exclusivamente instrumentales y empezaron a formar un conjunto de movimientos que se han de interpretar como una serie. Para evitar la monotonía, las danzas que formaban estas secuencias eran distintas en cuanto a tiempo y carácter. En la obra de Johann Sebastian Bach encontramos tres diferentes series de danzas: las *Suites Inglesas*, las *Suites Francesas* y las *Partitas*.

3. Datos biográficos de Bach

La familia Bach vivió y trabajó en el centro de Alemania, principalmente en Turingia. Estuvieron sirviendo para los ducados sajones Ernestine y principados de Eisenach, Gotha, Meiningen y Weimar, el condado de Schwarzburg-Arnstadt, Ohrdruf en Hohenlohe y en la ciudad de Erfurt, con el electorado de Mainz. El auge y la decadencia de los Bach está estrechamente relacionada con estas condiciones sociales: primero con la construcción y expansión de la práctica musical en los tribunales, iglesias y pueblos hacia finales de 1580; seguido de la importancia de instituciones de arte como las orquestas de la corte, coros de iglesias y bandas de pueblo que más tarde empezaron a desarrollarse como la cultura musical de la clase media del siglo XVIII.

La vida musical en Turingia para los Bach fue notable por su gran variedad dentro de un área pequeña, pero le faltaba un centro institucional, como por ejemplo una compañía de ópera, por lo que no había nada para atraer a músicos de alto renombre a ella. Aunque en la familia Bach la competencia musical era la norma, sólo unos pocos de sus miembros lograron resaltar por su trabajo y otros dejarían Turingia⁵⁴.

La tradición familiar empieza a partir de Veit Bach, quien era un panadero de profesión, que a menudo se divertía jugando con un '*cythringen*' (una pequeña cítara)⁵⁵. Parece indicar que ninguno de los antepasados de Veit eran músicos profesionales, ni

⁵³ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 43.

⁵⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg2#S40023.2>

⁵⁵ *Ibidem*.

tampoco el mismo Veit. Veit Bach viene de la zona de Moravia y Eslovaquia en lo que entonces era parte del Reino de Hungría con su ciudad capital de Pozsony, ahora Bratislava (según Korabinsky) ciudad natal de Veit. Sin embargo, su fecha de nacimiento no se conoce. Veit se estableció en Wechmar⁵⁶, donde se convirtió en padre de familia y muere el 8 de marzo de 1619.

Los hijos de Veit fueron los primeros de la familia para dedicarse por completo a la música. Hans Bach, hijo mayor de Veit, fue el primer miembro de la familia quien tuvo una formación musical completa. Luego ejerció como músico, aunque también estuvo activo en otras áreas. Su segundo hijo, Christoph Bach, fue el padre de Johann Ambrosius Bach quien sería el padre de Johann Sebastian Bach, siendo la cuarta generación de músicos de los Bach. La aceptación de puestos asalariados muestra que se habían establecido en un lugar, dando así el primer paso para entrar en las clases medias urbanas. En esta manera rompieron con la tradición del *Spielmann*⁵⁷ ambulante o “violinista” que sus actividades variadas como instrumentistas apuntan a la *Spielmanntradition* detrás de ellos⁵⁸.

Johann Ambrosius Bach trabajó en Eisenach desde 1671 como músico en la corte ducal de Sajonia-Eisenach. Ambrosius conoce a María Elisabeth Lämmerhirt (1644 – 1694), hija de Valentin Lämmerhirt quien ejercía la profesión de peletero⁵⁹ y concejal en Erfurt. Más adelante Ambrosius y Elizabeth contraen matrimonio el 8 de abril 1668⁶⁰. Conciben a ocho hijos, de los cuales cinco sobrevivieron: Johann Christoph, Johann Balthasar, María Salomé, Johann Jacob y Johann Sebastian quien nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach.

María Elisabeth Bach, la madre de Johann Sebastian, fallece el 3 de mayo de 1694. Más adelante el 27 de noviembre del mismo año, Ambrosius se casa con Barbara Margaretha, quien había sido viuda en dos ocasiones. Un mes antes del segundo matrimonio de Ambrosius, el 23 de octubre de 1694, él y su familia habían celebrado la

⁵⁶ Es un municipio en el estado alemán de Turinga llamado Günthersleben-Wechmar y no tiene relación con Weimar.

⁵⁷ Apellido alemán que significa "juglar", se refiere a un ejecutante de viaje en la Edad Media.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Oficio de adobar y componer las pieles finas o de hacer con ellas prendas de abrigo, y también de emplearlas como forros y adornos en ciertos trajes.

⁶⁰ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10#S40023.3.7>

boda del hijo mayor Johann Christoph en Ohrdruf. La música en esa ocasión había sido interpretada por Ambrosius Bach, Johann Pachelbel⁶¹ y otros amigos y familiares. Esta fue probablemente la única ocasión en la que Sebastian teniendo nueve años de edad, se reúne con Pachelbel, quien fue el maestro de su hermano mayor⁶².

Tres meses después de volver a casarse, el 20 de febrero 1695, Ambrosius muere después de una larga y grave enfermedad. Como la familia Bach era muy unida y siempre se apoyaban estando o no en situaciones comprometedoras, Sebastián y Jacob se mudan a Ohrdruf con su hermano mayor Johann Christoph, siendo él, el organista en Ohrdruf y convirtiéndose en su tutor.

Ambos fueron enviados al Liceo en Ohrdruf. Jacob tiene catorce años y deja el Liceo para ser aprendiz del sucesor de su padre en Eisenach. Sebastián se quedó hasta 1700 cuando tenía casi quince años. Quedó bajo la influencia de un plan de estudios excepcionalmente iluminado, inspirado y fue educado por el pedagogo Jan Amos Comenius⁶³, quien le inculcó la religión, la lectura, la escritura, la aritmética, el canto, la historia y las ciencias naturales⁶⁴.

Tuvo sus primeras lecciones de teclado impartidas por su hermano Johann Christoph en Ohrdruf. Christoph podría haberlo entrenado simplemente como intérprete, ya que él no era conocido como compositor, pero Johann Sebastián se convirtió en un compositor a través de sus propios esfuerzos. Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música, incluyendo algunas obras de su propio hermano, a pesar de que estaba prohibido hacerlo por el hecho de que las partituras eran muy valiosas y privadas. En esta época el papel de ese tipo era costoso. Sebastián aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, y recibió enseñanzas de su hermano que le adiestró en la interpretación del clavicordio. Christoph también le dio a conocer las obras de los grandes compositores de

⁶¹(1653 – 1706) Compositor alemán, compone una cantidad de obras sacras y seculares, contribuyó al desarrollo del preludio de coral y fuga, entre sus composiciones destaca el *Canon en re mayor*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³(1592 – 1670) Padre de la pedagogía. Iniciador de las ilustraciones en los libros y de la utilización del teatro en las aulas.

⁶⁴http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Johann+Sebastian+Bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Alemania del Sur como Johann Pachelbel y Johann Jakob Froberger⁶⁵; de Alemania del Norte como Dietrich Buxtehude⁶⁶; de los franceses Jean-Baptiste Lully⁶⁷, Louis Marchand⁶⁸ y Marin Marais⁶⁹, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi⁷⁰. Más tarde el 26 de agosto de 1693, fallece su hermano Johann Christoph⁷¹.

El problema de los hermanos Bach parece haber sido resuelto por Elías Herda quien era *kantor* y un maestro en el Liceo en Lüneburg. Elías había sido educado en Lüneburg, y sin duda fue él quien preparó a Johann Sebastián para ir al norte de Alemania. Bach estando ya en Lüneburg, conoce al organista Georg Böhm (1661 – 1733), quien estuvo apoyándolo ahí entre 1700 y 1702.

En 1703 Bach se mueve a Arnstadt, donde fue contratado como organista y profesor en la iglesia Neue Kirche⁷². En Arnstadt su trabajo ya había llegado a ser reconocido cuando el 29 de junio de 1707 aceptó una mejor oferta de trabajo y se trasladó a Mühlhausen. Las obras más representativas que Bach realizó en Arnstadt son las cantatas *Aus der Tiefen Rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131 y *Gott ist mein König* BWV 71.

El 28 de noviembre invitaron a Bach a examinar un órgano en Langewiesen. Johann Forkel⁷³, primero en escribir la biografía de Bach, menciona que en este viaje varios puestos se le habían ofrecido; y con la muerte de J. G. Ahle, el 2 de diciembre, quedaría

⁶⁵(1616 – 1667) Compositor alemán, escribió exclusivamente obras para instrumentos de teclado (suites, tocatas, caprichos, partitas).

⁶⁶(1637 – 1707) Compositor alemán, produjo una amplia variedad de piezas vocales e instrumentales, principalmente para órgano, y su estilo influyó enormemente a muchos compositores.

⁶⁷(1632 – 1687) Compositor francés de origen italiano, destacó como violinista y bailarín entrando al servicio de Luis XIV y trabajó en la composición de intermedios escénicos para las obras de Molière.

⁶⁸(1669 – 1732) Compositor francés, autor de dos libros de clave en forma de suites (1702-1703), dos piezas de órgano de refinado estilo y el Tratado de las reglas de composición.

⁶⁹(1656 – 1728) Compositor francés e intérprete de viola francés, autor de cuatro óperas de temática mitológica y de numerosas composiciones para viola reunidas en su mayor parte en cinco libros de Piezas para una y dos violas (1686-1725).

⁷⁰(1583 – 1643) Compositor italiano, contribuyó a la creación y consolidación de un repertorio instrumental independiente, en la música para órgano logra un estilo polifónico fiel a la pureza propia del siglo XVI y lo junta con el estilo del siglo XVII.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Antes llamada el Bonifaciuskirche en Arnstadt, se había incendiado en 1581, y fue reconstruida posteriormente en 1676-83; que luego se conoció como Neue Kirche (Iglesia Nueva).

⁷³(1749 – 1818) Músico, musicólogo y teórico musical alemán. Primero en escribir la biografía de Johann Sebastian Bach.

vacante otro más para ofrecérselo a Bach. Ahle había sido concejal de la ciudad de Mühlhausen, organista de San Blas y compositor de menor rango⁷⁴.

Había otros candidatos para el puesto de organista en Mühlhausen, como J. G. Walther, pero Bach tocó en la misa de Pascua del 24 de abril de 1707, incluyendo la cantata *Christ lag in Todes Banden* BWV 4, y en lugar de Walther, Bach fue contratado al puesto el 15 de junio en 1707.

El 10 de agosto de 1707 Tobias Lämmerhirt, tío materno de Bach, fallece en Erfurt y le hereda 50 florines que era más de la mitad de su salario. Esto facilita su matrimonio con su prima segunda Maria Barbara, quien era hija de Johann Michael Bach y Catharina Wedemann. La boda tuvo lugar el 17 de octubre de 1707 en Dornheim, un pueblo cerca de Arnstadt.

En 1708 Bach conoce al duque Wilhelm Ernst reinante de Weimar, quien le ofreció un puesto en su corte. Bach había sido nombrado por el duque *Konzertmeister* de la Capelle und Kammermusik. En aquel entonces tuvo a sus primeros hijos y en Weimar compuso la mayoría de las cantatas y de sus obras para órgano.

Seis de los hijos de Bach nacieron en Weimar: Catharina (1708 – 1774), Wilhelm Friedemann (1710 – 1784), los gemelos que nacieron en 1713 y ambos fallecen en pocos días, Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788) y Johann Gottfried Bernhard (1715 – 1739). Los diversos padrinos muestran que Bach y su esposa mantuvieron en contacto con parientes y amigos de Ohrdruf, Arnstadt y Mühlhausen, además de hacer nuevos amigos en Weimar. Cabe destacar que Georg Philipp Telemann⁷⁵ fue el padrino de Emanuel, hijo de Bach⁷⁶.

En esta etapa, Bach realiza muchas obras para órgano, como el *Preludio y fuga* en Re mayor BWV 532, la *Fantasia y Fuga* en sol menor BWV 542, la *Toccata, Adagio y Fuga* en Do mayor BWV 564, los Corales para órgano BWV 599 – 644 y la cantata *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182.

⁷⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10#S40023.3.7>

⁷⁵(1681 – 1767) Compositor alemán, su producción musical se divide en música instrumental y vocal tanto religiosa como profana, compone óperas, doce series de cantatas para todos los domingos, entre otras.

⁷⁶ Ibídem.

Cuando fallece el duque Wilhelm Ernst, el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen le ofrece empleo en Köthen y Bach empieza a trabajar como maestro de capilla en 1717. En mayo de 1720 Bach fue a Karlsbad con el príncipe y cuando regresa el 7 de julio le informan del fallecimiento de su esposa María Bárbara.

Durante 1720 Bach hizo una gran cantidad de copias de sus obras para violín no acompañado, y debía haber estado preparando los *Conciertos de Brandeburgo* BWV 1046 – 1051, cuyo autógrafo en la partitura es el 24 de marzo 1721 y que fueron dedicados a Margrave Christian Ludwig⁷⁷. Bach había tocado en Berlín en 1719 durante la negociación para el nuevo clavecín de Köthen⁷⁸.

En septiembre de 1721, Bach conoce a Anna Magdalena Wilcke cantante de la corte, con quien se casaría el 3 de diciembre de 1721. Anna procede de una familia de músicos y con tan solo 20 años de edad se encontraba, en ese entonces, trabajando en Köthen.

Varias obras didácticas para teclado pertenecen al período de Köthen. Por ejemplo, el autógrafo del primer tomo del *Clave Bien Temperado* que está fechado en 1722, pero por diversas razones, no terminó el manuscrito hasta 1732. La serie se compuso para mostrar las ventajas de temperamento igual. El primer libro de *Clavier-Büchlein* fue comenzado en 1720, en él Bach unió algunas de sus obras para teclado con fines pedagógicos. El cuaderno sirvió como un curso de teclado para su hijo Wilhelm Friedemann, su contenido ya había aparecido en versiones anteriores bajo diferentes títulos en 1720. El primer tomo del *Clavier-Übung* contenía las *Invenções* BWV 772 – 786, las *Sinfonías* BWV 787 – 801, las seis *Suites Inglesas* BWV 806 – 811 y las seis *Suites Francesas* BWV 812 – 817 cuyo autógrafo copió en limpio en 1723 en Köthen.

El 5 de junio de 1722, con la muerte de Kuhnau, se quedó vacante el puesto del cantor del *Thomasschule*⁷⁹ de Leipzig. En ese entonces, uno de los deberes del cantor era enseñar latín y esto les impedía a algunos candidatos a participar. Para el 21 de diciembre, cinco candidatos participaron, luego dos *Kapellmeisters* habían aplicado para el puesto:

⁷⁷(1677- 1734) Oficial del ejército de la dinastía Hohenzollern de Brandeburgo-Prusia.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Escuela de Santo Tomás.

Bach y Graupner. El 7 de febrero de 1723, Bach había realizado con éxito sus pruebas con las cantatas *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* BWV 22 y *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 y el 9 de abril el Consejo le ofreció el puesto. El 16 de mayo Bach tomó posesión de su cargo en la iglesia de la universidad. La familia de Bach se trasladó el 22 de mayo de 1723 a vivir en Leipzig⁸⁰.

En el mismo año, en septiembre de 1723, Bach intentó aplicar para el puesto de director musical de la iglesia de la Universidad en Leipzig, pero después de una petición al elector de Sajonia y sin respuesta, Bach se vio obligado a aceptar un compromiso el cual era compartir el trabajo y el salario con Görner, quien tenía el puesto de director musical. En 1730, Bach presentó un oficio a las autoridades de la iglesia que establecen sus requisitos mínimos para el quehacer musical en la iglesia y recibió como respuesta sólo una amenaza comentándole que reducirían su salario. En septiembre de 1730, nombraron a Johann Matthias Gesner como rector en la escuela de Santo Tomás y eso significó un alivio a la situación laboral de Bach, ya que estaba profundamente interesado en la música y tenía planes para las reformas en la escuela. Sin embargo, Gesner se trasladó a Göttingen cuatro años más tarde y su sucesor, J. A. Ernesti, mostró poco interés en la educación musical. Con Ernesti, Bach estaba en constante conflicto sobre el nombramiento de los prefectos del coro, pero fundamentalmente sobre sus puntos de vista acerca de la verdadera naturaleza de una educación liberal.

Bach actuó también como director de la *Musicum Collegium* que Telemann había fundado en Leipzig en 1702. A los estudiantes universitarios y músicos semi-profesionales, se les permitía participar en los conciertos realizados en el Collegium. Bach presentó unos conciertos para uno o más clavicordios (transcripciones principalmente de sus conciertos para violín), la segunda y la tercera parte de sus Suites Orquestales y las cantatas seculares *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*⁸¹ BWV 201 y la Cantata del Café *Schweigt Stille, nicht plaudert*⁸² BWV 211. También se presentaron obras para teclado como los cuatro conjuntos del *Klavier-Übung* (1723 – 1742), sus Partitas para clave BWV 825 – 830, el *Concierto Italiano* BWV 971, y las *Variaciones Goldberg* BWV 988.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ La disputa entre Febo y Pan.

⁸² Calla, no hacer la charla.

En noviembre de 1736 le fue dado el título de Real Compositor de la Corte por Federico Augusto II, Rey de Polonia y Gran Duque de Lituania. El 7 de mayo 1747, visita Potsdam por invitación de Federico II de Prusia, conocido también como Federico el Grande, quien le dio un "tema real" sobre el cual tenía que improvisar. Posteriormente, este tema sirvió como base de su Ofrenda Musical BWV 1079 que constaba en una colección de *ricercars*⁸³ y *cánones*⁸⁴.

En 1747 la *Ofrenda Musical* y el *Triplex Canon* BWV1076, fueron presentadas por Bach en la *Sociedad Correspondiente de Ciencias Musicales*, fundada en Leipzig en 1738 por Christoph Mizler⁸⁵, y se le invita a unirse a esta Sociedad. Dado el carácter científico de las obras de Bach, la sociedad concede bien la composición de Bach considerando la *Ofrenda Musical* como su "aportación" anual en 1748, y probablemente la intención era presentar en el año siguiente *El Arte de la Fuga* BWV 1080, donde expondría su vasto compendio de técnicas contrapuntísticas.⁸⁶

Bach queda ciego en sus últimos años de vida y es sometido a dos operaciones sin éxito por el cirujano inglés John Taylor. Bach fallece en Leipzig el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honor tres días más tarde en el cementerio de la iglesia *Johanniskirche*.

4. La suite barroca

En la historia de las suites barrocas, curiosamente, el ballet tuvo un papel importante. La popularidad del ballet francés en la corte de Luis XIV inspiró a muchos compositores franceses que arreglaran música folklórica o popular sencilla para ballet y que compusieran música original con las características de las danzas concurridas de la época. A parte de las danzas establecidas que eran la *allemande*, la *courante*, la *sarabande* y la *gigue*, la compañía de ballet de la corte francesa añadió un gran número de danzas regionales.

El *menuet*, la *gavotte*, la *bourrée*, el *passepied*, la *loure* y más adelante la *polonaise* y la *anglaise*, los incluían en las presentaciones de ballet como danzas opcionales. Algunas

⁸³ (en italiano, "buscar" o "intentar") pieza instrumental que trata uno o más sujetos en imitación.

⁸⁴ (en latín "regla") composición en la cual las voces entran sucesivamente en un tono determinado y cada cierto lapso de tiempo, y ejecutando todas las mismas melodías.

⁸⁵(1711 – 1778) Médico alemán, historiador, matemático, compositor y precursor de la Ilustración polaca.

⁸⁶ *Ibidem*.

otras danzas como el *air*, que se toma prestado de la ópera, el *rondo*, descendiente del rondó monofónico de los trovadores o la *ouverture française* creada por Lully, también podían formar parte de estas escenas teatrales⁸⁷.

La popularidad de las danzas conocidas del ballet causó que los compositores de laúd y teclado desarrollaran una serie estilizada conocida como la *suite*. La organización de la forma estándar de la *suite* instrumental, según Ferguson, pudo haber sido propuesta en Alemania por Froberger⁸⁸. El esquema consistía en cuatro danzas contrastantes:

- I. La *Allemande* (“alemana”, en francés) de Alemania, es una danza en forma binaria, con compás de 4/4 y es moderadamente rápido. Comienza con anacrusa y predominan las sincopas. Esta danza se caracteriza por su gran variedad de imitaciones por secciones.
- II. La *Courante* (en francés “corriente” o “fluyente”) se interpretaba en dos maneras, como la *courante* francesa o la *corrente* italiana. La diferencia entre ellas es que la *courante* francesa tiene un carácter moderado y solemne mientras la *corrente* italiana es rápida y fluida utilizando movimientos rítmicos. Bach usó ambas formas en sus suites para teclado, están en compás ternario o compuesto (3/2 o 6/4) y se desarrollan con textura contrapuntística. Ambas empiezan con una anacrusa y se caracterizan por sus agrupaciones rítmicas de hemiolas y de sincopas, y los seis cuartos se agrupan en tres grupos de dos o, sobre todo en las cadencias, en dos grupos de tres.
- III. La *Sarabande*, originalmente era una danza rápida y sensual, procedente de América Latina. Esta danza fue popular en las colonias españolas, principalmente en México y fue prohibida en 1583 por ser una danza pecaminosa. En las obras literarias de Lope de Vega y Cervantes, se cita la existencia de esta danza y corrobora que hay dos tipos de zarabandas, una lenta y una rápida. La Zarabanda llegó a Francia a través de España e Italia y se convirtió en una danza muy popular en la música escénico-teatral de

⁸⁷ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 42.

⁸⁸ Ferguson, Howard, op. cit., pág. 43.

Lully. La versión utilizada por Bach es de forma binaria con carácter solemne, de *tempo* lento y se desarrolla en compás ternario, con énfasis en el segundo tiempo del compás. Se caracteriza rítmicamente por alternar una negra y una blanca, mientras la melodía se organiza en general en un periodo de ocho compases.

- IV. La *Gigue* se originó en las islas británicas como una danza solista y virtuosa y se bailaba con rápidos movimientos de los pies. Cuando en Francia se adoptó la *Gigue*, se convirtió en un compás compuesto de 6/4 o 12/8, con amplios saltos melódicos y con movimientos de tresillos animados⁸⁹.

Cuando Froberger compuso sus suites, la serie terminaba con la *Gigue* seguida por la *Sarabande* aunque en algunos casos se omitía esta última. Al publicarse sus *Suites* para clave en 1693, la editorial modificó el orden poniendo primero la *Sarabande* y al final la *Gigue* posiblemente por los cambios en la práctica interpretativa del final del siglo XVII⁹⁰.

Más adelante, otros compositores agregarían a las suites instrumentales otras danzas opcionales del ballet como los *galanteries* o *galanterien* (“gentilezas”) en Alemania, como el *air*, la *bourrée*, la *gavotte*, el *menuet*, la *chaconne*, la *passacaglia* y el *passeped*.

Bach utiliza el estándar propuesto por Froberger, únicamente en las Suites Francesas, mientras en las Partitas y en las Suites Inglesas cambia la fórmula y elabora una suite estructuralmente más compleja. Las Partitas empiezan con un movimiento introductorio específico como *fantasie*, *sinfonia*, *praeludium*, *ouverture*, *praeambulum* o una elaborada y extensa *tocata*, mientras las *Suites Inglesas*, salvo la primera, empiezan con un amplio *prélude* en forma de *ritornello*⁹¹.

5. Análisis de la Suite Inglesa en sol menor BWV 808 de J. S. Bach

Bach estaba contratado en Weimar como organista y músico de cámara. Por esa razón en estos años el compositor se enfocó más en la creación de obras para órgano que en las

⁸⁹ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 456 – 457.

⁹⁰ Ferguson, Howard, Ibídem

⁹¹ (en italiano, “estribillo”) en un aria o pieza similar, un pasaje instrumental que reaparece varias veces, como un estribillo. Por regla general, se toca al principio, en diversos interludios (a menudo de forma modificada) y de nuevo al final, exponiendo el tema principal.

del teclado. Sin embargo, también se dio tiempo para componer algunas piezas para clavecín. Así emergen las Suites Inglesas alrededor de 1715 y se cree que siguió trabajando en ellas hasta 1725, cuando ya estaba en Köthen, durante sus años de *Kapellmeister*.

Llevan por título *Suites Inglesas*, no porque contengan danzas británicas, sino porque una de sus copias contiene la frase “*fait pour les anglois*”⁹². Al principio Bach los nombró “*Préludes avec leurs Suites*”⁹³ y más adelante como “*Suites avec Préludes*”⁹⁴. Forkel asume por la dedicación que habrían sido concebidas para algún noble inglés. Por otro lado, el título pudo haber sido atribuido en conmemoración a la música de clavecín del compositor francés Charles Dieupart⁹⁵, quien vivía en Londres⁹⁶.



97

No se han encontrado los manuscritos originales de las *Suites Inglesas*, solo las copias hechas por los alumnos de Bach. Aunque algunos fueron corregidos por el mismo compositor, es imposible decir cuál fue la versión original. En estas copias los signos de los ornamentos y de las articulaciones fueron anotados por Johann Christian Kittle, uno de los últimos alumnos de Bach y después organista en Erfurt, quien proporciona una información valiosa de cómo aplicaba su maestro los ornamentos en sus interpretaciones.

Los ornamentos son parte fundamental de estas suites, para los cuales se tiene que consultar el cuadro de ornamentaciones que Bach apunta para su hijo Friedemann

⁹² Hecho para los ingleses.

⁹³ Preludios con sus Suites.

⁹⁴ Suites con Preludios.

⁹⁵ (1667 – 1740) clavecinista, violinista y compositor francés. Se muda y fallece en Inglaterra.

⁹⁶ Bach, Johann Sebastian, *Englische Suiten BWV 806 -811*, Germany: Henle Verlag. 1971, Rudolf Steglich, Preface, pág. IV – V.

⁹⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Partitas_for_keyboard_\(Bach\)#/media/File:Clavier-%C3%9Cbung-I-title-page.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Partitas_for_keyboard_(Bach)#/media/File:Clavier-%C3%9Cbung-I-title-page.jpg)

especificando cada uno de los adornos utilizados. De esta manera se puede acercarse a las ornamentaciones de la época y tener una idea de la práctica interpretativa de Bach.

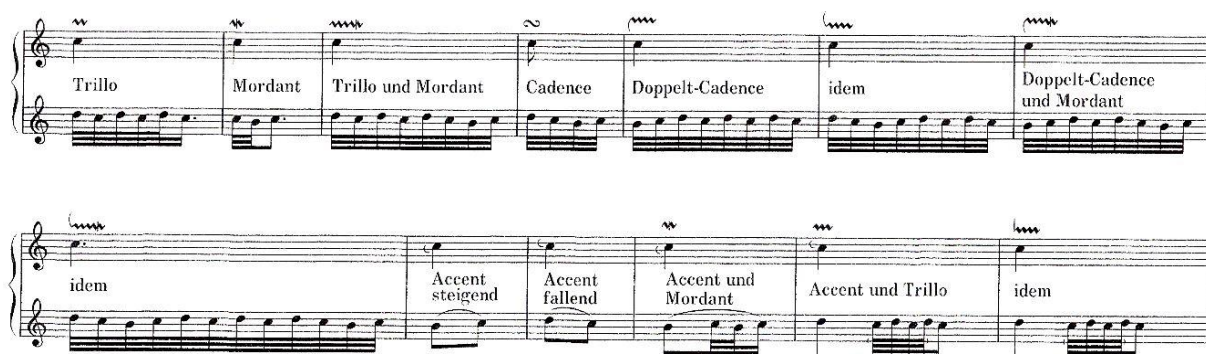


TABLA DE ADORNOS⁹⁸

Cada pieza de la suite es como si fuera un discurso distinto al insertar los adornos que según los acuerdos de su hijo Friedemann, “eran muy delicadas, buenas y placenteras para el oído”. Lo mismo confirma en su introducción Rudolf Steglich, en la edición de Henle Verlag de las suites inglesas:

Sin embargo, incluso los copistas contemporáneos de Bach - y el propio Bach-, a menudo omitían los signos donde los adornos eran entendidos convencionalmente. Por otro lado, la notación de los signos no era de ninguna manera el estilo acostumbrado y la ornamentación no era sistemáticamente detallada, por tal motivo se tenían que escribir y especificar los adornos. Siempre había algo espontáneo y personal en las ornamentaciones escritas por Bach⁹⁹.

Las danzas de las suites inglesas son extendidas, resaltando el carácter virtuoso y lo temperamental, además que se desarrollan en la misma tonalidad dándole un denominador común a los diferentes caracteres. La estructura polifónica se presenta en tres voces que comparando con las suites francesas que son relativamente sencillas, simples y cortas, en las inglesas modifica las particularidades pre-establecidos de las propias danzas.

⁹⁸ Bach, Johann Sebastian, *Englische Suiten BWV 806 -811*, Germany: Henle Verlag. 1971, Rudolf Steglich, Preface, pág. VI.

⁹⁹ Bach, Johann Sebastian, op. cit., pág. V.

Preludio Forma de Ritornello			
Ritornello	Episodio A	Ritornello	Episodio B
cc. 1 - 32	cc. 33 - 66	cc. 67 - 99	cc. 99 - 108
sol menor	sol menor re menor Si bemol mayor	Si bemol mayor	Si bemol mayor

Ritornello	Episodio A'	Puente	Ritornello
cc. 109 - 124	cc. 125 - 160	cc. 161 - 178	cc. 179 - 178
re menor	re menor do menor Mi bemol mayor	Mi bemol mayor	sol menor

La suite empieza con una construcción polifónica del gran y elaborado *Prélude* en forma de *ritornello* que hace referencia a los *concertos* de Antonio Vivaldi¹⁰⁰ donde se alternan episodios intensos de *tutti* con otros más livianos y transparentes. Los primeros siete compases describen una orquesta de cuerdas donde las secciones entran gradualmente imitándose entre ellas, desde los violines hasta los contrabajos. En el compás 7 se completa la orquesta que continúa citando el tema principal. Las diferentes secciones orquestales se alternan y llegan al compás 32 para concluir la primera cadencia en re menor.

Prélude

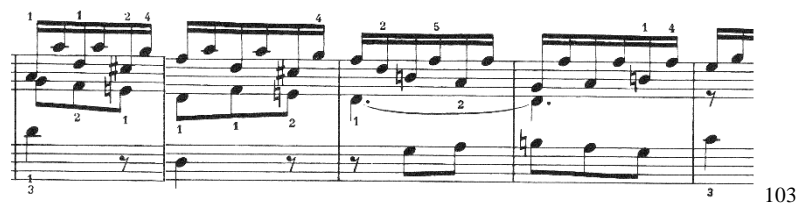
101

En el Episodio A, el clavecín concertante toma la voz y nos propondrá un nuevo tema que se desarrollará en imitaciones aplicadas entre las tres capas sonoras. En el compás

¹⁰⁰(1678 – 1741) compositor, violinista, profesor y clérigo italiano.

¹⁰¹ Bach, J. S. *Englische Suiten III in g-moll = English Suite III in g minor: BWV 808*, Germany: Henle Verlag, 1990, pág. 40.

45 expone un bajo continuo¹⁰², acompañando al solista, como se acostumbraba en el barroco. La sección termina en el compás 63, un bajo descendiente nos lleva a la dominante del relativo mayor, al Fa mayor y re-expone en el compás 67 el *ritornello*.



El segundo *ritornello* se presenta en Si bemol mayor con un carácter glorioso, enérgico y brillante. Comparando el primer *ritornello* con el segundo, observamos que existe una diferencia de carácter. Bach retoma la idea de un recurso técnico de la pintura llamado *claroscuro*¹⁰⁴. Esta práctica consiste en disponer de manera adecuada las luces y las sombras en un dibujo o pintura, generalmente para proporcionarle mayor expresividad. Aquí la luz está representada por el *mayor*, mientras la sombra por el *menor*.

Bach vuelve a aplicar las imitaciones en el compás 99, donde se presenta el Episodio B con el tema principal del *ritornello* y el del primer episodio, y estarán entrelazados cambiando la posición en cada segundo compás, hasta que en el compás 107 rompe el esquema con una cadencia en re menor.



En esta misma tonalidad se presenta el tercer *ritornello*, donde solo expone la entrada de la orquesta y elimina la parte de las progresiones para pasar directo al Episodio

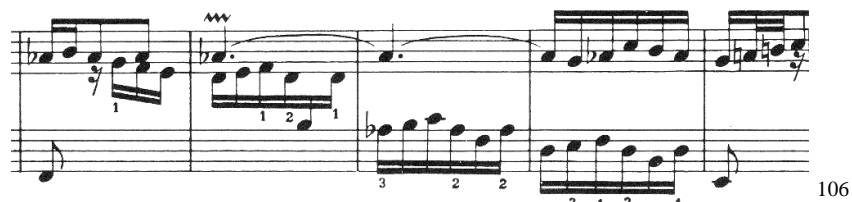
¹⁰² Sistema de notación y práctica interpretativa, en el cual una línea de bajo instrumental está escrita y uno o más intérpretes de teclado, laúd o instrumentos similares rellenan la armonía con los apropiados acordes o con líneas melódicas improvisadas.

¹⁰³ Bach, J. S., op. cit., pág. 41.

¹⁰⁴ Técnica pictórica que consiste en disponer de manera adecuada las luces y las sombras en un dibujo o pintura, generalmente para proporcionarle mayor expresividad.

¹⁰⁵ Bach, J. S., op. cit., pág. 43.

A'. El Episodio A' sigue en re menor presentando las mismas características del Episodio A. En el compás 160 la cadencia ya conocida no regresa al *ritornello*, si no, sigue en un puente elaborado para hacernos esperar la re-exposición, acumulando así la tensión.



En el compás 179, el *Ritornello* se presenta una cuarta y última vez, pero las secciones entran en manera ascendente, empezando con los contrabajos y terminando con los violines concluyendo el preludio.

La *Allemande* coincide con las características establecidas para esta danza. Escrita en forma binaria, con textura polifónica presenta voces flexibles. Al inicio nos propone su tema en el bajo mientras la voz superior reafirma el tema en el segundo compás. Desde el cuarto compás presenta gran variedad de imitaciones llegando al fin de la primera parte, en la dominante del sol menor.



La segunda parte se desarrolla en distintas tonalidades cercanas al sol menor como en do menor, Si bemol mayor, Mi bemol mayor, Fa mayor y cerrando el círculo en Si bemol mayor. El retorno a la tonalidad original está marcado por la aparición de un Fa# y mientras la voz superior se establece en la nota de sol, las voces inferiores poco a poco llegan a la cadencia adornando la tónica.

¹⁰⁶ Bach, J. S., op. cit., pág. 44.

¹⁰⁷ Bach, J. S., op. cit., pág. 46.



La *Courante* representa la *corrente* italiana, se desarrolla en un *tempo* rápido con textura contrapuntística. Rítmicamente no es tan compleja como se parece al escucharla. Bach maneja dos voces flexibles, pero inquietas, que frecuentemente pasan por intervalos amplios con tendencias contrapuntísticas en forma binaria. En la primera sección la melodía se complementa con intervenciones de las otras voces, generando así la presencia de un pulso constante de octavos. La danza se desarrolla en sol menor hasta concluir la primera sección en la dominante. La segunda sección mantiene el pulso de octavos y pasa a través de las tonalidades de fa menor, do menor y Si bemol mayor. En el compás 26 llegamos a la tonalidad original y concluye la danza con un arpeggio de sol menor.



La *Sarabande* presenta un carácter solemne, en compás ternario, en forma binaria y se desarrolla en un *tempo* lento. La *Sarabande* es un buen ejemplo para la importancia de la ornamentación en el barroco. Podemos observar dos versiones anotadas por Bach. Una es escritura simple, menos adornada mientras la otra es una versión llena de ornamentos detalladamente anotados. Bach escribe su propia ornamentación en la partitura llamándola *Les agréments de la même Sarabande*¹¹⁰. Con las ornamentaciones la danza se convierte en un carácter más virtuoso y delicado. Esa opción vistosa se interpreta al llegar a las repeticiones obligatorias.

¹⁰⁸ Bach, J. S., op. cit., pág. 47.

¹⁰⁹ Bach, J. S., op. cit., pág. 48.

¹¹⁰ Los adornos de la misma Zarabanda.

Sarabande



Les agréments de la même Sarabande



Una particularidad importante de la *Sarabande* es la presencia de notas de pedal extendidas a lo largo de varios compases. La primera sección mantiene un gran pedal de siete compases mientras la voz superior se desarrolla con acordes distintos poniendo al mismo pedal de sol en diferentes situaciones. A veces es la base de la tónica, pero también puede generar disonancia junto a la melodía. La segunda sección expone la misma idea, pero en esta ocasión el bajo contiene movimientos melódicos. En el compás 13, se invierten los papeles, la voz superior se mantiene en la nota pedal de mi bemol y el bajo avanza lentamente con arpeggios. Las voces intercambian la idea de nota pedal concluyendo la danza en el compás 24.



La suite continúa con una danza opcional de las *galanteries*, con la *Gavotte*. Con la palabra *Gavotte* se identificaba a la gente que vivía en las montañas de *Provance*, en Francia. Hasta el día de hoy se baila una versión en Bretagne que es una antigua provincia que queda en la península del oeste de Francia, donde los bailarines se colocan en un gran círculo. La *Gavotte* de Bach hace referencia a las gavotas del clavecinista francés Rameau,

¹¹¹ Bach, J. S., op. cit., pág. 50.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Bach, J. S., op. cit., pág. 51.

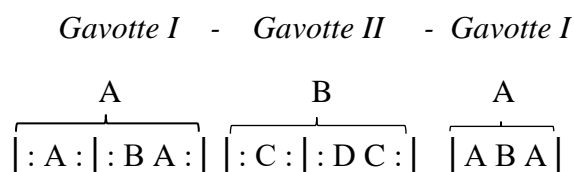
por ser de un carácter ligero, delicado y liviano. La *Gavotte I* está en forma ternaria y en compás de $\frac{3}{4}$. Los motivos melódicos empiezan en anacrusas que dan énfasis a los primeros tiempos de los compases.



Para explotar las posibilidades de esta danza, Bach elabora una segunda *Gavotte*, muy parecido al *Musette*. La *Musette* es una danza francesa interpretada por una gaita. Este instrumento tiene una característica importante, al interpretar melodías en ella un silbato independiente mantiene un pedal de órgano llamado nota *burdon* que suena constantemente. La *Gavotte II* comienza en su relativo mayor, Sol mayor. Tanto su primera y segunda sección terminan en la tónica manteniéndose siempre el bajo extendido.



Las secciones se tocan en el orden de *Gavotte I*, *Gavotte II* y *Gavotte I*, sucesivamente, con las repeticiones señaladas, mientras la *Gavotte I* al retornarse, se toca sin repeticiones. La danza se desarrolla en la siguiente manera:



La *Gigue* representa la polifonía barroca dentro de la suite. En este caso se desarrolla en dos voces que en algunas partes se complementan con una tercera voz. El tema se

¹¹⁴ Bach, J. S., op. cit., pág. 52.

¹¹⁵ Bach, J. S., op. cit., pág. 52.

Una posibilidad viable para distinguir las danzas puede ser la aplicación de las diferentes articulaciones. Como opciones podemos pensar en interpretar los distintos caracteres con *legato*, *non legato*, *portato* y *staccato*. Para poder lograr estos toques, se debe de tener un equilibrio constante del pulso, cuidar la fuerza del ataque y el impulso de los movimientos. Es necesario controlar el peso de los brazos y si es necesario, hacer ajustes rápidos adecuados de las manos.

Algunas danzas que comienzan con anacrusas como la *Allemande*, *Courente* y la *Gigue*, necesitan un gran impulso para lanzarse a los primeros tiempos de los compases. El carácter anacrúsico está presente a lo largo de estas obras y el impulso requerido para poder lanzar las anacrusas que jamás puede faltar.

La recopilación de adornos que hizo Bach para su hijo mayor, nos ayuda a descifrar las ornamentaciones utilizadas por Bach padre y su aplicación fantasiosa puede resaltar favorablemente la repetición de las secciones.

III. Sonata “quasi una fantasia” en Mi bemol mayor Op. 27. No.1 de Ludwig van Beethoven

1. El Clasicismo y su contexto histórico-cultural

En el siglo XVIII, Europa se encontraba expuesta a diversos conflictos bélicos. Los estados centralizados con sus organizaciones militares intentaban mantener la influencia sobre su región. En 1713, Francia había reemplazado a España como fuerza dominante en el oeste de Europa. Sin embargo, en 1756 se inicia la guerra de los Siete Años, donde la misma Francia es derrotada por Inglaterra, posicionando a la Gran Bretaña como el estado líder con más poder de Europa.

En la región central y oriente de Europa las monarquías absolutas competían entre ellos por expandir sus territorios. Los príncipes y cancilleres de Prusia, el Emperador del Imperio Austro-húngaro y el Zar de Rusia se vigilaban celosamente, los pequeños estados italianos y alemanes intentaban mantener su independencia lo mejor que podían¹²¹.

A partir de 1750 las tendencias políticas hacen surgir un movimiento intelectual llamado Ilustración que causará grandes cambios socioculturales en toda Europa. El movimiento de la Ilustración fue encabezado por tres reconocidos filósofos: Voltaire¹²², Montesquieu¹²³ y Rousseau¹²⁴. Ellos a través de sus doctrinas promovían la idea que la humanidad podría solucionar sus problemas mediante el uso del razonamiento partiendo de la observación. Se prefirió lo natural que lo artificial y dichos autores promovían la educación universal.

Por otra parte, los ideales humanitarios y el deseo de crear una hermandad universal fueron fundamentales en un movimiento llamado *francmasonería*, que se fundó en 1717 por Anthony Saye¹²⁵ en Inglaterra. Entre sus miembros destacaban los reyes Federico el

¹²¹ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág. 567 y 568.

¹²²(1694 – 1778) escritor, historiador, filósofo y abogado francés.

¹²³(1689 – 1755) cronista y pensador político francés.

¹²⁴(1712 – 1778) escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista franco-helvético.

¹²⁵ http://eruizf.com/masonico/autores/christian_jacq/masonico59.html

Grande de Prusia¹²⁶ y José II del Imperio Austro Húngaro¹²⁷, el escritor Wolfgang von Goethe¹²⁸ y los compositores Franz Joseph Haydn¹²⁹ y Wolfgang Amadeus Mozart¹³⁰.

En el mismo tiempo, alrededor de 1750, se presentaban los efectos de la Revolución Industrial en la economía y empezó a implantarse un nuevo orden económico y social. La Revolución Industrial causó que las capitales y otras grandes ciudades de Europa se extendieran muy rápido y gracias al crecimiento del sector manufacturero, el comercio logró estimular la economía. El enriquecimiento de la clase media urbana, denominada burguesía, causó una mayor presencia social de parte de ellos, mientras la aristocracia rural perdió su importancia económica y como consecuencia los pobres se vieron obligados a abandonar los campos desplazándose a las ciudades. Sin embargo, estando en las ciudades sobrepobladas, todos los ciudadanos fueron víctimas de un progreso llamado coyuntura económica que favoreció a los oportunistas y a la gente de la clase alta.

El poder que tenían las familias de la clase alta, frecuentemente se debía a la unión de los matrimonios. Esa política proliferaba a los esposos nacidos en países extranjeros quienes llegarían a gobernar como reyes de origen alemán en Inglaterra, Suecia o Polonia, como un rey de origen español en Nápoles, duque francés en Toscana o como la princesa alemana con el nombre de Catalina la Grande convirtiéndose en la emperatriz de Rusia. Gracias a estos lazos internacionales, los intelectuales y artistas viajaban a lo largo y ancho del continente. Voltaire residió en la corte francófona de Federico II el Grande de Prusia, el poeta Pietro Metastasio¹³¹ trabajó en la corte alemana y luego en la imperial de Viena, mientras que el escritor alemán Friedrich Melchior von Grimm¹³² adquirió cierto relieve en los círculos literarios y musicales parisinos¹³³. Haydn tenía sus viajes a Londres pagados por un empresario alemán para presentar sus nuevas sinfonías y Mozart era comisionado a numerosos conciertos en toda Europa por parte del arzobispado de Salzburgo. Este intercambio cultural propone la idea de una humanidad compartida dando más peso a las

¹²⁶(1712 – 1786)

¹²⁷(1741 – 1790)

¹²⁸(1749 – 1832) poeta, novelista, dramaturgo y científico germánico.

¹²⁹(1732 – 1809) compositor austriaco.

¹³⁰(1756 – 1791) compositor y pianista austriaco.

¹³¹(1698 – 1782) escritor y poeta italiano, libretista de ópera.

¹³²(1723 – 1807) escritor alemán afincado en Francia.

¹³³Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 570.

similitudes artísticas que a las diferencias nacionales y lingüísticas, creando una internacionalización cultural.

Aunque la solvencia económica de los músicos en esta época seguía dependiendo mayormente del patrocinio de cortes o iglesias, como pasó en el barroco, algunos músicos ya tenían la posibilidad de dar conciertos públicos para generar sus propias ganancias económicas. Existían dos tipos de conciertos, el privado, donde algún aristócrata o burgués contrataba los servicios de algún músico ya sea para amenizar, dar un recital o acompañar al baile, mientras para los conciertos públicos que estaban destinados a un público en general, la gente tenía que comprar boleto para tener el derecho a ver la función. Cabe destacar que muchos de los músicos se ganaban la vida como profesores de intérpretes aficionados¹³⁴.

Gracias a la expansión del comercio y al interés de la clase media por la música, se facilitó la compra de los instrumentos, especialmente la de los pianos. Las casas editoras abrieron sus tiendas donde se podía adquirir partituras. La clase media y alta se volvió una intérprete aficionada del piano exigiendo a las casas editoras partituras que se adaptasen a las necesidades de ellos y los dueños de las imprentas pidieron a los compositores que crearan partituras más sencillas, con la finalidad de que los aficionados pudieran interpretarlas en sus hogares.

El interés de la gente por la lectura y por las discusiones musicales llegaría a tal punto que surge la necesidad de crear revistas dedicadas a notaciones musicales, reseñas y críticas de conciertos. Como resultado, algunos músicos se especializaron en investigar los orígenes y los estilos pasados de la música occidental, exponiendo los resultados en los primeros libros de la historia de la música como: *A General History of Music* (1776 – 1789) de Charles Burney, y *A General History of the Science and Practice* (1776) de John Hawkins. La investigación musical hacía que, por primera vez en la historia de la música, para el final del siglo XVIII se determinaron los diferentes estilos musicales y los periodos fueron llamados de Edad Media, Renacentista y Barroco¹³⁵.

¹³⁴Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 571.

¹³⁵Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, pág. 543 y 546.

Los arquitectos y los artistas en artes plásticas, tomaron ejemplos del antiguo arte griego y romano dejando a un lado el estilo ornamentado y muy saturado del barroco. Crearon obras a partir de una norma que sería el sentido del equilibrio y la plenitud. Las artes procuraron ser menos pretensiosas y más accesibles para el público en general. La literatura se dirigía a un público más amplio, planteándose como un instrumento social. El aumento del número de lectores, especialmente entre la burguesía, planteó la figura del escritor como un profesional, y la escritura como su fuente principal de sustento.

La música poseía una noble simplicidad, un equilibrio y una perfección formal. La gente ya difícilmente aceptaba la música barroca contrapuntística con sus melodías prolongadas, había gran demanda de parte del público por la música “sencilla”. La música tenía que tener una melodía fácil de cantar, conformada de pequeñas frases y con un acompañamiento sobrio¹³⁶. El objetivo era que la música debía ser universal, natural, sin complicaciones técnicas y que fuera capaz de deleitar cualquier oído. Este estilo musical se nombró “el clásico”.

El estilo clásico estaba caracterizado por el uso de un recurso técnico de composición muy especial, llamado *periodo*. El *periodo* era un pensamiento musical completo, que constaba de 8 compases y concluía con una cadencia. El periodo podía contener dos o tres ideas presentadas en frases. Los compositores introducían periodos de distintos estados de ánimo, de preferencia contrastantes dentro de un movimiento o incluso en el mismo tema, con el fin de alterar el carácter de la melodía sencilla.

En el clasicismo la música instrumental toma un camino independiente de la vocal y crea sus propios géneros. El cuarteto de cuerdas, que se desarrollaría para la música en sociedad o la sinfonía en donde todas las familias de instrumentos eran participes en una sola obra, son dos géneros importantes de la época. Los conciertos para instrumentos solistas tendrían una gran relevancia, no tanto porque el ejecutante tocara muy virtuoso, si no por las posibilidades ofrecidas para mostrarse como artista íntegro. Todos estos géneros se desarrollaron en una nueva estructura musical llamada *sonata* que llegó a predominar en la mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

¹³⁶Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág. 576.

2. Nuevas perspectivas del piano clásico

Aunque los talleres siguieron fabricando claves y clavicordios hasta principios del siglo XIX, ambos instrumentos fueron remplazados poco a poco por el *pianoforte* (en italiano, “suave-fuerte”), o *piano*. Inventado por Bartolomeo Cristofori¹³⁷ en Florencia en 1709, quien lo llamó *gravicembalo col piano e forte*¹³⁸. El *pianoforte* utilizaba un mecanismo el cual, al accionar la tecla, la cuerda es golpeada por un macillo permitiendo que vibre y suene, para cuando el macillo se queda en reposo, la cuerda, por medio de un apagador, detiene las vibraciones apagando el sonido. El *pianoforte* ofreció al intérprete cambiar el grado de dinámicas, produciendo *crescendos*, *diminuendos*, contrastes repentinos entre otros efectos. Hacia 1726 Cristofori introduce un nuevo elemento en sus pianos, el sistema "una-corda". La idea se basa en la posibilidad de permitir al ejecutante desplazar el mecanismo con la mano de tal modo que cada martillo golpee sobre una menor cantidad de cuerdas para lograr un sonido suave.

El pianoforte causó una gran inquietud en toda Europa y conforme se hacía popular este instrumento otros países adoptarían modificaciones de las ideas de Cristofori para la mejora del nuevo teclado. Un testimonio de Johann Friderich Agrícola, alumno de Johann Sebastian Bach, nos narra que en 1745 cuando su maestro se encontraba en Alemania con Federico II el Grande, se le dio la oportunidad de tocar varios de los *pianofortes* con la mecánica de Gottfried Silbermann¹³⁹.

La pesadez de las teclas al tocarlas, hizo que el pianoforte no tuviera popularidad en un primer momento, hasta que en 1773 Johann Andreas Stein¹⁴⁰, alumno de Silbermann, desarrolló el mecanismo vienés. Stein hizo posible que la tecla del pianoforte fuera ligera y fiable. Los cambios resultaron un buen equilibrio entre agudos y graves, es decir un sonido agradable, pero no muy potente. El teclado tenía un registro de cinco octavas, contaba con unas palancas de rodilla que funcionaban para levantar los apagadores de las cuerdas manteniendo el sonido por medio de las vibraciones de las cuerdas. El desarrollo del

¹³⁷(1655 – 1731) músico italiano y fabricante de instrumentos de tecla.

¹³⁸ Clavicordio con *suave y fuerte*.

¹³⁹(1683 – 1753) constructor de instrumentos de teclado alemán. Fabricó clavecines, clavicordios, órganos y pianos.

¹⁴⁰(1728 – 1792) fabricante alemán de órganos, clavicordios, claves y pianos.

mecanismo vienés alcanzaría su grado de perfección en 1780 y gozaría de una buena aceptación durante más de un siglo.

En 1772, en Londres el fabricante de pianos Americus Backer¹⁴¹, agrega unas mejoras al diseño de Cristofori patentando el mecanismo inglés añadiéndole un escape que funciona para suavizar el golpe del martinete y que como resultado, produce una mayor claridad en la sonoridad. También empleó dos pedales manejados por los pies reemplazando las palancas de rodilla donde el pedal del lado derecho tenía la función de levantar simultáneamente todos los apagadores creando una resonancia rica, mientras el pedal izquierdo creaba el efecto de *una-corda*¹⁴². Estos cambios, a comparación del modelo de Cristofori, ayudaron enormemente al pianista a enfocarse en la ejecución de las manos con más libertad.

Los pianos con mecánica inglesa destacaban por poseer más volumen sonoro permitiéndole al intérprete el fácil manejo de dinámicas. Los pedales estaban sujetos por una lira debajo del teclado haciendo su uso más cómodo. Aunque su mecanismo fuera pesado, estos pianos tenían un sonido más claro y ligero y gracias a esto, se podía producir una mejor gama de variaciones dinámicas.

Los fabricantes Johannes Zumpe¹⁴³, otro alumno de Silbermann, y el inglés John Broadwood perfeccionaron la mecánica inglesa propuesta por Backer. Zumpe se especializó en la fabricación de pianos de mesa, mientras John Broadwood trabajaba en el taller de clavecines de Burkar Shudi. Más tarde Broadwood se casaría con la hija de Shudi y se convertiría en socio de la fábrica de teclados hasta que en 1770 el taller deja de construir clavecines y se especializa exclusivamente en los pianos¹⁴⁴.

Para el año de 1795 Broadwood convierte su taller en una empresa prolífera creando una nueva patente llamado “gran acción inglesa”. La nueva mecánica intenta ganar potencia de ataque lanzando el martillo hacia la cuerda por una palanca intermedia, puesta en acción por una “falsa escuadra” articulada desde la tecla. El volumen del sonido de estos

¹⁴¹(? – 1778) fabricante holandés de clavecines y pianos.

¹⁴² Williams, John-Paul. *The Piano*, United States: Billboard Books, 2002, pág. 21 y 22.

¹⁴³(1735 – 1783) fabricante alemán de pianos.

¹⁴⁴ <https://es.wikipedia.org/wiki/Broadwood>

pianos creció considerablemente, aunque tuvo el inconveniente de que la mecánica era bastante pesada y requería mayor esfuerzo por parte del instrumentista.

El tercer hijo de John Broadwood, Thomas Broadwood, se convertiría en socio en 1808 y la empresa asumiría el nombre de *John Broadwood & Sons Ltd.* Thomas fue quien le regalaría un piano a Beethoven en 1818 lo que comprueba que los pianos Broadwood tuvieron una gran relevancia en el siglo XIX en toda Europa¹⁴⁵.

En 1790, el francés Sebastián Erard¹⁴⁶ produjo un piano de cola que se distinguía por su original sistema de “martinete falso”, agilizando la mecánica inglés. Su preocupación principal era mejorar la rapidez y la respuesta del teclado, reforzando al mismo tiempo la sonoridad del instrumento. Esto lo llevó a la idea de fabricar pianos que, en lugar de tener dos cuerdas por tecla, tuvieran tres.

En 1809 Erard patenta un mecanismo de repetición “con estribo”, donde el martinete está más cerca de la cuerda creando rapidez al ataque y así poder repetir rápidamente esa misma tecla. Al año siguiente Erard acorta las cuerdas del piano de cola en el registro agudo crea el primer piano de media cola.

3. Datos biográficos de Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven, abuelo del compositor, era originario de Brabante, en la región de Flandes y se trasladó a Bonn el marzo de 1733. Ludwig fue un músico talentoso quien estudió canto con la tesitura de bajo. Hizo audición como cantante para la corte y en 1733 es contratado en la capilla del Electorado de Colonia. En 1761, por su gran capacidad musical, se le nombra como *Kapellmeister* que, a pesar de no haber sido un compositor, y a diferencia de otros ocupantes de ese puesto, llevaba consigo la responsabilidad de supervisar las creaciones musicales de la corte.

Ludwig contrae matrimonio con Josefa Poll en 1733, y años después conciben a su hijo, Johann van Beethoven (1740 – 1792). Johann empieza a trabajar al servicio del Electorado, primero como niño soprano y en su adolescencia como tenor. Se le educó en la práctica del

¹⁴⁵ Ferguson, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, pág. 23.

¹⁴⁶(1752 – 1831) Fabricante francés de pianos.

piano y violín, y gracias a esto también trabajó dando clases de piano y violín, al igual de canto.

En noviembre de 1767, Johann se casa con María Magdalena Keverich, hija de Heinrich Keverich, quien fue el supervisor de la cocina en el palacio de verano del Electoral de Ehrenbreitstein. El joven matrimonio se alojaba en Bonn, en el No. 515 del Bonngasse. Su primer hijo Ludwig María van Beethoven vivió sólo seis días. Su segundo hijo Ludwig van Beethoven nace el 16 de diciembre de 1770 y al día siguiente fue bautizado en la iglesia de San Remigio de Bonn. De los cinco hijos nacidos posteriormente sólo dos sobrevivieron la infancia: Caspar Carl Anton (8 de abril de 1774) y Nikolaus Johann (2 octubre de 1776). Ambos hermanos, tuvieron un papel muy importante en la vida de Ludwig.

En 1778 Ludwig, teniendo ocho años de edad, hace su primera aparición en público tocando el clave. Esto llamó la atención del organista Van den Eeden¹⁴⁷, quien se ofreció a darle clases gratuitamente. Un año más tarde, Johann decide encargarle la formación musical de Ludwig a su compañero Tobias Friderich Pfeiffer quien era cantante de la compañía teatral de *Grossmann and Hellmuth's*. Más adelante, Franz Rovantini le da lecciones de violín y viola al joven Beethoven. Su educación general no se continuó más allá de la escuela primaria.

En 1779 llega a Bonn Christian Gottlob Neefe¹⁴⁸ un músico famoso, quien sería el primer maestro importante de Beethoven. Llegó a Bonn como director musical de una compañía teatral y en febrero de 1781 le otorgan el cargo de organista de la corte, una posición que evidentemente requiere de un ayudante quien fuera el joven Beethoven. En junio de 1782 Neefe deja Bonn por un período y Beethoven, teniendo 11 años, quedó encargado como suplente. En un artículo publicado en marzo de 1783, en el *Cramer Magazin der Musik*, Neefe daba noticia del virtuosismo interpretativo de Beethoven, superando «con habilidad y con fuerza» las dificultades de *El Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach. También da la notificación de la publicación de las nueve *Variaciones sobre una marcha de Dressler*, composición del joven Beethoven que se

¹⁴⁷(1708 – 1782) músico y organista alemán.

¹⁴⁸(1748 – 1798) organista, compositor de ópera y director de orquesta alemán.

convirtió en su primera composición publicada. Gracias a esta notación, Beethoven fue reconocido como joven talento ante la sociedad de Bonn.

En junio de 1784, Maximilian Franz, el nuevo Elector de Colonia, nombra a Ludwig como segundo organista de la corte, y en otoño de ese mismo año se publicaron sus Tres Sonatas para Piano dedicadas al Elector. Hacia el final del mismo año Beethoven emprende un viaje a Holanda donde realizaría diversos conciertos para la corte. Neefe le propone al elector que le dieran a Beethoven la oportunidad de ampliar sus conocimientos artísticos, así a los 16 años, en la primavera de 1787 Beethoven visita Viena, aunque sólo estuvo allí dos semanas. Desafortunadamente no existe un documento o carta en donde se mencione que Mozart y Beethoven tuvieron un encuentro, pero el biógrafo Otto Jahn¹⁴⁹ relata la siguiente anécdota:

Beethoven hizo su aparición en Viena como un prometedor joven músico en la primavera de 1787, pero sólo pudo permanecer allí un breve período. Le presentaron a Mozart e interpretó para él a petición suya. Mozart, considerando que la pieza interpretada había sido estudiada previamente, se mostró algo frío en sus expresiones de admiración. Observando esto, Beethoven pidió interpretar un tema improvisado e, inspirado por la presencia del maestro que tanto reverenciaba, interpretó de manera que poco a poco fue captando la total atención de Mozart y acallando a los presentes, dijo enfáticamente, "¡Recuerden su nombre, este joven hará hablar al mundo!"¹⁵⁰

Estando en Viena, Beethoven recibe la mala noticia de que su madre se encontraba enferma y se vio obligado a regresar a Bonn. Días después, el 17 de julio de 1787, su madre fallece de tuberculosis. Después de la tragedia su padre intentó mantener a la familia económicamente estable, pero una serie de eventos hacen que se vuelva alcohólico y pronto estará incapacitado para poder seguir siendo el responsable de la familia. Por lo tanto, en 1789 Beethoven, teniendo 18 años de edad, por instrucción del electorado, recibe la mitad del sueldo de su padre para poder apoyar a sus dos hermanos menores.

Los próximos cuatro años Beethoven los pasó en Bonn. Trabajó en las orquestas tanto de la capilla de la corte como en la del teatro, tocando la viola junto a los violinistas Franz Ries¹⁵¹ y Andreas Romberg¹⁵², al violonchelista Bernhard Romberg¹⁵³, al cornista

¹⁴⁹(1813 – 1869) escritor de arte y música, arqueólogo y filólogo alemán.

¹⁵⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Mozart_y_Beethoven#cite_ref-3

¹⁵¹(1746 – 1832) violinista y compositor alemán.

Nikolaus Simrock¹⁵⁴ y al flautista Antoine Reicha¹⁵⁵. Algunos de ellos se convirtieron en amigos de toda la vida. Beethoven empieza a componer con más frecuencia, escribe una cantata para la muerte del emperador José II que resulta ser la composición más destacada en los años de Bonn.

Beethoven había formado un círculo considerable de amistades. En Bonn, sus amigos eran procedentes de algunas de las familias aristócratas más exigentes, progresistas y respetadas. El Conde Ferdinand von Waldstein¹⁵⁶ quien era colaborador del elector, se volvió un devoto amigo y mecenas del compositor. Beethoven conoce también a la familia von Breuning. La madre, Frau von Breuning quedó viuda cuando su marido murió en un incendio en 1777. Tuvo cuatro hijos, todos ligeramente menores que Beethoven quien hace amistad especialmente con uno de ellos, con Eleonore. Conoce a los Eichhoffs y los Koch. Estos últimos administraban una especie de club social y político llamado *Der Zehrgärten*, que era un centro intelectual en Bonn. Una serie de composiciones de Beethoven fueron dedicadas para los miembros de este círculo.

En 1791, Franz Joseph Haydn, el compositor más reconocido en estos años, por primera vez viaja a Inglaterra y pasa a través de Bonn. Haydn ya había conocido a algunos de los músicos locales y Neefe debió haberle hablado del joven Beethoven. Lo que sabemos con certeza es que en julio de 1792, en Godesberg, la orquesta electoral le realizó un desayuno a Haydn en su viaje de regreso a Viena, y en esta ocasión Beethoven conoce a Haydn. Le muestra una de sus cantatas (probablemente la Wo O¹⁵⁷ 87 o 88) recibiendo elogios de parte de Haydn.

En noviembre de 1792, Beethoven parte de Bonn a Viena para ser discípulo de Haydn. Los gastos del viaje fueron pagados por el elector mientras la influencia y los contactos del Conde Waldstein hicieron posible que Beethoven pudiera instalarse y

¹⁵²(1767 – 1821) violinista y compositor alemán.

¹⁵³(1767 – 1841) cellista y compositor alemán.

¹⁵⁴(1751 – 1832) cornista alemán y fundador de la casa editora de música N. Simrock en Bonn, edito y publico obras de Haydn y Beethoven.

¹⁵⁵(1770 – 1736) flautista, compositor y teórico musical checo.

¹⁵⁶(1762 – 1823) Conde alemán, miembro de la familia Waldstein. Era músico aficionado y mecenas de las artes.

¹⁵⁷ *Werk ohne Opuszahl* (obra sin número)

establecerse fácilmente en Viena. Beethoven empieza a tomar clases de composición con Haydn en una estancia definitiva y protegido por el príncipe Karl von Lichnowsky¹⁵⁸, quien le dio hospedaje en su casa. Según Wegeler:

...un gran protector y amigo de Beethoven: en efecto, le tuvo alojado en su casa como su invitado y vivió con ellos unos cuantos años. Yo lo encontré allí a finales de 1794 y allí le dejé a mediados de 1796. No obstante, durante todo ese tiempo Beethoven dispuso casi siempre de una casa en el campo¹⁵⁹.

Beethoven busca complementar sus estudios musicales y toma clases con distintos maestros como con Johann Scheneck¹⁶⁰ de quien recibió lecciones de piano. Debido a que la relación entre Beethoven y Haydn al principio fue muy complicada, pues acogería las ideas de Haydn, pero resultó ser una decepción saber que dicho compositor viajaría otra vez a Inglaterra. Así se suspendieron las clases de composición, lo cual causó una gran inconformidad para Beethoven.

En la ausencia de Haydn, Beethoven pidió clases de Johann Georg Albrechtsberger¹⁶¹, quien era maestro de la capilla de la Catedral de San Esteban y profesor de contrapunto. En sus clases de contrapunto, Albrechtsberger cubrió lo que Haydn no pudo enseñarle, el contrapunto de escritura libre, la imitación en dos, tres y cuatro voces, la fuga coral, el contrapunto doble en los diferentes intervalos, las dobles fugas y el canon.

Otra figura importante en la educación de Beethoven fue Antonio Salieri¹⁶², maestro de la capilla Imperial. Él ofrecía clases gratuitas a los músicos jóvenes sin recursos y les enseñaba cómo componer sobre textos italianos. Beethoven entre 1801 y 1802 estableció un gran número de *partsongs*¹⁶³ no acompañadas, sobre textos italianas (Wo O 99) y una escena con aria para soprano y orquesta de cuerdas (Wo O 92a). A pesar de la ayuda de Salieri, Beethoven no llegó a dominar la lengua italiana, pero obtuvo la habilidad de poner la música adecuada al texto que le ayudará más tarde a introducirse al género de la ópera.

¹⁵⁸(1761 – 1814) segundo príncipe Lichnowsky y Chamberlain en la corte austríaca imperial

¹⁵⁹ Wegeler, Franz, *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Arlington, VA: Great Ocean Publishers, 1987, pág. 56.

¹⁶⁰(1756 – 1836) compositor y profesor austriaco.

¹⁶¹(1736 – 1809) compositor y teórico austriaco.

¹⁶²(1750 – 1825) compositor de música sacra, clásica y ópera, y director de orquesta italiano.

¹⁶³ Término inglés que se refiere a una forma de música coral secular a dos o más voces *a capella*. Por lo general se trata de música homofónica con la primera voz llevando la melodía y las otras acompañando armónicamente.

A pesar de la disciplina académica que recibía Beethoven en Viena, su objetivo principal era ser reconocido. Beethoven llegó de Bonn a Viena como el organista de la corte y el pianista del emperador Francisco II y tenía una reputación ya difundida entre los vieneses. Era el protegido del Conde Waldstein, y fue contactado con varias casas de aristócratas de Austria, Bohemia y de la nobleza húngara; sin mencionar que era el discípulo de Haydn. Por lo tanto, estaba en la posición más alta socialmente para ser introducido en los mejores círculos aristocráticos. En cuestión de semanas, logra posicionarse como pianista y compositor con notable éxito entre los vieneses y mantuvo una relación con el círculo aristocrático.

Beethoven logró sus éxitos inmediatos y sorprendentes como un virtuoso presentándose en casas particulares. Dejaba impresionada a la gente por su manera de interpretar e improvisar en el piano. En una de sus cartas dirigidas a Eleonore von Breuning en Bonn, Beethoven comenta como la gente de Viena trataba de imitar la manera de interpretar de él:

Pero aún no me había percatado que bastante a menudo, alguna gente en Viena, después de oírme en una velada de improvisación, copiaba al día siguiente varias peculiaridades de mi estilo, ufanándose de ellas como si fueran propias.

(Junio de 1794.)¹⁶⁴

El 29 de marzo de 1795 Beethoven tenía la oportunidad de presentarse en concierto para una beneficencia en el Burgtheater. El joven apareció como compositor y pianista presentando un concierto para Piano y Orquesta, probablemente el de Si bemol mayor, que más tarde se publicaría como el Segundo Concierto para piano Op. 19. En un segundo concierto para la misma causa, se presenta otra vez, pero improvisando en el piano y el 31 de marzo del mismo año, se presenta por tercera vez en un homenaje a Mozart, organizado por la viuda, Constanza. Para entonces Beethoven logró incorporarse en la vida musical de Viena.

Las primeras publicaciones de Beethoven en Viena serían las Variaciones para violín y piano sobre un tema de Mozart *Se vuol ballare* (Wo O 40) dedicadas a Eleonore von Breuning. Para su Op. 1 eligió un conjunto de tres tríos para piano, violín y

¹⁶⁴ Orga, Ates, *Beethoven*, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001, pág. 79.

violonchelo, género que gustaba a la aristocracia y en su publicación lo dedicó al príncipe Lichnowsky, aunque el trío ya había sido escuchado y admirado, posiblemente en versiones anteriores. La versión final de los tríos fue publicada en 1795.

De acuerdo con Wegeler, el regreso de Haydn a Viena estuvo marcado por otra composición de Beethoven, las tres Sonatas para Piano Op. 2. Se dice que Haydn había esperado que Beethoven podría anexar su nombre en las portadas de sus primeras obras diciendo “alumno de Haydn” -una costumbre bastante común - y que Beethoven se negó a hacerlo, declarando en privado, que a pesar de que había tenido algunas lecciones de Haydn, nunca había aprendido nada de él¹⁶⁵. De todos modos, las sonatas se dedicaron a Haydn, pero no como su alumno.

Después de la muerte del padre de Beethoven, sus hermanos deciden establecerse en Viena. Su hermano menor Nikolaus Johann había llegado de Bonn y encontró trabajo en la tienda de un boticario; Caspar Carl, ya había estado en Viena, al parecer dando clases de música. Gracias a que sus hermanos se establecieron en Viena, Beethoven toma la decisión de embarcarse en una gira de conciertos, con la seguridad de que sus hermanos se quedaban bajo la protección de amistades en Viena. En febrero de 1796 partió hacia Praga, viajando con el Príncipe Lichnowsky. Desde Praga escribió a su hermano Johann:

Estoy bien, muy bien. Mi arte me está ganando amigos y respeto, y ¿qué más quiero? Y esta vez voy a hacer una buena cantidad de dinero¹⁶⁶.

El 11 de marzo, dio un concierto en Praga; el 29 de abril tocó ante el elector de Sajonia en Dresden. Al llegar a Berlín, apareció varias veces ante el Rey de Prusia Friedrich Wilhelm II, y con el primer violonchelista del rey, Jean Louis Duport¹⁶⁷, tocó las dos Sonatas para violonchelo Op.5.

Beethoven vende sus obras y estas fueron editadas en 1797 por Joseph Eder. Se publicaron las composiciones Op. 5 al 8. Las publicaciones de 1798 fueron aún más, incluyendo los tres tríos del Op. 9 y las tres Sonatas para piano op.10 en do menor, Fa

¹⁶⁵ Wegeler, Franz, *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Arlington, VA: Great Ocean Publishers, 1987, pág. 56..

¹⁶⁶ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg4#S40026.4>

¹⁶⁷ (1749 – 1819) violonchelista y compositor francés.

mayor y Re mayor. Los tríos se dedicaron al Conde Johann Georg Browne, un mecenas quien Beethoven describe en la dedicación como *la primera Mecenas de su musa*, mientras el Op.10 se dedicó a la esposa del Conde Browne, a la Condesa Anna Margarete Browne.

A principios de 1798 llega a Viena un emisario francés, el general Bernadotte. Su estancia es muy breve, pero él despierta en Beethoven un fuerte interés por las ideas revolucionarias de Napoleón Bonaparte a quien le habían otorgado el título de primer cónsul de la República Francesa. Bernadotte le sugiere a Beethoven que escriba una sinfonía heroica en homenaje al General Bonaparte.

En ese mismo año Beethoven viajó a Praga y dio dos conciertos públicos, así como un recital privado. Ellos fueron atendidos por el compositor bohemio Václav Tomášek (Wenzel Tomaschek) quien reconocía a Beethoven como el mejor pianista del momento¹⁶⁸.

En mayo de 1799 las condesas húngaras Teresa y Josephine von Brunsvik, llegaron a Viena en una corta visita con su madre viuda, quien las manda a tomar lecciones de piano con Beethoven. Él se quedó prendado de ellas, resultó ser un profesor muy atento. A través de ellas se hizo amigo de los otros miembros de la familia, Franz Gerhard Wegeler y Giulietta Guicciardi, quienes llegan a Viena desde Trieste con sus padres en 1800.

El 2 de abril 1800, Beethoven dio su primer concierto en su propio beneficio, en el *Burgtheater*. Además de una sinfonía de Mozart y algunos números de la Creación de Haydn, fueron presentados el Septeto Op. 20 y su Primera Sinfonía.

Beethoven recibe un encargo importante para la corte. Compone música para ballet, para el maestro Salvatore Viganò con el título *Die Geschöpfe des Prometheus*¹⁶⁹ Op.43. La obra se presenta en el *Burgtheater* el 28 de marzo 1801, teniendo un éxito de 20 representaciones. Del escenario, lamentablemente, sólo un boceto sobrevive. Es interesante que Beethoven utilice algunos temas de esta obra para realizar sus Variaciones para piano Op. 35 y para la variación final de la Sinfonía Heroica No. 3.

¹⁶⁸ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg4#S40026.4>

¹⁶⁹ Las criaturas de Prometeo.

Beethoven empieza a tener problemas de audición y desafortunadamente este fue empeorando. Contó la noticia a su amigo Wegeler, quien en ese entonces estaba viviendo en Bonn, en una carta datada del 29 de junio de 1801:

*Debo confesar que estoy viviendo una vida desgraciada. Durante casi dos años he dejado de asistir a las funciones sociales, simplemente porque me resulta imposible decirle a la gente: soy sordo. Si tuviera cualquier otra profesión que sería más fácil, pero en mi profesión es una terrible desventaja. En cuanto a mis enemigos, de los cuales tengo un buen número, ¿qué dirían?*¹⁷⁰

Beethoven entra en períodos temporales de crisis por la idea de que su sordera sería progresiva y probablemente incurable. Decaído emocionalmente por su falta de audición, los doctores afirmaban que tenía pocas probabilidades de mejorar su audición. Trató de dominar sus sentimientos y a la vez tomó una actitud de resignación. Todo este sentir lo expresa en los seis himnos que compuso sobre los poemas sagrados de Gellert¹⁷¹ en su Op. 48.

Mientras su relación con la Condesa Giulietta Guicciardi se profundiza. La condesa se sentía halagada por las atenciones de Beethoven, quien era un hombre muy admirado por sus primos. Beethoven le dedicó la *Sonata quasi una fantasia* Op. 27 No.2 escrita en 1801. En una carta dirigida para Wegeler del 16 de noviembre de 1801, Beethoven hace referencia a ella:

*Este camino ha sido ocasionado (producido) por una querida y encantadora muchacha, que me quiere y a la que yo quiero. Después de dos años, estoy disfrutando de nuevo de unos pocos momentos de felicidad; y por primera vez siento que –el matrimonio podría proporcionarme felicidad–. Y por desgracia, no es de mi clase –y por el momento– lo cierto es que no podemos casarnos. Debo todavía ocuparme en conseguir una buena situación*¹⁷².

Sin embargo, en noviembre de 1803, Giulietta se casa con el joven y guapo Conde Robert Wenzel Gallenberg¹⁷³, un compositor mediocre de música de ballet, poniendo a Beethoven en un estado desalentador y devastador.

¹⁷⁰ [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg5#\\$40026.5](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg5#$40026.5)

¹⁷¹(1715 – 1769) escritor alemán.

¹⁷² Orga, Ates, *Beethoven*, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001, pág. 162.

¹⁷³(1783 – 1839) compositor austriaco y autor de varios ballets.

En 1802 Beethoven pasó el verano a las afueras de Viena, en el pueblo de Heiligenstadt. Aquí concluiría su Segunda Sinfonía y otras obras tales como: las Tres Sonatas para Violín Op. 30, las Bagatelas Op. 33, y tal vez las dos primeras Sonatas para Piano en Sol mayor y en re menor *La Tempestad* del Op. 31. En octubre, cuando se disponía a regresar a la ciudad, escribió un documento conocido como el "Testamento de Heiligenstadt", con una retórica cuidadosamente elaborada. La carta dirigida a sus hermanos se data del 10 de octubre de 1802. El testamento ha sido reconocido como un testimonio conmovedor de la desesperación que a menudo abrumaba a Beethoven en esa época.

Beethoven regresa a Viena y su recuperación de estado de ánimo fue rápida. El 5 de abril de 1803, da un concierto para el *Theater an der Wien* presentando su oratorio *Christus am Oelberge*, junto con la Primera Sinfonía Op. 21, la Segunda Sinfonía Op. 36, y el Tercer Concierto para Piano en do menor Op. 37, con Beethoven como solista. El oratorio marcó la primera aparición de Beethoven en Viena como compositor dramático vocal.

Un ejemplo para la vida musical internacional de Viena, es la visita del joven violinista de origen africano, George Polgreen Bridgetower¹⁷⁴. Beethoven para esta ocasión compuso su famosa obra, la Sonata *Kreutzer* para violín y piano Op.47 que puso a prueba el virtuosismo de Bridgetower. Tomó el movimiento final de una sonata anterior y compuso un primer y un segundo movimiento para la nueva sonata¹⁷⁵.

En este mismo año Napoleón Bonaparte estaba expandiendo sus tropas francesas en gran parte de Europa occidental. Tras la formación de la Tercera Coalición contra Francia, sus tropas abandonaron Boulogne para enfrentarse a los austriacos, que habían invadido Baviera con un ejército dirigido por Fernando III y el General Karl Mack von Leiberich. Como resultado de las numerosas batallas, Viena era tomada por tropas francesas a lo largo del Danubio y la sociedad vienesa se veía afectada por las ideologías de la revolución.

Beethoven admiraba a Napoleón por su concepto de eliminar del poder a los ricos y que el pueblo tuviera el control sobre el gobierno, y quien era casi exactamente de la edad

¹⁷⁴(1778 – 1860) violín, maestro de música y compositor de origen africano, nacido en Polonia.

¹⁷⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/George_Bridgetower

del compositor e igualmente de origen humilde. En 1803, Beethoven compone la Tercera Sinfonía, originalmente titulada *Bonaparte*, en homenaje al joven francés revolucionario. Pero esta idealización de Napoleón, como un líder heroico, dio paso a la desilusión cuando el Primer Cónsul se proclamó emperador en mayo de 1804. Cuando esta noticia llega a Viena, Beethoven cambia el título de la obra llamándola Sinfonía *Heroica*.

Para 1809, Beethoven se encuentra en una situación económica estable gracias a las rentas otorgadas por sus admiradores: el Archiduque Rudolf, el Duque Lobkowitz y su amigo el príncipe Kinsky. Pese a su carácter seco, imprevisible y misantrópico, ya no ocultaba su sordera como algo vergonzoso, mientras que, en su vida sentimental, sin llegar a las profundidades de su amor por Josephine, eran ricas en relaciones. Therese Maltati, Amalie Sebald y Bettina Brentano pasaron por su vida amorosa, siendo esta última quien propició el encuentro de Beethoven con su ídolo Goethe. La experiencia fue decepcionante, Beethoven reprochó a Goethe por su insensibilidad musical y el poeta censuró las formas descorteses de Beethoven.

En 1815, tras la muerte de su hermano Karl, deja un testamento de instrucciones sobre la tutela de su hijo Karl declarando que Beethoven sería el apoderado de su hijo, pero no podría alejar al joven de su madre, Johanna.

Beethoven entregó todo su afecto paternal a su sobrino Karl y se embarcó en continuos procesos políticos contra su cuñada, de quien decía, que era incapaz de educar al niño. Hasta 1819 no volvió a hacer composiciones ambiciosas. Las relaciones con Karl eran todo un infierno doméstico y judicial. Los hechos culminarían en la escapada de Karl en 1818 para reunirse con su madre, llevando una vida ciertamente escandalosa que le condujo en 1826 al previsible intento de suicidio por deudas de juego. Para Beethoven, el incidente trajo amargura y su deshonra pública.

Desde 1814 dejó de ser capaz de mantener un simple diálogo por causa de su sordera, por lo que empezó a llevar siempre consigo un libro de conversaciones, en el que hacía anotar a sus interlocutores lo que querían decirle. Los problemas de comunicación con su servidumbre doméstica causó un desastre económico por estar contratando y despidiendo personal. Pese a los esfuerzos que hacían sus protectores, Beethoven era

incapaz de administrar sus recursos, sin embargo, siempre que el compositor solicitaba ayuda o dispendio de sus protectores, austriacos e ingleses, éstos eran generosos.

Su producción musical entre 1815 y 1826, fueron escasas. Beethoven empieza a desvincularse de muchas tradiciones musicales clásicas y aborda las mayores dificultades técnicas de la composición. Crea la Sonata para piano en Si bemol mayor *Hammerklavier* Op. 106 donde Beethoven dice: “¡He aquí una sonata que va a dar mucho que hacer a los pianistas cuando sea interpretada, dentro de cincuenta años!”¹⁷⁶. Las últimas sonatas como la Sonata en La bemol mayor Op. 110 y la Sonata en do menor Op. 111 abren camino hacia el romanticismo aplicando recursos barrocos. Beethoven frecuentemente modificó otros géneros musicales. Su innovación más popular es la Novena Sinfonía compuesta en 1824 con su movimiento coral, con letra de la *Oda a la alegría* del escritor Friedrich Schiller¹⁷⁷.

El año siguiente Beethoven afrontó composiciones ambiciosas, como los innovadores Cuartetos para cuerda, Op. 130 y 132. En 1826 el escándalo de su sobrino Karl lo debilitó físicamente y desafortunadamente contrae una neumonía en el mismo diciembre. Beethoven sobrevive, pero los cuatro meses siguientes arrastró una dolencia que los médicos calificaron de hidropesía.

Beethoven fallece en la tarde del 26 de marzo de 1827. Tres días después se celebró el multitudinario entierro, al que asistieron todos los músicos y poetas de Viena. Johann Hummel¹⁷⁸ y Rodolphe Kreutzer¹⁷⁹, entre otros compositores, portaron a hombros el féretro mientras Franz Schubert¹⁸⁰ se encontraba entre los portadores de antorchas. El cortejo fue acompañado por cantores que entonaban los *Equali* compuestos por Beethoven. En 1888 los restos fueron trasladados al Cementerio Central de Viena.

4. La sonata clásica

A principios del siglo XVII se utilizó el término *sonata* para referirse a cualquier pieza instrumental. Gradualmente pasó a designar una composición semejante en forma a la

¹⁷⁶https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones_de_Ludwig_van_Beethoven

¹⁷⁷(1759 – 1805) poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán.

¹⁷⁸(1778 – 1837) compositor y pianista austriaco.

¹⁷⁹(1763 – 1731) violinista, profesor, compositor y director de orquesta francés.

¹⁸⁰(1797 – 1828) compositor austriaco.

*canzona*¹⁸¹, pero con sus variantes. La sonata era una composición escrita para uno o dos instrumentos melódicos (violín con bajo continuo) y se explotaba la posibilidad idiomática que ofrecía el instrumento imitando el estilo vocal.

La sonata clásica surge a mediados del siglo XVIII por el gusto de tener una estructura cerrada, simétrica, donde el desplazamiento de la tensión está en el centro de la obra y la determinación de una resolución está completa junto con la tonalidad¹⁸². Es un género que comúnmente está escrito para instrumento solista. Cuando varios instrumentos interpretaban una “sonata”, se denominaba a partir del número de los intérpretes como *dúo*, *trío*, *cuarteto*, *quinteto* y así sucesivamente. Los conciertos para instrumentos solistas con orquesta y las sinfonías para orquesta, cuentan con las mismas características del género sonata.

Las sonatas y las sinfonías tienen una estructura que se conforman por tres o cuatro movimientos. El primer y tercer movimiento es de un tiempo rápido y el segundo movimiento es de tiempo lento. A menudo los movimientos se encuentran en una tonalidad cercana a la establecida en el primer movimiento. En ocasiones hay sonatas que constan de cuatro movimientos y es cuando se agrega un *minueto* o *scherzo* que se introduce antes o después del movimiento lento.

La forma sonata o también llamada forma del primer movimiento, fue la forma más usual del primer movimiento de una obra para instrumento solista, una obra de cámara o una sinfonía del periodo clásico y está construido de la siguiente manera:

La forma de sonata del primer movimiento consta de dos secciones conformadas por periodos y las dos se repiten. Los primeros compases definen el tempo y la tónica. Presentan un material temático con marcos de referencia que se determinará como primera sección. En esta *primera sección* se presenta la Exposición con dos o tres temas contrastantes. El primer tema, conforme va avanzando, crea una modulación a la dominante para llegar a una cadencia final en el quinto grado. La cadencia se refuerza con una breve pausa, creando una transición de la aparición de un tema nuevo. La

¹⁸¹ Pieza imitativa para teclado o conjunto. La obra es interpretada como música de cámara o de iglesia y se desarrolla en varias secciones contrastantes.

¹⁸² Rosen, Charles, *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Alianza Música, 2006, pág. 115.

presentación del segundo tema tiene una tensión armónica que se desarrolla sobre la dominante en carácter contrastante y nos lleva al tercer material temático donde se recupera el carácter original y concluye en una cadencia en la dominante.

La *segunda sección* nos presenta un Desarrollo y la Re-exposición. En el Desarrollo pueden presentarse temas o partes de los mismos grupos de la Exposición, pero también se pueden exponer temas totalmente nuevos. La armonía puede moverse rápidamente a través de la dominante, subdominante o prácticamente en cualquier tonalidad. El ritmo y los periodos son menos regulares, y el cambio de la armonía es más rápido y frecuente. El regreso a la tónica debe tener lugar generalmente a unos tres cuartos del recorrido del movimiento entero o antes¹⁸³. El momento más dramático de la pieza es justamente antes de la llegada a la tónica. La función de Desarrollo es enseñar contrastantes tonales con los diversos temas generando una tensión para la llegada de la Re-exposición que tiene efecto tranquilizante.

El regreso a la tónica será nuestra Re-exposición donde nuevamente se presentará el primer y segundo tema. La cadencia del primer tema concluirá en la tónica, a diferencia de la exposición que termina en la dominante, y en el resto de la obra sigue en la tonalidad original para poder concluir la obra en la tónica.

Primera Sección					
Exposición					
1º tema principal	puente	2º tema contrastante	puente	3º tema material temático	
Tónica	Modulación	Dominante		Dominante	
Segunda Sección					
Desarrollo		Re-exposición			
Presentación de temas anteriores o nuevos.	1º tema principal	puente	2º tema contrastante	puente	3º tema Coda
diversas tonalidades	Tónica		Tónica		Tónica

¹⁸³ Rosen, Charles, *Formas de Sonata*, Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L., 2007, pág. 114.

Algunas de las formas usadas en los diferentes movimientos de las sonatas clásicas pueden ser híbridas y retomar formas barrocas y actualizadas al gusto clásico.

Forma del movimiento lento o forma sonata sin desarrollo, consta casi de las mismas características del primer movimiento a diferencia que, si no existe una sección de desarrollo, ni compases de transición, no se podrá generar cierta tensión armónica dando como resultado, una estructura menos dramática¹⁸⁴. Pero en la transición de la segunda sección se puede realizar una breve intervención tipo desarrollo que puede generar cierta tensión armónica para presentar una repetición diferente comparada a la primera sección. El movimiento en general posee una expresión bastante lírica y no tanto rítmica. La cadencia del primer tema se realiza por una cadencia auténtica¹⁸⁵ sobre la tónica y después, sin realizar modulaciones, introduce directamente la dominante. En ocasiones esta llegada es confirmada por resolver al modo menor.

Forma de variación, usada en algunos movimientos lentos, presenta una forma binaria de dimensiones reducidas (o a veces un único periodo), con un tema seguido de diversas variantes ornamentadas¹⁸⁶.

La forma de minueto, se presenta en tres partes. El minueto inicial, el trío y luego la re-exposición del mismo minueto. La primera parte de un minueto no es extensa, el objetivo es sólo establecer la tonalidad afín y puede tener una cadencia sobre la tónica o sobre la dominante. Pasando la doble barra de repetición, tenemos el segundo periodo donde producirá un alejamiento a la tónica para crear cierta tensión armónica. Esta parte puede funcionar como un desarrollo en la sección media. El tercer periodo es el retorno a la primera frase con ciertas variantes, puede extender el tema agregando una coda, o puede hacer unas variantes armónicas donde generalmente se omiten las repeticiones de las dobles barras de la primera parte.

¹⁸⁴ Rosen, Charles, op. cit., pág. 120.

¹⁸⁵ Progresión armónica sucesiva formada por los grados: I - ii6 - I6/4 - V - I ó I - IV - I6/4 - V - I.

¹⁸⁶ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág. 621.

||: A :||: B :|| A ||

El *Rondó* es una forma que constituye temas encadenados que engarzan un estribillo (A) con sus diversas coplas (B, C, D, ...) y se manifiesta por ser una *forma serial*:

A B A C A D A

Estrib. Copla 1 Estrib. Copla 2 Estrib. Copla 3 ... Estrib.

En el clasicismo prevalece una forma mixta del rondó, denominado *rondó de sonata*. Está construido con un tema denominado estribillo, seriación de secciones y reaparición de estribillos. Con relación a la forma de *sonata del primer movimiento*, el rondó es un híbrido de ésta. La Exposición se inicia con el estribillo A con función de primer tema en tónica y la copla B el segundo tema en la dominante. La copla C funciona como el desarrollo. La re-exposición es la presentación del estribillo A y la copla B pero ahora en tónica. Por último, reaparece el estribillo A agregando una coda final para cerrar el ciclo del rondó.

Exposición			Desarrollo	Re-exposición		
Estribillo A	Copla 1 B	Estribillo A	Copla 2 C	Estribillo A	Copla 3 = 1 B	Estribillo A
Tema 1	Tema 2		Temas nuevos	Tema 1	Tema 2	Tema 1 con Coda
Tónica	Dominante		Diversas tonalidades	Tónica	Tónica	

5. Análisis de la Sonata en Mi bemol mayor Op. 27 No. 1 de L. van Beethoven

En los primeros meses de 1801, Beethoven estaba componiendo la música del ballet *Die Geshöpfe des Prometheus* Op. 43 para presentarlo en el Teatro de la Corte Imperial en Viena. Sin embargo, a la vez estaba componiendo otra obra que le fue comisionada, la Sonata para violín y piano Op. 24 *La primavera* para el Conde Mortzi von Fries y la Sonata para Piano en La bemol mayor Op. 26.

Entre el verano de 1800 y la primavera de 1801, Beethoven usaba un libro de bocetos musicales que el mismo llamo *Landsberg 7*¹⁸⁷, en el cual él apuntó sus ideas que servirían para sus obras en proceso como las Bagatellas Op. 33 No. 7 y para la Sonata para piano en Mi bemol Op. 27 No. 1.

El ballet *Prometheus* fue estrenado el 28 de marzo de 1801 pero no se tiene una fecha exacta de cuando terminó la sonata Op. 27 No. 1. Lo que se afirma es que la concluyó después del ballet.

Las dos sonatas del Op. 27, fueron publicadas en marzo de 1802 por Giovanni Cappi¹⁸⁸ en Viena y en unos cuantos meses, su amigo Nikolaus Simrock¹⁸⁹ lo editaría en Bonn. La primera Sonata en Mi bemol mayor fue dedicada para la Princesa Josephine von Liechtenstein, a quien ya había conocido en Bonn, mientras la segunda, la Sonata en do sostenido menor para la Condesa Giulietta Giucciardi. Timothy Jones nos dice que la forma y las ideas musicales de la Sonata *quasi una fantasia* en Mi bemol mayor, surgieron probablemente cuando Beethoven estaba componiendo su ballet¹⁹⁰.

Entre el ballet y la sonata, hay mucha semejanza. La estructura musical del ballet evita el uso de la forma sonata después de la Obertura y trata otras formas convencionales de manera no convencional.

Lo mismo pasa al inicio de la Sonata Op. 27 No. 1. Empieza en una forma de rondó, cuando lo establecido es la forma de sonata del primer movimiento. Tanto en el ballet y en la sonata, encontraremos que al término de cada escena o movimiento está la indicación *attacca*, ocasionando que la obra sea continua y sin pausas, procurando generar más tensión entre los distintos movimientos. Ambas comparten detalles característicos, tienen cambios de tiempos extremos e inesperados, cadencias gestuales y secciones cerradas¹⁹¹ como se hacía en los finales de las óperas cómicas.

¹⁸⁷ *Landsberg Nachlass*, son 13 catálogos de los bocetos de alguna de las obras de Beethoven.

¹⁸⁸ (1765 – 1815) Accionista italiano y fundador de la casa de música *Johann Cappi* en Viena.

¹⁸⁹ Cfr. 31.

¹⁹⁰ Jones, Timothy, *Beethoven: "Moonlight" and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1999, pág. 18.

¹⁹¹ En este caso se refiere en la tonalidad de Mi bemol

La sonata está titulada como “*quasi una fantasia*” lo que es excepcional en la época. El género de la fantasía surge a comienzos del siglo XVI y es una pieza escrita para instrumentos de teclado o para el laúd. Este tipo de composición se desarrolla libremente en una serie de frases, con diversas texturas e ideas musicales. La mayoría emplea la imitación entre dos voces, mientras una tercera voz guarda silencio o añade un contrapunto libre que parece ser improvisada. La figura inicial regresa con diversos aspectos durante toda la obra, incluida una forma variada e invertida en el medio. La fantasía frecuentemente se empleaba para introducir una canción, amenizar espacios en la ceremonia en una iglesia o para entretenerse a sí mismo o a un auditorio¹⁹². Para 1650, la fantasía tiene una organización formal más compleja en donde la exposición fugada conduce generalmente a secciones sucesivas con diferentes contra sujetos, en ocasiones el sujeto se elabora en incremento o disminución rítmica.

A finales del siglo XVIII la discusión entre la sonata y la fantasía, surge por sus formas premeditadas y por la improvisación. La sonata contenía tres o cuatro movimientos cerrados, mientras la fantasía tenía un estilo improvisado y no necesariamente tendría secciones cerradas o definidas. A continuación, compararé las características principales de ellas¹⁹³:

SONATA	FANTASÍA
Premeditado	Improvisado
Varios movimientos	Un movimiento
Forma determinada	Forma libre
Modulaciones limitadas	Libertad de modulaciones
Carácter determinado	Variedad de caracteres
Claridad de temas estructurados	Las ideas pueden ser libres

¹⁹² Pete Burkholder, Donald Grout y Claude Palisca, *Historia de la música occidental*, (8ª ed.), Madrid: Alianza Editorial, 2008, pág. 348 y 350.

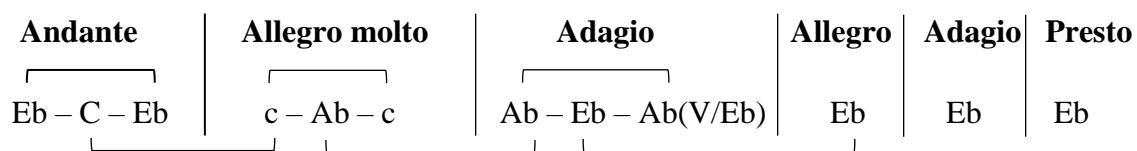
¹⁹³ Jones, Timothy, op. cit., pág. 58.

Continuidad de fuerza entre los temas	Las ideas pueden ser débilmente conectadas
Es comprensible	Se caracteriza por ser disyuntivo

Más adelante, la fantasía tomaría algunas características de la sonata y la libertad de improvisación tomaría gran importancia en la escritura en las sonatas, las sinfonías y los conciertos para instrumentos solistas, especialmente en el desarrollo y en las cadencias.

En la Sonata Op. 27 No. 1, encontraremos una estructura que no coincide con la de una sonata clásica tradicional. Veremos que es una estructura circular hecha a base de una progresión gradual, con finales ambiguos que pueden ser entendidos en forma de sonata del primer movimiento y de un Rondó.

Los movimientos de esta sonata son continuos, el rango tonal de Mi bemol mayor siempre va a predominar en los cuatro movimientos como parte de un todo. La estructura de la sonata está construida de la siguiente manera:



I. Andante – Allegro – Andante

En el primer movimiento tenemos tres propuestas para identificar la forma:

Tempo	Andante			Allegro	Andante	
RONDO	A'	B	A''	C	A'''	Coda
VARIACIONES	Tema	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Coda
FORMA TERNARIA	A'			B	A''	
Compases	1 – 8	9 – 20	21 – 36	37 – 62	63 – 78	79 – 86
Tonalidad	Eb			C	Eb	

Lo más probable es la forma de *Rondo* que coincide con las características exigidas del género. El tema A' es presentado en la tonalidad de Mi bemol mayor con un carácter muy sentimental y rítmico. Predomina la combinación de dos negras y una blanca. Su contraste, el tema B, presenta un acompañamiento continuo en octavos y una melodía más plástica que resuelve en una cadencia a Mi bemol mayor.

Tema A



El compás 13 empieza en do mayor creando una primera modulación, más tarde en el compás 21 retorna el tema A con una ligera variante rítmica.



El tema C se presenta en la tonalidad de Do mayor, de carácter rítmico y tiempo rápido. El cambio de dinámicas de *piano* a *forte*, son rápidas y muy sorprendidas. A través de tres cadencias en Sol mayor, en Do mayor y en la dominante de Mi bemol mayor llegamos al tema A'''' quien presenta su última variante en la voz superior y al repetirse en la voz inferior. El compás 79 expone una Coda con ideas de una secuencia armónica.



¹⁹⁴ Beethoven, van Ludwig. *Klaversonate Band I: Piano Sonata E flat major Op. 27, 1*. Germany: Henle Verlag, 2011, pág. 234.

¹⁹⁵ Beethoven, van Ludwig, op. cit.

II. *Allegro molto e vivace*

Beethoven compuso el segundo movimiento en forma ternaria que en este caso coincide con la forma y carácter de un scherzo.

Forma	Scherzo			Trio	
Tema	A'	B	A''	C	D
Compás	1 – 17	18 – 24	25 – 41	42 – 55	56 – 73
Tonalidad	c – g	V/f – c	c	Ab – Eb	Eb7 – Ab

Scherzo			Coda
A'	B	A''	
73 – 104	105 – 112	113 – 127	128 – 140
c – g	V/f – c	c	C

En el scherzo el compositor le otorga un papel importante al bajo que desciende cromáticamente dando soporte a la armonía. La melodía se desarrolla en arpeggios agrupados en $\frac{3}{4}$ y está pensada en un tipo de *perpetuum mobile* que se caracteriza por su corriente continua.

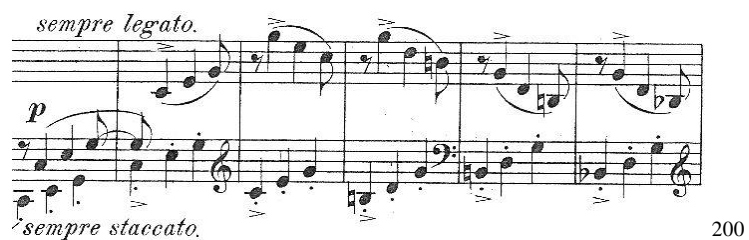
El trío tiene una cierta similitud con los tríos de Haydn en cuanto a su carácter. Su armonía es sencilla, tiene un patrón rítmico constante en los bajos y su melodía está construida en grandes arpeggios.

¹⁹⁶ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 237.

¹⁹⁷ Beethoven, van Ludwig, op. cit.



La re-exposición del scherzo inicial se presenta con una gran variante, la voz superior en contratiempo con *legato* y la voz inferior con *staccato*. La coda reafirma el carácter apurado del movimiento y con la aplicación de una tercera de picardía se concluye en Do mayor¹⁹⁹.



III. Adagio con espressione

En el tercer movimiento Beethoven sigue utilizando la forma ternaria estableciendo en esta manera una relación estrecha con los primeros dos movimientos.

Tema	A	B	A'	Cadencia
Compás	1 – 8	9 – 16	17 – 24	24 – 26
Tonalidad	Ab	Eb	Ab	Ab – V/Eb

El movimiento, en La bemol mayor, nos hace recordar a los conciertos para piano y orquesta, evoca la textura del sonido cuando el instrumento solista tocando el tema principal es respaldado por el *tutti* orquestal y donde las cuerdas duplican el mismo tema a una octava de diferencia. El tema A hace una alusión muy sutil al tema principal del primer movimiento. Como respuesta del tema A (cc. 1 – 8), el tema B (cc. 9- 16) es majestuoso y expresivo, se desarrolla sobre la dominante.

¹⁹⁸ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 238.

¹⁹⁹ Uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que está en una tonalidad menor o modal.

²⁰⁰ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 238.

Adagio con espressione

201

Tema A

202

Tema B

La re-exposición del tema A presenta una ligera variante a manera de improvisación, en donde la voz del tenor expone arpeggios en direcciones opuestas como parte de un acompañamiento orquestal imitando claramente la sección de cuerdas. En el compás 22 el piano solista toma la iniciativa y propone una cadencia aparentemente improvisada pero minuciosamente detallada en la partitura, aplicando escalas y trinos como elementos virtuosos. En el compás 24 la cadencia llega a la dominante de Mi bemol mayor, tonalidad original de la sonata, para conectarse al último movimiento.

203

201 Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 239.

202 Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 240.

203 *Ibidem*.

IV. *Allegro vivace*

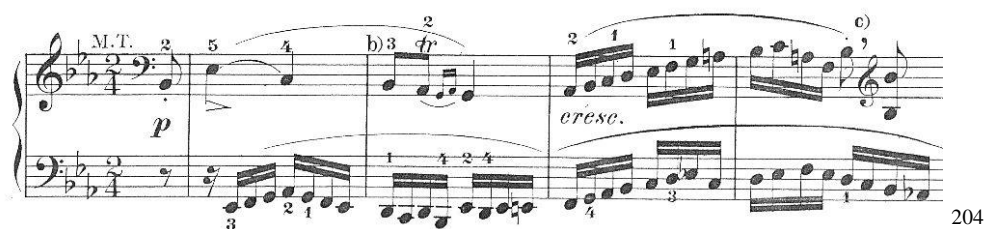
El cuarto movimiento se desarrolla en la tonalidad del primer movimiento, en Mi bemol mayor. Es una combinación de la forma de sonata y del rondó. Es rondó porque el estribillo está presente a lo largo del movimiento (A-B-A-C-A etc.) y es sonata porque algunos de los estribillos regresan después de un interludio muy elaborado con características del desarrollo de la forma sonata, mientras mantendrá los siguientes estribillos y posibles interludios en la tonalidad original, como pasa en la re-exposición de una forma de sonata.

Forma de sonata	Exposición				
Forma de Rondó	Estribillo 1 A		Episodio 1 B		
	a	b	Variación sobre el fragmento del estribillo	Idea secundaria	Variación sobre el b del estribillo
Compases	1 – 8	9 – 24	25 – 35	36 – 55	56 – 81
Tonalidad	Eb	Eb	Eb	Bb	Bb

Exposición		Desarrollo			Re exposición				
Estribillo 2 A		Episodio 2 C			Estribillo 3 A		Episodio 3 B'		
a	a	Fugato sobre el tema del estribillo	Transición Imitación rítmica del tema del estribillo	Imitación de la idea secundaria (c.36)	a	b	Variación sobre el fragmento del estribillo	Idea secundaria	Variación sobre el b del estribillo
82 – 89	90-105	106 – 130	131 – 138	139 - 166	167 – 174	175 – 190	191 – 203	204-223	224 - 255
Eb	eb	Gb – Db - Gb	hb	eb- cb-ab- V/Eb	Eb			Eb	

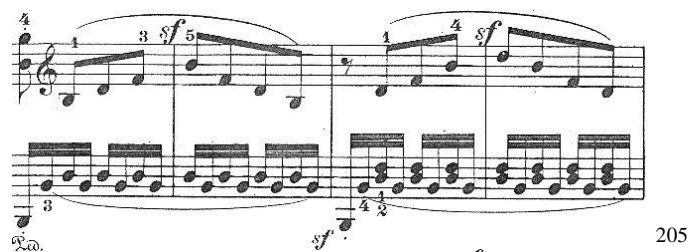
Coda 1	Coda 2
Tema del 3er mov.	Variación libre sobre el inicial intervalo del tema principal del primer movimiento
256-265	266 – 285
Eb	Eb

El estribillo del rondó es alegre y rítmico con carácter polifónico, mientras el acompañamiento nos hace recordar el pensamiento contrapuntístico del barroco. El intervalo inicial del estribillo, cuarta ascendente y tercera menor descendente nos recuerda el tema principal del primer movimiento y que ofrece una amplia gama de opciones para crear variaciones sobre el mismo y que Beethoven aprovecha a lo largo del movimiento. La segunda parte del estribillo se inicia con las mismas terceras menores, ahora ascendentes, el compositor aplica acentos inesperados para sobresaltar el carácter juguetón.

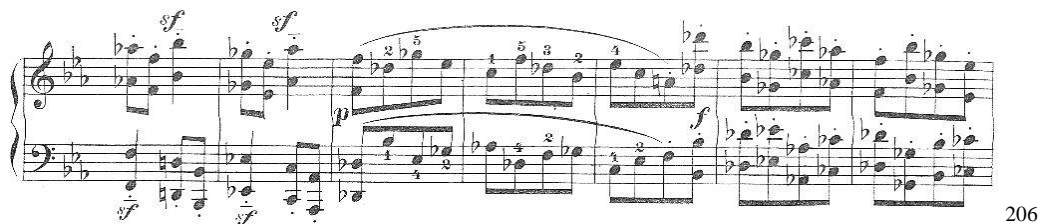


El Episodio 1, a partir del compás 25, es una variación sobre el estribillo que modula a la tonalidad de dominante como modularía una forma sonata en su primer puente hacia el segundo tema. Beethoven expone una serie de progresiones armónicas hasta llegar al compás 36 donde se presenta la idea secundaria, con sextas quebradas sobre un bajo estático y repetitivo, en Si bemol mayor. El compás 56 inicia una variación sobre la parte b del estribillo y el carácter alegre y muy vivo con octavas saltantes se prolonga hasta el compás 82 donde por primera vez regresa el estribillo del rondo (Estribillo 2).

²⁰⁴ *Ibíd.*



En el final del estribillo, compás 98, Beethoven nos lleva a mi bemol menor que abre camino hacia el *desarrollo* de una forma de sonata, o el Episodio 3 de un rondó. En este caso el desarrollo arranca con un *fugato* sobre el mismo estribillo. La presencia de la tonalidad menor y la estructura polifónica crea tensión en la parte central de la obra. De este modo recorreremos diferentes tonalidades (Sol bemol mayor, sol bemol menor, si bemol menor, mi bemol menor, do bemol menor, la bemol menor) con acordes y octavas en la melodía. El compositor trabaja con materiales ya conocidos como la imitación rítmica del estribillo en el compás 131 o de la idea secundaria en el compás 139. Las instrucciones interpretativas sugieren efectos sorprendidos como los *sforzati* frecuentes mientras la dinámica se extiende entre *ff* y *pp*.



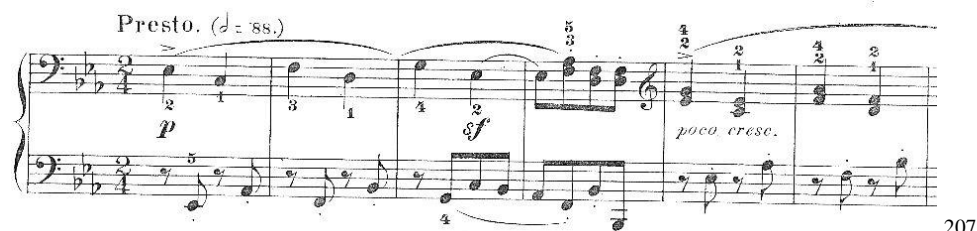
El desarrollo concluye regresando a la tonalidad original, Mi bemol mayor, llegando al compás 167. A partir de este momento la re-exposición recorre el mismo camino que la exposición, con la diferencia de que, en el compás 204, la presentación de la idea secundaria se llevará a cabo en Mi bemol mayor, es decir en la tonalidad original.

En la Coda 1 Beethoven decide retomar el tema principal del *Adagio con espressione* sobre la tónica, en Mi bemol, creando una nostalgia que concluye con una cadencia un poco más amplia que la primera vez. El carácter improvisado sirve como puente hacia la sección final de la sonata.

²⁰⁵ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 242.

²⁰⁶ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 244.

La Coda 2 en movimiento *Presto*, es de carácter festivo y relativamente corta, apenas abarca 20 compases. Hace alusión al intervalo inicial del tema del primer movimiento y al del tema principal del cuarto movimiento, en este caso con una variación libre que cierra la sonata con mucha fuerza con acordes de *forte* en Mi bemol mayor.



6. Sugerencias interpretativas

En el periodo clásico aparecen nuevas indicaciones de fraseo y de articulación en las partituras. Aunque el *legato*, *staccato*, *sostenuto* y *leggiero* existían anteriormente en la práctica interpretativa, dependían mayormente de las tradiciones o del gusto del intérprete. En el clasicismo la interpretación está sujeta al gusto del compositor debido a que la articulación imaginada por el compositor puede cambiar el sentido común de las frases y por esa razón será indicada minuciosamente en la partitura. Es importante el estudio preciso de estos gestos y su aplicación en la interpretación. De igual manera se recomienda seguir estrictamente las instrucciones de la partitura para lograr el efecto deseado con los acentos distintos. Y, por último, el uso de los *marcatos* es representado por los *sforzati*, *rinforzandos* y como efecto similar por el *forte* y *piano*.

En el primer movimiento es importante equilibrar los acordes tocando con la proporción adecuada las notas que lo constituyen. Hay que marcar con claridad la voz superior de los acordes que representa la melodía, mientras las otras se encuentran en un segundo plano formando parte del acompañamiento. En la sección rápida hay que atender los cambios abruptos de dinámica, se debe cuidar el *legato* de las escalas ascendentes haciéndolas ligeras con movimiento de brazo, conduciéndolas hacia la dirección de la melodía que por lo general va en movimiento ascendente. Con esto se consigue una mejor

²⁰⁷ Beethoven, van Ludwig, op. cit., pág. 248.

proporción entre melodía y acompañamiento. El equilibrio del peso de los brazos nos ayudará a interpretar cuál de las voces tiene mayor importancia.

El segundo movimiento es una prueba del manejo de *legato* para las dos manos que circulan en movimiento paralelo y contrario. Se deben tomar impulsos enérgicos con el brazo para poder tener control sobre los saltos seguidos. En ocasiones el impulso va a una sola dirección, pero también puede ir en movimientos contrarios lo que dificulta la solución técnica.

El movimiento lento se caracteriza por su sonido *cantabile beethoveniano*. Los fraseos de la melodía tendrán que resolverse con ligaduras de dedos, aunque en algunos casos, la posición de octava, lo hace difícil mantener el *legato*. El uso del pedal es solo para poder presentar el bajo con mayor duración de resonancia, hay que evitar que se sostenga notas de los acordes que ya no tienen que sonar. En momentos se tendrá que ocupar el peso del brazo para poder realizar los efectos de *sforzati* y de *rinforzandos*. Los trinos pueden sonar uniformes manteniendo medio pedal y la cadencia virtuosa necesita mucho impulso y poco peso de parte del brazo.

La característica del último movimiento es la estabilidad rítmica. Se debe resaltar el tema principal o *estribillo*, ya que en muchas ocasiones se presentará para dar pie a nuevos episodios. En este movimiento Beethoven utiliza constantemente el *sforzato*, lo que nos hace reflexionar sobre este recurso que puede lograrse por el impulso súbito ejercido por el brazo, pero su fuerza siempre dependerá del contexto musical donde el *sf* se encuentre.

IV. Balada en La bemol mayor Op.47 de Fryderyk Chopin

1. El Romanticismo y su contexto histórico-cultural

La Revolución Francesa, en 1789, ocasionó un desequilibrio mundial para principios del siglo XIX. En 1812 Europa se encontraba bajo el régimen del ejército francés liderado por Napoleón Bonaparte. Los franceses ya no eran súbditos, ni campesinos, ahora se llamaban ciudadanos.

En España, el hermano de Napoleón, Jorge fue coronado rey, despilfarrando el dinero del pueblo en caprichos y al no tener un orden social ni menos económico, la colonia del Nuevo Mundo (México), aprovecharía las circunstancias para luchar por su independencia. Su hermano Luis llegó a ser nombrado Rey de Holanda y su hermana como Gran Duquesa de Toscana. Después de tomar Roma, Napoleón pone a su hijo Napoleón II como Rey de Roma y nombra a su tercer hermano Jerónimo Bonaparte como Rey de Westfalia, una pequeña región del norte de Alemania.

Napoleón era temido en toda Europa, había invadido Viena, capital del Imperio Austro-húngaro, y con una gran ambición atacó a Rusia. Sin embargo, Napoleón perdió contra el ejército ruso, aunque no por causa de una mala estrategia militar sino por el invierno ruso que le hizo imposible alimentar a su ejército y atacar al enemigo. Entre 1814 – 1815, después del fracaso de la aventura en Rusia y que Napoleón fuera exiliado, se llevó a cabo el Congreso de Viena, donde los poderes políticos de Europa se unieron para trazar un nuevo mapa con las separaciones demográficas, devolviendo territorios a los afectados por los ataques franceses.

No obstante, había regiones como Italia y zonas parlo germanas que estaban aún fragmentadas, pero se sentían unidas por el idioma y su cultura. Lo mismo pasó con los países que perdieron su independencia, como Polonia, Hungría y Bohemia, para ellos el estado-nación independiente representaba un ideal²⁰⁸.

²⁰⁸ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág. 712.

La situación económica en Europa se empeoró significativamente, los eventos de la milicia empobrecieron a los aristócratas y se redujo drásticamente el número de cortes que apoyaban a las artes, pasando a afectar a los músicos que eran pagados por mecenas. El músico se vio en la necesidad de buscar un mercado, y poco a poco se lleva a cabo una cierta especialización entre los músicos. Tal es el caso de Niccolò Paganini²⁰⁹, quien se especializó en el violín, principalmente como intérprete o el de Giuseppe Verdi²¹⁰ que se dedicó al campo de la ópera²¹¹.

La práctica musical era muy común en la clase alta y media, que tras los problemas políticos sociales que había, podía servir para distraerse. De igual modo, la música también funcionaba como un control social. Por ejemplo, la ópera, patrocinada por el estado, portaba mensajes políticos dirigidos a la audiencia haciéndoles creer que los problemas sociales estaban bajo control.

Los efectos de la Revolución Industrial también se manifestaban en la vida musical. La fabricación de instrumentos fue más barata y para la clase media resultó ser más fácil de poder adquirirlos. A la par se demandaba la compra de partituras con precios accesibles que contenían obras sencillas para poder poner en práctica el instrumento adquirido.

A partir de 1796, con la creación de la litografía, las casas editoras pudieron reproducir partituras en grandes cantidades y sus ventas eran extraordinarias. Los consumidores demandaban un flujo constante de nueva música y los compositores la suministraban²¹². Gracias a la gran cantidad de música impresa del siglo XIX, hoy en día se pueden encontrar a la venta ejemplares originales.

Los compositores se enfocaron en un nuevo idioma, donde la melodía, la emoción, lo novedoso y el individualismo estuvieran en un solo contexto artístico. Estos conceptos marcan la nueva época que incursiona primero en la literatura y después en la música, y es llamado Romanticismo. El objetivo del romanticismo era la misma expresión del *Yo* que

²⁰⁹(1782 – 1840) violinista, violista, guitarrista y compositor italiano.

²¹⁰(1813 – 1901) compositor italiano de ópera.

²¹¹ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 713.

²¹² Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 715.

había caracterizado la música de Beethoven en el clasicismo, y quien, por esta razón, es considerado como un puente entre el clasicismo y el romanticismo.

La palabra romántico deriva del romance medieval, un poema o un cuento sobre acontecimientos heroicos o personas, como el Rey Arturo o Carlomagno²¹³. Más tarde, a principios del siglo XIX, los alemanes retoman el término y empiezan a utilizar la palabra describiendo el nuevo estilo en la literatura y en la música. Para la segunda mitad del siglo XIX ya se habían determinado los dos periodos estilísticos, el Clásico y el Romántico con una marca de división de alrededor de 1820²¹⁴.

La nueva corriente ideológica valora la vida rural, busca refugio en la naturaleza para inspirarse; los artistas se sienten más familiarizados con el pasado, con los mitos, leyendas, sueños y lo irracional; aprecian la soledad, su rutina es conocer lo novedoso, lo ilimitado y lo exótico.

El Romanticismo tuvo un gran impacto en la literatura, el género didáctico se renueva con la aparición del cuadro o artículo de costumbres. También la prevalencia del individuo hace que empiecen a ponerse de moda las autobiografías, como las *Memorias de ultratumba* de François René de Chateaubriand²¹⁵, las novedades literarias del poeta Gustavo Adolfo Bécquer²¹⁶ y del novelista Wolfgang Amadeus von Goethe²¹⁷.

En la pintura surge la representación de los sentimientos sobre la razón, exaltando lo misterioso con fantasmas o cementerios, se imponen temas relacionados con la historia moderna y una nueva concepción del paisaje como lo hace Eugène Delacroix²¹⁸ en su cuadro *La libertad guiando al pueblo*.

En la música los compositores románticos experimentan nuevos ámbitos sonoros pensando en múltiples imágenes visuales, evocando impresiones, pensamientos y sentimientos exagerados. La idealización de la música instrumental llegó a crear nuevos géneros como la música absoluta que es independiente de las palabras, del drama, de las

²¹³ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 716.

²¹⁴ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 717.

²¹⁵(1768 – 1748) Escritor y político francés.

²¹⁶1836 – 1870) poeta y narrador español.

²¹⁷(1749 – 1832) poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán.

²¹⁸(1798 – 1863) pintor francés.

imágenes visuales. La música característica o descriptiva²¹⁹ representa o sugiere un estado de ánimo, una personalidad o una escena, usualmente indicada en el título, y la música programática que refiere a una narración o secuencia de acontecimientos a menudo explicados en un texto que la acompaña²²⁰.

Estos nuevos géneros se emplearon para un sinnúmero de composiciones principalmente para piano, tal es el caso de Chopin en su obra para piano *Barcarola* Op.60 donde pone el ejemplo de la música absoluta que recrea el surcar de una góndola italiana o sus *Preludios* Op.28 donde nos describe sus distintos estados anímicos que atravesó estando en la mallorquina Valldemossa y de Liszt en su *Sonata en si menor* para piano, donde nos narra la historia de Fausto escrita por Goethe. Con la aplicación de estos géneros se emprendería la búsqueda por un toque refinado y *cantabile* en el piano, dejando a un lado los acentos muy marcados y las melodías equilibradas del clasicismo.

2. El ideal sonoro romántico del piano

Para el siglo XIX, como resultado del gran desarrollo y crecimiento industrial, el mercado de los pianos se expandió y las ventas se multiplicaron. En Inglaterra los pianos Broadwood dominaban gran parte del mercado, mientras que en Francia Sebastián Erard competía con la firma de pianos Pleyel.

Sabemos que Chopin encontró gran satisfacción en los pianos Pleyel, le encantaba su sonoridad suave y refinada. El padre, Ignaz Pleyel y su hijo Camille, incorporaron novedades constructivas a la mecánica del piano, sus intereses no se orientaron a la potenciación de la sonoridad sino, más bien, a un refinamiento del timbre²²¹. Estos pianos poseían una sonoridad plateada, dulce y transparente, entre el *pianissimo* y el *mezzoforte*, y se obtenía una gama de matices especiales que personalizaban la interpretación de Chopin.

El interés de Chopin por la melodía *cantabile*, se originaba del canto de la voz humana. A Chopin le fascinaba la ópera italiana, el tipo de *legato* que utilizaban los cantantes italianos y su declamación suave y redonda.

²¹⁹ de Ludwig Tieck o E. T. A. Hoffmann.

²²⁰ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 721.

²²¹ Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 308.

La sonoridad de Chopin destacaba por ser un sonido íntimo y frágil, aunque el volumen que proponía en sus obras era reducido. También tenía un gusto por las ornamentaciones arcaicas y principalmente por el *rubato* que utilizó frecuentemente en sus obras para hacer énfasis en la melodía, volviéndola independiente con respecto al acompañamiento.

Sus contemporáneos argumentaban que su toque era demasiado suave, más que cualquier virtuoso de su época. Cuando debuta en Viena en 1829, escribe una carta a sus padres narrándoles la opinión de la gente al escucharlo:

Según la opinión general, mi interpretación se ha caracterizado por una sonoridad demasiado débil o, mejor dicho, demasiado delicada para [el gusto de] oyentes como éstos, acostumbrados a escuchar a los artistas destrozando su instrumento. [...] No importa; es imposible que no haya algún “pero”, y prefiero esto a oír decir que toco demasiado fuerte²²².

La belleza sonora que lograba Chopin con el volumen reducido impactó a otros músicos que después tratarían de reproducir, pero los intentos fracasaron por utilizar fuertes contrastes de dinámicas y una sonoridad demasiado llamativa.

Emilie Gretsich nos narra cómo Chopin les transmitía a sus alumnos su técnica pianista en su primera clase:

Hasta ahora he trabajado principalmente en teclados duros, más que en teclados fáciles; esto me ha fortalecido mucho los dedos. Sin embargo, en esta clase de pianos, es imposible conseguir los matices más finos con los movimientos de la muñeca y del antebrazo, así como con cada dedo por separado. Estos matices los he experimentado con Chopin, en su hermoso instrumento cuya pulsación es parecida a la de los instrumentos vieneses. Él mismo le llama “un traídos pérfido”. Lo que sonaba perfectamente en mi sólido y robusto Erard se volvió brusco y pesado en el instrumento de Chopin. Él estima peligroso utilizar durante mucho tiempo un instrumento con un sonido bonito, como es el caso de los Erard. Dice que estos instrumentos estropean la técnica: “Tanto si se les aporrea como si se les pega desde arriba, es lo mismo: el sonido es siempre hermoso y el oído no exige más, porque percibe un timbre lleno y sonoro”²²³.

²²² Chopin: carta a su familia, Viena, 12 de agosto de 1829, *Correspondance de Frédéric Chopin*, 1981, vol. I, pág. 107.

²²³ Grewingk, Maria von: *Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins*, 1928, citado en Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, 2007, pág. 309.

3. Datos biográficos de Chopin

El padre de Fryderyk, Nikolaj Chopin era de procedencia campesina. Nació en 1771 en pueblo de Marainville, al este de Francia. El padre de Nikolaj trabajaba de carretero en las propiedades del abuelo de Nikolaj quien poseía extensas viñas. La aldea donde vivía la familia Chopin, pertenecía a un noble polaco, al Conde Michel Pac²²⁴. Nikolaj estuvo relacionado con las tradiciones polacas y era bien conocido por el personal que laboraba para Pac²²⁵.

Cuando Nikolaj cumple dieciséis años, aceptó la oportunidad de viajar a Polonia con Adam Weydlicj, quien era administrador personal del Conde. Nikolaj se estableció en Varsovia y gracias a su dominio por el habla del francés y del polaco, en 1802 la familia aristocrática del Conde Skarbek lo emplea para ser tutor de las hijas de la familia. En su estancia conoce a Justyna Krzyżanowska, hija de un granjero, pariente pobre y dama de compañía de la Condesa Skarbek.

Nikolaj y Justyna se casaron en junio de 1806 y tuvieron cuatro hijos²²⁶: Ludwika, Fryderyk, Isabelle y Emilia quien falleció a la edad de catorce años por tuberculosis. Fryderyk Chopin nace el 1º de marzo de 1810 en la población de Żelazowa Wola, al oeste de Varsovia.

Chopin fue educado y criado en Varsovia. Su padre lo instruyó en el lenguaje polaco y francés, y su madre le cultivó el interés por la literatura. Ambos lo educaron con buenos modales y estuvo dotado de las mejores cualidades para la vida social. Varsovia todavía estaba tomada por las tropas napoleónicas, pero al joven Chopin, el ideal revolucionario no influiría en su persona.

El joven Fryderyk demostró a temprana edad un gran interés por la música y a la edad de siete años, Nikolaj opta por buscarle un maestro de música. Por otro lado, el padre supervisaba que la educación general de su hijo fuera integra, para que no terminara igual que otros niños prodigio. El primer maestro de música de Chopin, durante cinco años, fue

²²⁴(1778 – 1835) General francés

²²⁵ Orga, Ates, *Chopin*, España: Ediciones Robinbook, 2003, pág. 14.

²²⁶ Orga, Ates, op. cit., pág. 15.

Wojciech Żywny, un compositor bohemio de sesenta y un años, amante de la música de Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart. Żywny también le enseña a Fryderyk obras de compositores contemporáneos de Viena con enfoque educativo de afecto y comprensión²²⁷.

En los primeros meses de haber tomado clase con Żywny, Chopin empezó a componer y en 1817 se publicó una obra suya llamada *Polonesa en sol menor*. El 24 de febrero de 1818, Chopin se presenta por vez primera ante al público tocando el Concierto en mi menor de Adalbert Gyrowetz²²⁸ para una obra benéfica donde atrajo la atención de las distinguidas familias Radziwill y Potocki.

En 1823 inscribieron a Fryderyk al Liceo de Varsovia donde su padre ya estaba dando clases de francés. Durante tres años estuvo asistiendo al Liceo para su formación académico y la música quedaría en segundo plano. Sus esfuerzos para mejorar su ortografía en otros idiomas como el latín y el griego, eran vanos y siguió cometiendo faltas de ortografía al escribir palabras extranjeras hasta el fin de su vida²²⁹.

En 1825, Chopin fue invitado a dar una demostración en un nuevo piano-órgano llamado eolomelodión, en el Gran Salón del Conservatorio de Varsovia. Tocó algunas improvisaciones y el concierto de piano de Ignaz Moscheles²³⁰, compositor muy popular en su época y quien tuvo influencia en el joven Chopin. El 2 de junio de 1825, el periódico Correo de Varsovia anunció la publicación de la primera obra con número de *opus* de Chopin, el Rondó en do menor, Op. 1. Estos acontecimientos fueron decisivo para los padres de Chopin y optan por apoyar a su hijo en una carrera musical formal.

En 1826, Chopin concluyó su curso en el Liceo y el día de la celebración del fin de curso, se realizó una velada donde la Ópera de Varsovia presentó *La Gazza Ladra* de Gioachino Rossini²³¹. En esa misma noche el joven graduado compuso unas variaciones sobre una de las melodías de esta ópera.

²²⁷ Orga, Ates, op. cit., pág. 18.

²²⁸(1763 – 1850) también como Vojtěch Jírovec. Compositor y director de orquesta checo

²²⁹Orga, Ates, op. cit., pág. 21.

²³⁰(1794 – 1870) compositor y pianista bohemio.

²³¹(1792 – 1868) compositor de óperas italiano.

En septiembre de 1826, Chopin ingresa al Conservatorio de Varsovia y ahí estudiará en los siguientes tres años. Su maestro de piano fue Jozef Elsner, Director del Conservatorio. A Chopin no le interesaba realizar ejercicios de fugas, de contrapunto, de armonía e incluso hacer composiciones con las formas clásicas. Él se expresaba mejor componiendo piezas imitando diferentes danzas polacas, en su propio estilo muy individual y original. Sin embargo, en 1828 compone la gran Sonata en do menor para piano Op. 4, producto de un ejercicio mandado por su maestro. La sonata fue dedicada a Elsner y no fue publicada hasta después de la muerte de Chopin, en 1851.

En esta época Chopin estudiaba con especial interés los nocturnos del pianista John Field²³². La música para piano de Field era delicada y refinada, y esto le llamó la atención del joven Chopin quien decidió aplicar esta sensibilidad en su forma de componer. Algunos contemporáneos incluso relacionaban el toque de Chopin con el de Field. En 1827 Chopin escribe el *Nocturno* en mi menor, Op. 72. Siendo estudiante, durante las vacaciones de 1827 compuso también las variaciones sobre *Là ci darem la mano*²³³, de la ópera de Mozart *Don Giovanni*, para piano y orquesta Op. 2.

En 1828 Chopin conoce una de las celebridades de la época. A principios del año Johann Nepomuk Hummel²³⁴ visita Varsovia y Chopin se presenta ante él. Es en 1828 después de las vacaciones de verano, Chopin viaja a Berlín con un amigo de su padre. Es su primer viaje fuera de Polonia. En Berlín el joven conoce a Mendelssohn²³⁵, quien era solo un año mayor que él²³⁶. Regresando a Varsovia compone dos obras para piano y orquesta, la *Gran fantasía sobre temas polacos* Op.13 y el *Krakoviak, Gran rondó para concierto*, Op.14. En la primavera de 1829, Niccolò Paganini visita Varsovia ofreciendo un concierto y Chopin queda impresionado ante el arte del violinista italiano.

Chopin termina sus estudios en el Conservatorio y su papa decide que debe de ampliar más sus conocimientos y una vez buscando oportunidades para presentarse ante el mundo musical. El joven llega a Viena el 31 de julio de 1829, donde trata de buscar

²³²(1782 – 1837) compositor irlandés, alumno de Clementi.

²³³ Orga, Ates, op. cit., pág. 30.

²³⁴(1778 –1837) compositor y virtuoso pianista austriaco, alumno de Wolfgang Amadeus Mozart.

²³⁵(1809 – 1847) compositor, director de orquesta y pianista alemán.

²³⁶ Orga, Ates, op. cit., pág. 33.

opciones para darse a conocer ante la sociedad y se dirige con el influyente editor de música Tobias Haslinger²³⁷. Chopin le ofrece sus variaciones sobre *Là ci darem la mano* para que las publique. Tobias acepta la partitura con la condición de solo venderla y no dar a Chopin ninguna remuneración económica, pero a cambio le ofrece presentarse en el Teatro de la Corte Imperial de Viena²³⁸. Chopin da su primer concierto en Viena el 11 de agosto de 1829. Tiene éxito, le encanta al público su manera de interpretar en el piano. Chopin se convirtió en la atracción del momento, conoce a los artistas más influyentes, entre ellos a Czerny²³⁹. Sin embargo, el 12 de septiembre de 1829 Chopin regresa a Varsovia y empieza a escribir el Concierto para piano y orquesta en fa menor Op. 21 que conocemos hoy como el segundo, y que terminaría en la primavera del año siguiente.

El segundo movimiento del concierto, que es de carácter lírico, lo escribió pensando en una cantante llamada Konstancja. Chopin estaba profundamente enamorada de ella, pero jamás expresó su sentir hacia ella. En abril del mismo año, el joven compositor empieza a trabajar en el Concierto para piano y orquesta en mi menor Op. 11 (conocido como el primero). Chopin toma una decisión dolorosa y el 2 de noviembre de 1830 se retira definitivamente de Varsovia para ir a Viena en búsqueda de la fama internacional dejando atrás toda su infancia y principalmente a su familia²⁴⁰.

Su estancia en Viena fue tortuosa para él, separarse de su familia le trajo mucha nostalgia. En el siguiente año Varsovia se había levantado contra los rusos y se estalló la guerra. Al joven Chopin le preocupaba mucho el bienestar de su familia. En este periodo escribió algunos esbozos de la *Gran Polonesa* para Piano y Orquesta Op. 22, y el *Gran Vals Brillante*, Op. 18 con la finalidad de atraer al público vienes a sus composiciones. Entre el mes de mayo y junio de este mismo año, compone dos obras con un carácter emocional apasionado, el *Scherzo* en si menor Op. 20 y la *Balada* en sol menor Op. 23²⁴¹. Chopin por cuestiones administrativas adelanta su salida de Viena y de repente se traslada a Francia en otoño de 1831.

²³⁷(1787 – 1842) editor de música y compositor austriaco.

²³⁸ Orga, Ates, op. cit., pág. 40.

²³⁹(1791 – 1857) pianista, compositor y profesor austriaco.

²⁴⁰ Orga, Ates, op. cit., pág. 54.

²⁴¹ Orga, Ates, op. cit., pág. 64.

Francia en este momento se encontraba en una reconstrucción social gobernada por Luis XVIII, un monarca mediocre y a quien poco después sustituiría su hermano Carlos X. La llegada de Carlos X causó tanto aclamo que Rossini le dedicó la ópera cómica *El viaje a Reims* que representa la coronación de Carlos X en Francia.

Chopin llega a París con una carta de recomendación dirigida al músico Ferdinand Paër²⁴², director del Teatro de la Corte de París. Paër tenía contactos importantes y presentó a Chopin ante las figuras más ilustres del momento, entre ellas Gioachino Rossini, Luigi Cherubini²⁴³ y quien probablemente causó una mayor impresión, el pianista Friedrich Kalkbrenner²⁴⁴.

Chopin y Kalkbrenner establecen una amistad prolongada, a tal grado que el 26 de febrero de 1832, Kalkbrenner le organizó su primer concierto en París en el salón de Camille Pleyel²⁴⁵ en la calle Cadet. El concierto causó gran impacto ante la sociedad artística que posicionaría a Chopin rápidamente entre los mejores pianistas. Probablemente este fue el primer encuentro entre Liszt²⁴⁶ y Chopin. Liszt quedó asombrado por la forma del toque de Chopin:

Recordamos su primera aparición en los salones Pleyel, donde quedamos tan entusiasmados que los aplausos más fuertes parecían insuficientes para el talento que abría una nueva etapa de sentimiento poético... En ningún momento quedó confundido por el deslumbramiento o el éxtasis del triunfo, sino que lo aceptó sin orgullo y sin falsa modestia²⁴⁷.

El éxito le trajo a Chopin mucho trabajo tanto que a la semana siguiente ya atendía a 5 alumnos al día. Se incorporó a los eventos sociales de prestigio y convivía con gente influyente. En diciembre de 1832 se publicó la primera edición de los *Nocturnos* Op. 9, algunas mazurcas, unas obras tempranas y el Trío para piano en sol menor Op. 8.

En 1833, la casa editora parisina Schlesinger publicó el primer tomo de los *Estudios*, Op. 10, con una inscripción en la portada que dice: “*Doce grandes estudios para*

²⁴²(1771 – 1839) compositor italiano, conocido por sus óperas y cantatas.

²⁴³(1760 – 1842) compositor italiano.

²⁴⁴(1784 – 1849) pianista y compositor alemán.

²⁴⁵(1788 – 1855) pianista francés y dueño de la fábrica de Pianos *Pleyel*.

²⁴⁶(1811 – 1886) compositor austro-húngaro.

²⁴⁷ Orga, Ates, op. cit, pág. 89.

pianoforte compuestas y dedicadas a su amigo Franz Liszt por Fryderyc Chopin". En diciembre del mismo año se publicó su segunda serie de *Nocturnos*, Op.15. En 1834 se editan otras obras para piano, la *Fantasia sobre temas polacos*, la *Krakowiak*, el *Gran Vals Brillante* Op. 18 y otros siete de los *Estudios* Op.25.

El 11 de julio de 1836, Chopin se encontraba en Leipzig y pasó el día con Robert Schumann²⁴⁸. Chopin le mostró fragmentos de su *Balada* Fa mayor Op.38 que más tarde sería dedicada a él. A cambio Schumann le dedicaría su *Kreisleriana*²⁴⁹, escrita dos años más tarde.

El otoño de 1836, la Condesa Marie d'Agoult²⁵⁰ realizó una velada en el Hôtel de France, donde las celebridades musicales y literarias se reunían²⁵¹. En esa reunión Liszt le presenta a su íntima amiga, a Aurore Dupin a Chopin, quien estaba publicando sus novelas bajo el seudónimo de George Sand²⁵². Esta relación cambiaría la vida emocional de Chopin en sus próximos años.

En 1837, Chopin y Pleyel hacen un viaje a Londres donde Chopin accedió a tocar en la casa del fabricante inglés de pianos James Brodwood²⁵³. Regresan a París en octubre y se publica el nuevo tomo de los *Estudios* Op.25, con la dedicatoria a la Condesa Marie d'Agoult, quien en ese entonces era la pareja sentimental de Liszt.

El afecto que Chopin sentía por Sand fue incrementando a tal punto que los dos optarían por irse de Francia junto con los dos hijos de Sand, Maurice de 15 años y Solange de 8 años. Esta última sentía mucho afecto hacia Chopin. El 18 de octubre de 1838 parten hacia Mallorca. Chopin estaba componiendo su serie de *Preludios* Op.28, que ya había sido comprada por Pleyel por dos mil francos, con un adelanto que hizo posible a Chopin hacer el viaje a Mallorca²⁵⁴. Durante su estancia en Mallorca el compositor terminó los *Preludios* y compuso el *Scherzo* en do sostenido menor Op.39.

²⁴⁸(1810 – 1856) compositor y crítico musical alemán.

²⁴⁹ Orga, Ates, op. cit., pág. 105.

²⁵⁰(1805 – 1876) amante de Franz Liszt.

²⁵¹ Orga, Ates, op. cit., pág. 117.

²⁵²(1804 – 1876)

²⁵³ Orga, Ates, op. cit., pág. 112.

²⁵⁴ Orga, Ates, op. cit., pág. 120.

El viaje tenía otro propósito también. Antes de salir de París, Chopin empezaba a tener ataques de tos constantes hasta generar una bronquitis aguda y Sand pensó que el clima de la isla ayudaría a mejorar la salud del compositor. Lamentablemente el clima en la isla no mejoró la salud de Chopin, al contrario, en una ocasión en la playa les cayó una gran tormenta, hacía mucho frío y todos se empaparon²⁵⁵. El resfriado debilitó su salud y empezó a tomar una actitud amarga que causó problemas en su relación con Sand hasta tener que planear el regreso a Francia.

Cuando Chopin vuelve a París, se dedica a componer la *Sonata en si bemol menor* Op.35, obra que causaría una gran admiración por su novedoso lenguaje musical. En 1840 y 1841, compone la *Polonesa* en fa sostenido menor Op.44 y la *Balada* en La bemol mayor Op.47.

Los siguientes nueve años de su vida confronta problemas con la familia de George Sand. Estos eventos lo dejan demasiado abrumado y fatigado. Realiza un último viaje a Inglaterra y regresa a París en 1848. Chopin en sus últimos días de vida estuvo acompañado por su hermana Ludwika. El compositor fallece el 17 de octubre de 1849.

4. Análisis de la Balada en La bemol mayor Op.47 de F. Chopin

En el romanticismo el término balada se empleaba únicamente para composiciones de canto y piano. Chopin sería uno de los primeros, junto con Clara Schumann²⁵⁶, en aplicar el título balada para una pieza instrumental. Sin embargo, parece más probable que Chopin eligió el género no en relación con composiciones musicales, sino por las *Baladas* y *Romanzas* de Adam Mickiewicz²⁵⁷ que Chopin conocía desde su infancia. El mundo épico-nacionalista del poeta polaco llamó la atención de Chopin sintiéndose atraído por el arte popular y por los mitos ancestrales como fundamento de un nuevo arte polaco²⁵⁸.

Chopin escribe cuatro baladas de las cuales cada una capta el encanto y el ímpetu de las baladas narrativas polacas. Cada una tiene diferente personalidad, las baladas de Mickiewicz y las distintas situaciones emocionales de Chopin fueron responsables del

²⁵⁵ Orga, Ates, op. cit., pág. 125.

²⁵⁶(1819 – 1896) pianista y compositora alemana.

²⁵⁷(1798 – 1855) poeta, dramaturgo y maestro de literatura polaco.

²⁵⁸ Rattalino, Piero. *Historia del piano*, España: Idea Book, 2005, pág.140.

nacimiento de cada una. Todas requieren de una gran demanda técnica, de un espíritu apasionado y un carácter majestuoso. Las piezas combinan giros siempre nuevos en la armonía y la forma²⁵⁹. Las formas musicales de estas baladas, a comparación con sus preludios, nocturnos o scherzos, son de una gran forma mixta, a manera que será una estructura compleja. Sus compases ternarios de 6/4 o 6/8 reflejan el gusto de Chopin por estos.

Tres de las baladas, las número 1, 2 y 4 tienen en común su carácter dramático. La Balada No. 1 en sol menor Op.23 fue escrita en 1831, está inspirada en la amargura que Chopin sufría estando solo en Viena, sentía mucha nostalgia por su familia y amigos, los cuales se encontraban en Polonia combatiendo en contra de la invasión rusa.²⁶⁰ La Balada No. 2 en Fa mayor Op.38, que fue dedicada al compositor Robert Schumann y publicada en París en 1840. El carácter soberbio de esta balada pasa del *andantino* al *presto con fuoco*, haciendo que sea una obra espléndida de explosión y belleza. Esta balada está inspirada en el poema *Switiz* del poeta polaco Mickiewicz, en el que una apacible aldea polaca se ve sumergida por las aguas de un lago encantado. La Balada No. 4 en fa menor Op.52 fue escrita en 1842 y es sin duda la más compleja y sublime por sus aspectos de carácter, textura y técnica. En ella encontramos momentos de gran lirismo y ternura, y en ocasiones enorme agitación²⁶¹.

A comparación de las baladas anteriores, la *Balada* no. 3 en La bemol mayor, compuesta entre 1840 y 1841, es una obra de carácter tenue, posee un espíritu grácil y un alto grado de sofisticación donde podemos observar a un Chopin esperanzado, casi optimista.

²⁵⁹ Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág. 746.

²⁶⁰ [https://es.wikipedia.org/wiki/Baladas_\(Chopin\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Baladas_(Chopin))

²⁶¹ *Ibíd.*

Secciones	A				
Temas	a	Puente	b	Puente	a
Tonalidad	Ab		Ab	Tema b con una variación rítmica	Ab
Compases	1-8	9-16	17-25	56-35	36-52

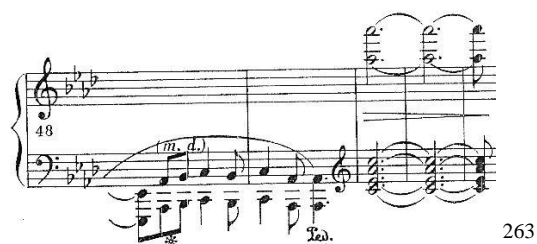
B						
c	c'	puente	c	d	e	c'
C	fm	Fragmento del tema c Db-C-Ab-C	C	Desarrollo de la idea del puente cc 56 Ab-Eb-Eb-Db	Desarrollo del tema c Dominante de Ab	Ab
52-64	65-87	88-103	103-115	116-135	136-144	145-156

C				CODA
Variaciones sobre el tema c	Secuencia de la combinación del tema c y a	Puente Variación sobre el tema a	a	d
			Ab	Ab
c#	bm-cm-Db-Eb	Eb		
157-183	184-208	209-212	213-230	231-241

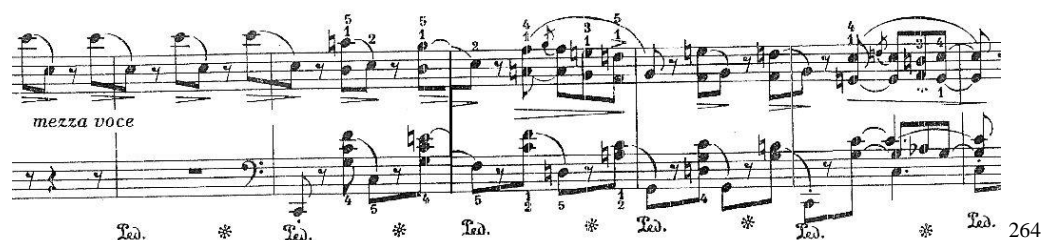
La sección A, con carácter introductorio, nos presenta el tema *a* que va a aparecer varias veces a lo largo de la obra. Es un personaje con carácter pulcro y generoso. El tema *a* se expone en los primeros ocho compases en la tonalidad de La bemol mayor, en una conversación entre las cuatro voces donde la soprano y el tenor completan la idea melódica.



El puente con carácter de danza del compás 9, nos conducirá al tema *b* que toma como referencia el ritmo jámbico del mismo puente convirtiéndose en otro puente, pero más decidido y apasionado para reconectarse con el tema *a*. El primer acto termina cerrando las cortinas con un acorde en La bemol mayor en el compás 50.



En la sección B, del compás 52 al 156, se presenta un personaje nuevo quien pasará por distintos cambios de caracteres desde tranquilo hasta eufórico. Esa sección monotemática está basada en el tema *c* que es de carácter cantábil y despreocupado, su melodía es apta para ser transformada según como la trama de la balada lo demande.



²⁶² Chopin, Fryderyk. *Balada no. 3 en la bemol mayor Op. 47*, Polonia: Polish Music Publication, 1949, pág. 30.

²⁶³ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 32

El tema *c* regresa 5 veces más en la sección B y el único motivo que no tiene relación con el tema *c* es el puente del compás 116 al 135 donde nos hace recordar del material del puente del compás 56. Pues como he mencionado el tema *c* sufre varios cambios. Primero se transforma del Do mayor optimista a la fa menor oscuro mientras las siguientes apariciones expondrán el tema en sus distintas variantes.

Tema en Do mayor

Tema en fa menor

A partir del compás 77 la pasión del personaje principal empieza a incrementarse, aparece un *crescendo* que nos llevara a un *fortissimo* con el tema *c* en octavas, dándole más presencia y carácter.

De pronto, en el compás 88, llega un acorde de dominante frenando todas estas emociones y apacigua su coraje el recuerdo de alegría de la primera presentación del tema *c*. Otra vez expone el tema *c* sobre Do mayor recordando la felicidad y las ilusiones perdidas.

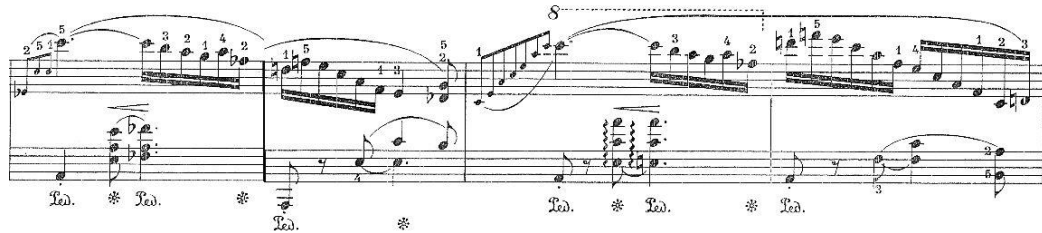
En el compás 116 se muestra el tema *d*, nuestro personaje manifiesta un nuevo carácter de ilusión, se encuentra muy feliz y esperanzado.

²⁶⁴ Ibídem

²⁶⁵ Ibídem

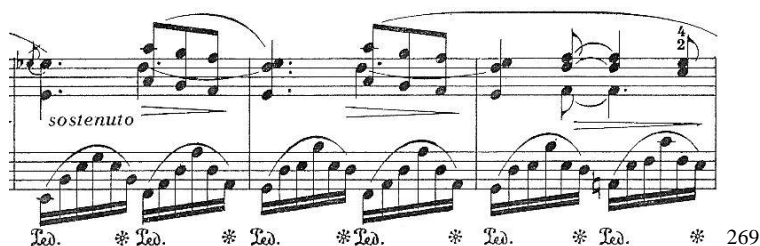
²⁶⁶ Ibídem

²⁶⁷ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 33.



268

Este éxtasis de felicidad es representado por las subidas y bajadas de las escalas y arpeggios de la mano derecha sobre La bemol mayor, los ánimos van en aumento y la intensidad sube conforme el personaje tiene continuos suspiros. A partir del compás 136 llegamos al clímax de la sección B con la conclusión de este segundo acto donde vuelve a aparecer el tema *c*.



269

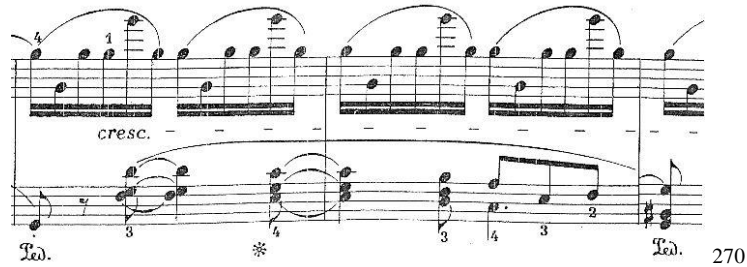
En la parte final de la sección B, en el compás 155, la escena se torna a un ambiente dramático con la modulación hacia un inesperado sostenido menor.

En la sección C se aparecerán las combinaciones de los temas *c* y *a*. El tema *c* sigue siendo de carácter sobrio y discreto, sin embargo, se percibe cierto rencor quizás por no obtener la felicidad deseada. La desilusión está representada por el tema *c* en este caso sincopado, retrasando la melodía mientras la mano izquierda ejecuta grupos equilibrados de dieciseisavos. La mano derecha es la encargada de generar la atmosfera de tensión que irá en aumento. En el compás 165 se invierten los papeles, ahora la mano derecha genera la tensión con sus dieciseisavos sobre las notas “sol”, así creando poco a poco una tensión emocional.

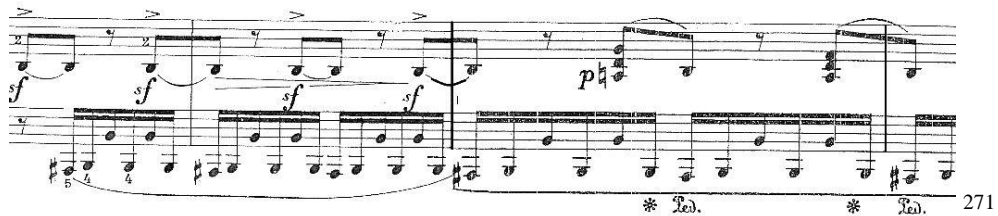
²⁶⁸ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 34.

²⁶⁹ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 35.

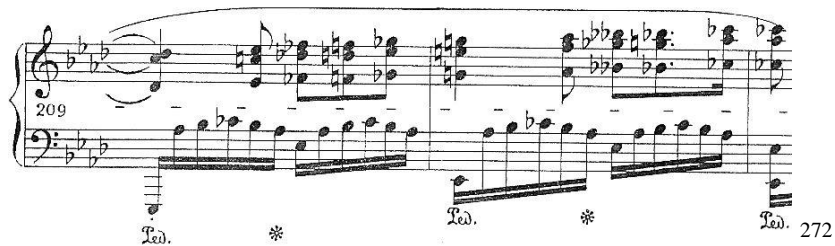
Se inicia un *crescendo* junto con los acentos asimétricos en el tercer tiempo hasta llegar eufóricamente al compás 173 con el tema *c* en la tonalidad de do sostenido menor.



Concluye esta parte intensa y llena de coraje en el compás 183 y empieza la reconciliación a manera de diálogo entre el tema *c* y *a*. Del compás 185 al 189 se presenta el tema *c*, mientras entre los compases 189 y 192 concluye la presentación del tema *a*. La mano izquierda produce un zumbido constante sobresaltando cierta tensión entre los dos estados anímicos.



Se presenta el diálogo en cuatro tonalidades: si menor, do menor, sol menor y La bemol mayor, aterrizando la melodía en la tonalidad original de la obra y así concluir el discurso. En el compás 209 se presenta un puente con material del tema *a* variado que está construido de una escala cromática ascendente.



²⁷⁰ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 36.

²⁷¹ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 37 – 38.

²⁷² Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 39.

Se expone por última vez el tema *a* en donde la escena se torna a un ambiente de gran felicidad y éxtasis. En el compás 227 un *stretto* crea un último clímax que se agilizará la llegada a la Coda en el compás 231. Por último, reaparece el tema *d* con un *piú mosso* creando un carácter animado y vigoroso.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is marked with 'stretto' and 'piú mosso'. The bottom staff is marked with 'cresc.' and '(f)'. Below the staves, there are several asterisks and the letters 'Da.' indicating specific performance instructions or dynamics.

273

5. Sugerencias interpretativas

Las obras de Chopin fueron creadas para un espacio reducido, un salón con pocos espectadores y por ende la sensibilidad en su interpretación es más importante que la potencia dinámica. Es esencial el manejo correcto de los impulsos con los brazos ya que la obra exige cambios de posición con grandes saltos de intervalos de octavas, saltos en los bajos para mantener el soporte armónico y alcanzar los acordes extendidos. Para lograr un buen *legato cantabile* es necesario el apoyo de la muñeca para colocar los dedos en la posición óptima. El uso del pedal debe de ser sutil, se recomienda ser preciso con los cambios de pedal para separar una idea de la otra. En la edición de Paderewski los pedales sugieren una propuesta interpretativa, también como la articulación de las frases y manejos de impulsos.

En esta balada aparecen contratiempos rítmicos que causan efectos interesantes, principalmente cuando la melodía se encuentra en tiempo débil, mientras es la voz más importante del momento. Se sugiere marcar con un color distinguido la melodía sincopada en la cual se lograrán excelentes resultados.

A partir del compás 183 es importante crear un balance entre el bajo y su complemento de octavas. En este punto el bajo provoca la disonancia, aunque en ocasiones también establece la tonalidad. El bajo y su complemento deben de ser ejecutados quitando peso del

²⁷³ Chopin, Fryderyk, op. cit., pág. 40.

brazo y ajustando la sonoridad con el peso de los dedos. El efecto de pedal debe actuar sin saturar el sonido.

La sección C requiere de mucha fuerza y gran carácter de parte del intérprete. Los grandes impulsos se inician en los primeros tiempos, la mano izquierda tendrá un movimiento circular de brazo y la mano derecha será guiada por la melodía.

V. La isla alegre, L 106 de Claude Achille Debussy

1. El Impresionismo y su contexto histórico-cultural

El término de la guerra franco-prusiana y la caída de la Segunda Monarquía encabezada por Napoleón III dieron pie al inicio y desarrollo de la Tercera República Francesa. Dicho evento provocó que la población francesa de la época terminara de cimentar su identidad y, a la larga, contribuiría a generar el concepto de nación²⁷⁴. Los franceses ahora podían identificarse como un grupo de ciudadanos con una herencia en común: idioma, cultura, costumbres y libertades nunca obtenidas a costa de ser súbditos de un soberano. Al mismo tiempo, esta ideología se divulgaría en toda Europa y provocaría, con la intención o sin ella, el surgimiento de un nuevo fenómeno: el Nacionalismo.

El Siglo XIX trajo consigo cambios descomunales para las generaciones anteriores que no concebían siquiera un sistema y donde la libertad personal se viera favorecida por garantías legales que reconocían al individuo. Mucho menos que esas mismas leyes reconocieran la fuerza del hombre en beneficio no sólo del estado sino propio, pues es el ciudadano el que da forma e identidad a una nación conforme significa su fuerza en la industria.

En consecuencia, la sociedad artística francesa se tornó en busca de crear nuevas obras que manifiesten las ideas nacionalistas mediante el uso y apropiación de su cultura tradicional. De la misma forma los músicos tuvieron a bien en recurrir a obras de grandes compositores franceses como Jean-Philippe Rameau y Christoph Willibald Gluck²⁷⁵ en una acción de reiteración de la herencia cultural de los compositores canónicos. Estas ideas crearían en 1871 la Sociedad Nacional para la Música Francesa que tenía como objetivo alentar la identidad nacional, logrando producir grandes cambios en la música francesa²⁷⁶. Aún hoy son fáciles de reconocer, en la música del país galo, la emoción trasformada en música, la que va de lo sencillo a lo sutil y el carácter, en general, tiende a ser más lírico y

²⁷⁴ Burkholder, Peter, Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, pág. 882.

²⁷⁵ Grout, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental 2*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pág. 788.

²⁷⁶ *Ibidem*.

danzante como podemos observar en la obra de Camille Saint-Saëns²⁷⁷ y su alumno Gabriel Faure²⁷⁸.

Sin embargo, a mediados del siglo XIX surge en Francia el impresionismo como corriente artística. El sustento teórico del postulado buscaba nuevo realismo que se trató en cierto modo de una reacción frente a las pinturas de salón y la mirada subjetiva del romanticismo buscando retomar el género paisajista y volver a la pintura al aire libre, esto gracias a los trenes que traen la facilidad de movilizarse en transporte y observar diversas escenas de la naturaleza. El término impresionista recibe su nombre de uno de los cuadros de Claude Monet²⁷⁹ titulado *Impresión, sol naciente* 1872 (*Ilustración 1*). Más adelante, Eduard Manet²⁸⁰ consolida esta corriente artística seguido por otros pintores como Alfred Sisley²⁸¹, Camille Pissarro²⁸², Pierre-Auguste Renoir²⁸³ y Edgar Degas²⁸⁴. Degas organizó la primera exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar²⁸⁵ el 15 de abril de 1874²⁸⁶. En Francia se realizaron ocho exposiciones de obras impresionistas entre los años 1847 y 1886, organizadas por distintos pintores. Fue a raíz de esta cuando comenzó a emplearse el término *impresionista* con propiedad, que se tomó directamente del cuadro mencionado de Monet. Por otra parte, Jules–Antoine Castagnary²⁸⁷ y los críticos de su escuela comenzaron a utilizar el término *impresionistas* para referirse de manera

²⁷⁷ (1835 – 1921) compositor, cofundador de la Sociedad Nacional para la música francesa recordado por obras célebres como *Danse Macabre* (1847) e *Introduction et Rondo Capriccioso* (1880) dedicada al violinista español Pablo Sarasate.

²⁷⁸ (1845 – 1924) compositor, fundador de la Sociedad Nacional para la música francesa. Maestro y director del Conservatorio de París. Entre sus obras podemos citar el *Requiem* (1888) y el *Cantique de Jean Racine* (1865).

²⁷⁹ (1840 – 1929) pintor impresionista. Desarrolló el concepto de las «series», en las que un motivo es pintado repetidas veces con distinta iluminación.

²⁸⁰ (1832 – 1883) pintor francés, impresionista. Fue alumno de Thomas Couture.

²⁸¹ (1839 – 1899) pintor franco británico, impresionista.

²⁸² (1830 – 1903) pintor danés uno de los fundadores del impresionismo. Se estableció en Francia en 1855 donde estudio en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes. Falleció en París.

²⁸³ (1841 – 1919) pintor francés, impresionista.

²⁸⁴ (1834 – 1917) pintor francés, uno de los pioneros del impresionismo, dibujante de la historia por su magistral captación de la sensación de vida y movimiento, especialmente en sus obras de bailarinas, carreras de caballos y desnudos.

²⁸⁵ (1820 – 1910) fotógrafo, caricaturista, periodista y aeronauta francés. Su nombre verdadero era Gaspard-Félix Tournachon, creador de las primeras fotos aéreas de 1858.

²⁸⁶ Obrist, M., Durá Grimalt, R. and Saborti Viquer, J. El impresionismo. en: *Historia del Arte*, Tomo XII España, Ediciones Culturales Internacionales, (s.a.) p.2119 - 2120.

²⁸⁷ (1830 – 1888) de nacionalidad francés, político liberal, periodista e influyente crítico de arte, que abrazó el nuevo término "impresionista", en su opinión positiva y perspicaz sobre la primera exposición impresionista.

desagradable a estos pintores. En su crítica para el diario *Le Siècle* el 29 de abril de 1874, Castagnary destacaba que ellos no reproducían un paisaje, sino la impresión, la sensación que les producía el paisaje.²⁸⁸

Los impresionistas tenían especial interés por los rasgos dinámicos de la realidad, en la que podían observar cambios rápidos, transformaciones y movimientos, luces y colores. Se inclinaron por los tonos luminosos, destacando el cómo la apariencia cromática de un

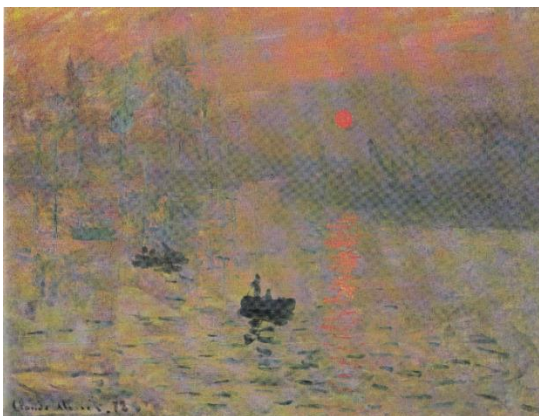


Ilustración 1 *Impresión, sol naciente*
(1872, 52 x 72 cm, Museo Marmottan, París)

objeto cambia según el entorno o la iluminación. Descubrieron que se puede provocar una impresión más intensa y clara de un color cuando se juntan en la superficie del cuadro manchas de otros colores puros, que se mezclan en los ojos del observador. Lo que legitimaba su quehacer era experimentar y desarrollar una nueva manera de ver, por lo que el tema elegido carecía para ellos de verdadera importancia²⁸⁹.

La creación de atmosferas e impresiones en la pintura francesa llegó a inspirar a los músicos quienes se alejaron de la tradición romántica alemana y crearon nuevas sonoridades mediante las armonías y los timbres. Ya no se trataba de expresar emociones profundas ni de contar una historia, si no de evocar una atmosfera que tuviera una muy apegada relación con títulos sugeridos. Ocasionalmente imitaron sonidos de la naturaleza, utilizando ritmos característicos de diferentes danzas y trozos de melodías en lugar de frases extendidas del estilo wagneriano²⁹⁰.

Uno de los primeros compositores que aboga por la búsqueda de una nueva sonoridad es Erick Satie²⁹¹, considerado precursor del teatro de lo absurdo y de la música repetitiva. Satie era rechazado por la academia y admirado por otros compositores de su época. De formación irregular, ingresó inesperadamente en el conservatorio a los 40 años,

²⁸⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Jules-Antoine_Castagnary

²⁸⁹ <http://www.historiadelarte.us/impresionismo/la-tecnica-impresionista.html>

²⁹⁰ Grout, Donald y Palisca, Claude, op. cit., pág. 792.

²⁹¹ (1866 – 1925) compositor y pianista francés. Precursor del minimalismo y el impresionismo.

para sorpresa de quienes le conocían, tras haberse dedicado, entre otras muchas cosas, a la música de cabaret, pues, desde 1899 en adelante se ganó la vida como pianista de sala de fiestas, adaptando más de un centenar de piezas populares para piano (o piano y voz), añadiendo algunas obras propias. En sus últimos años Satie rechazaría toda su música de cabaret como perversa y contraria a su naturaleza, aunque revivió parte de su tono jocoso en *La Belle Excentrique*²⁹², de 1920, obra que en su momento le sirvió para ganar dinero, sin mencionar sus series para piano, la *Gymnopédies* (1888) y *Gnossienes* (1886). Las composiciones de Satie son pocas veces interpretadas con la excepción de *Jack-in-the-box*, música para una pantomima de Jules Dépaquit, *Geneviève de Brabant*²⁹³, siendo una breve ópera cómica sobre un tema serio, con texto de Lord Cheminot, *The Dreamy Fish*²⁹⁴, música para acompañar un cuento perdido de Lord Cheminot, la mayoría incompletas, casi ninguna estrenada, y ninguna publicada en su época²⁹⁵.

Si bien el impresionismo surge de la pintura, otra corriente artística importante del siglo XIX, el simbolismo se desarrolla de la literatura y es considerada como una corriente artística que consiste en sugerir ideas o evocar objetos sin nombrarlos directamente, mediante símbolos e imágenes²⁹⁶. Como escuela artística se desarrolló de forma natural en Francia y Bélgica a mediados del siglo XIX. Jean Moréas, poeta simbolista, ensayista y crítico de arte de origen griego, define el simbolismo en un manifiesto literario que fue publicado en 1886, como “*enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva*”²⁹⁷. En él intenta explicar que el mundo es un misterio por descifrar, y por ello el poeta debe trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles, todo aquello que pueda experimentarse en la vida.

Claude Achille Debussy, aprovecharía su amistad con poetas simbolistas como Rimbaud utilizando sus textos en varias ocasiones como en sus canciones y obras dramáticas, componiendo obras sobre imágenes simbolistas como los *Reflejos sobre el agua* de la primera serie de *Imágenes*.

²⁹² La bella excéntrica.

²⁹³ Genoveva de Brabante.

²⁹⁴ El soñador de pescado.

²⁹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie

²⁹⁶ <http://es.thefreedictionary.com/simbolismo>

²⁹⁷ *Manifiesto Simbolista* en *Le Figaro*. 18 de septiembre de 1886.

2. Datos biográficos de Claude Achille Debussy

La familia “de Bussy”, antes escrito así, era integrada por campesinos borgoñones. El bisabuelo del compositor, Pierre de Bussy, fue el primero en trasladarse a París en el fin del siglo XVIII y su cuarto hijo, Claude-Alexander sería el abuelo del compositor. Entre sus nueve hijos encontramos al futuro padre de Debussy, a Manuel-Achille y su tía favorita, Clémentine quien llegará a ser la madrina y benefactora del compositor.

En 1848 Clémentine abrió la ‘Mansion Debussy, couture’²⁹⁸ en la campiña francesa. La disposición de su nueva ortografía del apellido parece datar de esa época²⁹⁹. En 1861 el padre del compositor, Manuel-Achille Debussy se casa con Victorine Manocry, de procedencia igualmente borgoñona y el 22 de agosto de 1862 nace su hijo Claude-Achille Debussy. El padre del compositor trabajó como vendedor de porcelana, agente de negocios, empleado de una imprenta y como funcionario mientras la madre, trabajando el arte de la costura, completaba los ingresos de la familia.

La guerra contra Prusia, el marzo de 1871, afectó la familia Debussy. Su padre se unió a la Comuna, lo nombraron capitán y lideró el ataque al fuerte de Issy por lo que pronto fue encarcelado. Más tarde fue puesto en libertad y una vez que fue derrotada la Comuna, el 22 de mayo, nuevamente fue encarcelado.

Manuel-Achille cumplía su sentencia de un año en la prisión de Satory³⁰⁰, y en ese mismo lugar conoció a Charles de Sivry³⁰¹. La madre de Sivry, Mme. Mauté de Fleurville³⁰² decía ser alumna de Chopin y a Manuel-Achille le pareció buena idea mandar a su hijo a tomar sus primeras lecciones de piano con Mme. Mauté. En estos tiempos tan turbulentos las clases de piano lograron distraer al joven Debussy quien encontró refugio en la música³⁰³.

A los 10 años de edad, en 1872, Debussy fue aceptado en el Conservatorio de París, donde el 25 de febrero toma su primera clase de piano con el profesor Antoine François

²⁹⁸ Mansión Debussy de Costura.

²⁹⁹ Nichols, Roger, *Vida de Debussy*, Madrid: Cambridge University Press, 2001, pág. 17.

³⁰⁰ Prisión en Francia del siglo XIX.

³⁰¹ (1848 – 1900) compositor, director de orquesta y pianista francés.

³⁰² (1853 – 1914) pianista francesa.

³⁰³ Nichols, Roger, op. cit., pág. 20.

Marmontel³⁰⁴. Sus clases de teoría clásica las tomó con Durand³⁰⁵ y por un breve tiempo con César Franck³⁰⁶. Alrededor de 1874, a la edad de 12 años, debutó como solista con el *Concierto para piano y orquesta en fa menor* de Chopin³⁰⁷. Aunque su avance pareciera muy prometedor, en los exámenes aplicados en 1878 y 1879 los maestros calificaron sus esfuerzos insuficientes para continuar con la carrera de piano. Debussy cambió la carrera y en 1880 se incorporó a la clase de composición del profesor Ernest Guiraud³⁰⁸ pensando en su futuro como compositor. En 1883 con el permiso de su maestro participa en el *Grand Prix de Rome*³⁰⁹.

Este famoso concurso constaba de dos rondas en donde la primera significaba presentar una obra para coro y orquesta basada en un texto que el comité proporcionaba y también la creación de una fuga³¹⁰ sobre un tema asignado. En la segunda ronda los seleccionados presentaron una cantata³¹¹ para tres solistas y orquesta sobre un texto más largo. En su primer intento, en 1883, Debussy presentó la cantata *Le Gladiateur*³¹² obteniendo el prestigioso 2º lugar. Un año más tarde, en 1884, vuelve a concursar y con la cantata *L'enfant prodigue*³¹³ obtiene el primer premio. Al ganador se le otorgaba una beca de estudios para la Villa Medici de Roma, con un mínimo de dos años con opción de prórroga y la facilidad de viajar a toda Europa³¹⁴.

Este viaje no era el primero, anteriormente Debussy ya había viajado a algunos lugares de Europa. Su maestro, el profesor Marmontel, consiguió para él una oportunidad

³⁰⁴(1816-1898) pianista, compositor, pedagogo y musicógrafo francés. Maestro de piano del Conservatorio de París

³⁰⁵ (1830 – 1909) Editor de Debussy y Ravel.

³⁰⁶ Cfr. 1.

³⁰⁷ Nichols, Roger, *Debussy, (Achille-)Claude*, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Tomo V, London: Macmillan Publisher Limited, 1980, pág. 292.

³⁰⁸ (1837 – 1892) compositor americano que se estableció en Francia dando clases de armonía y composición en el Conservatorio de París. Fallece en París.

³⁰⁹ Gran Premio de Roma

³¹⁰ Género que surge en el siglo XVII y consta de un sujeto o tema que se desarrolla continuamente en imitación.

³¹¹ Género coral que surge en el siglo XVII en Italia, su significado es “*para ser cantada*”. Composición de tipo profana que es generalmente para voz solista, sobre un texto lírico o casi dramático que consta de varias secciones como de recitativo o arias.

³¹² El Gladiador.

³¹³ El infante pródigo.

³¹⁴ Nichols, Roger, *Vida de...*, op. cit., pág. 28.

de trabajo con la empresaria rusa Mme. Nadezhda von Meck³¹⁵. Ella era conocida por haber mantenido la estabilidad económica de Piotr Ilich Tchaikovski durante trece años. Ella solía afirmar sobre Debussy que era un parisino auténtico con un sentido del humor muy agradable. La estancia de Debussy en la Villa Medici de Roma no cumplió con lo esperado, por tal motivo después de dos años, en febrero de 1887 regresa a París con sus padres.

En 1889 París fue la sede de la Exposición Internacional donde muchos países, entre otros del Oriente lejano presentaron muestras de su cultura. Debussy quedó cautivado por escuchar a un ensamble de música gamelana de Indonesia. El ensamble constaba de instrumentos de percusión hechos de hierro y bronce, compuestos de tambores, barras percutibles de madera, cuerdas punteadas, cuerdas frotadas y flautas de bambú. La música se caracterizaba por su mucha fuerza y ritmo constante lleno de sonidos exóticos, utilizando escalas pentatónicas³¹⁶. La frescura de las nuevas ideas, muy contrarias al romanticismo tardío europeo, secuestró la fantasía de Debussy y no dejaron de influirlo hasta su muerte.

La carrera de Debussy se despegó a partir de 1893. El éxito económico y el reconocimiento del público lo colocan entre los compositores más prestigiados de la época. Compone su primera versión de *Nocturnos* y completa su obra *Fêtes galantes*³¹⁷ basada en un poema de Verlaine³¹⁸. Empieza los bosquejos del *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*³¹⁹, obra basada en un poema de Stéphane Mallarmé³²⁰. El cuarteto de cuerdas en sol menor se estrenó en ese entonces con la participación del gran violinista Ysaye. Los éxitos continúan con el estreno de *Prélude à l'après-midi d'un faune* en diciembre de 1894 y para la primavera de 1895 había terminado la primera versión de su ópera *Pelléas et Mélisande*.

Para este momento la vida privada de Debussy parece lograr cierta estabilidad. El 19 de octubre de 1899 se casa con la modelo Rosalie (Lilly) Texier. Después de muchos años de trabajo finalizó *Pelléas et Mélisande* y en 1901 la ópera fue aceptada por la Opéra-Comique. La obra poseía un lenguaje muy distinto a lo anteriormente acostumbrado y causó un ensayo general tormentoso poniendo en riesgo el estreno que a pesar de todo se

³¹⁵(1831 – 1894) empresaria rusa. Fue un mecenas influyente en las artes en general, activa al proporcionar apoyo económico a Nikolái Rubinstein y Claude Debussy.

³¹⁶ <http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/about.html>

³¹⁷ Fiestas galantes

³¹⁸ Cfr. 18.

³¹⁹ Preludio a "La siesta de un Fauno".

³²⁰ (1842 – 1898) poeta y crítico francés, representante de la culminación del simbolismo.

llevó a cabo el 30 de abril de 1902. La ópera logró conquistar lentamente los escenarios de Francia y se posicionó como hito de la música francesa. En los próximos diez años *Pelléas et Mélisande* tuvo más que 100 presentaciones en París.

En los años siguientes Debussy sigue teniendo buena producción musical incluyendo el segundo set de *Fêtes galantes*, la primera serie de *Images* para piano y *La mer*³²¹. En el otoño de 1903 conoce a Emma Bardac, quien era esposa de un banquero. Emma era actriz y cantante amateur a quien Faurè, cuando ella tenía 11 años, le dedicó el ciclo de canciones *La bonne chanson*³²². En junio de 1904 Debussy dejó a su esposa y en el otoño se muda con Bardac en la Avenida du Bois de Boulogne donde Debussy vivió el resto de su vida. El 30 de octubre de 1905, quince días después de la primera presentación de *La mer*, nace su única hija Claude-Emma (llamada afectuosamente Chu-Chu en el medio familiar); Debussy y Emma Bardac formalizan su relación casándose años más tarde, el 20 de enero de 1908³²³.

3. Las innovaciones sonoras de Debussy

Las ideas sonoras de Debussy tenían su origen en la música romántica de Chopin y Liszt. Chopin suavizaba sus ataques del toque y creaba pianísimos muy finos que proyecta la *Barcarola* Op.60 o el *Nocturno* en Re bemol Op.27 no. 2. Además, Chopin señaló el camino hacia los impresionistas con sonidos suaves mezclándolos constantemente en el pedal, mientras Liszt en su obra *Las fuentes de Villa d'Este*, aplica una técnica virtuosa sin contornos marcados para lograr la descripción de la imagen del agua que será tema favorito del impresionismo³²⁴.

Debussy encuentra ejemplos para seguir entre sus contemporáneos también. La sutileza de la música de Emmanuel Chabrier, las armonías norteyas de Edvard Grieg y la orquestación de Modest Mussorgsky lo llevan a experimentar las nuevas ideas sonoras. Debussy tomará los temas de la luz y el agua del joven compositor Maurice Ravel que se volverán emblemáticos del impresionismo y llegan a ser temas protagónicos en las obras de ambos.

³²¹ La mar.

³²² La buena canción.

³²³ Nichols, Roger, *Debussy, (Achille-)...*, op. cit., pág. 293.

³²⁴ Chiantore, Luca, *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 479.

Como he mencionado, Debussy aplica los recursos técnicos pianísticos de Liszt en sus obras como *Reflejos en el agua* o *Fuegos artificiales*. Una gran mayoría de estos recursos se encuentran en los Estudios Transcendentales de Liszt³²⁵. Pero, las figuraciones arpegiadas complejas, el uso de digitaciones fuera de lo común y los pasajes que suponen un desplazamiento rápido del brazo, en el caso de Debussy, se desarrollan en pianísimo. La búsqueda del efecto sonoro obliga a Debussy a superar la comodidad de la mano para adentrarse en un terreno desconocido buscando la superación tímbrica que impregnó en algunas de sus obras como en la segunda serie de las Imágenes II: *Et la lune descend sur le temple qui fut*³²⁶.

Analizando las partituras de obras para piano de Debussy nos damos cuenta de que el compositor utiliza tonalidades y armonías lejanas simultáneamente, que en una mezcla homogénea da como resultado el color del sonido tan peculiar de Debussy. La pregunta es ¿Qué instrumentos hicieron posible que lograra alcanzar este sonido especial?

...su simpatía por el Aliquot-Flüger de Blüthner, un piano en el cual la vibración por simpatía de una cuerda suplementaria aumentaba la riqueza tímbrica; y sabemos que en las interpretaciones públicas prefería mantener la tapa cerrada, en busca de sonido “encubierto”. Amó los Érard, con su refinado sistema de pedalización que permitía accionar los apagadores de la parte superior del teclado mientras se sujetaban las notas graves...³²⁷.

Sin embargo, sabemos que casi todas las composiciones para piano de Debussy fueron creadas en un Bechstein de pared que según el compositor tenía mejor sonoridad. Eso significaba que el ataque que producía el piano vertical era más sutil y suave que lo que producía el piano de cola con su mecánica de doble escape³²⁸.

En la obra para piano de Debussy encontraremos una mezcla de capas en donde el bajo, el “relleno” armónico y la melodía crean el efecto sonoro compuesto de colores tímbricos diferentes al momento de su ejecución. Su música está apegada a evocar sentidos de ánimo creando imágenes musicales mediante ritmos y escalas exóticas. Utiliza las dos escalas de tonos enteros creando una cromática, aplica escalas pentatónicas y disonancias

³²⁵ Chiantore, Luca, op. cit., pág. 485.

³²⁶ Y la luna desciende en el templo que fue.

³²⁷ Chiantore, Luca, op. cit., pág. 481.

³²⁸ Debussy no apreciaba el ataque del doble escape porque producía sonidos muy brillantes y no lograba producir los sonidos sutiles y dóciles que ofrecían los pianos Bechstein al momento de tocar partes virtuosas.

apiladas que no necesitan ser resueltas, al contrario, se mantienen resonando en un pedal extendido.

4. Análisis de la Isla alegre.

Para el otoño de 1904, Debussy se encuentra emocionalmente estable con Emma Bardac y tiene una producción musical fructífera. Compose dos obras para piano, *Masques*³²⁹ y *L'Isle joyeuse*³³⁰ donde, aparte de basarse en cuadros poéticos, también refleja su estado anímico de momento de felicidad³³¹.

La Isla alegre es creada a raíz de unas vacaciones que realizó Debussy a la isla de Jersey con Emma Bardac. Es en este momento cuando su relación se vuelve formal y las vacaciones se transforman en su luna de miel. La idea de la obra proviene de la descripción poética del cuadro *Le Pèlerinage à l'Isle Cithère*³³² de Jean-Antoine Watteau³³³. Ambas ideas el tema de la pintura y su amor reflejado en la pintura, hacen que Debussy enfoque su estado intelectual y emocional en la creación de una de sus grandes obras para piano³³⁴.

El cuadro de Watteau (Ilustración 2), fue creado gracias a la membresía que le extendió la Academia en 1712, tenía la labor de presentar un cuadro con libertad temática y exponerlo a los demás miembros interpretándola de una manera sencilla. Watteau en 1717 presenta su obra titulada *La peregrinación a la isla de Cithère*³³⁵.

³²⁹ Máscaras.

³³⁰ La Isla feliz.

³³¹ Nichols, Roger, *Ibidem*.

³³² La peregrinación a la Isla de Citera.

³³³ (1684 – 1721) pintor que pertenece al periodo rococó francés, representante de la pintura galante. En 1699 se incorpora al taller de Jacques Albert Gérin, en 1702 se establece en París. Más tarde fallece en Londres.

³³⁴ Schmitz, Robert, *op. cit.*, pág. 94.

³³⁵ Muñoz, Marí y Mues, Montiel, *Historia del Arte*, Tomo XI, España: Ediciones Culturales Internacionales, (s. f.), El personal estilo pictórico de Watteau, pág. 2035.



Ilustración 2, *Le Pèlerinage à l'Isle Cithère* (1,29 x 1,91, óleo, Museo de Louvre de Paris)

La narrativa del cuadro nos presenta un viaje a una isla de bienaventurados en donde reside el amor. La idílica escena se lleva a cabo en la isla llamada *Cithère*³³⁶, lugar del nacimiento de Venus. Del lado derecho del cuadro vemos una estatua de Venus como símbolo del amor y del deseo pasional. Podemos observar que hay una peregrinación de una embarcación que no se sabe si está llegando o están a punto de partir, y alrededor de las parejas está presente un ejército de cupidos que intervienen en su andar.

En el centro del cuadro observamos a cuatro parejas que van a representar en cuatro escenas (de derecha a izquierda) el acto de seducir e incitar a la mujer. La primera escena es la seducción, el hombre trata de convencer a la mujer por el deseo pasional y la mujer al principio niega la propuesta. La segunda, los cupidos tratan de convencer a la mujer de caer en la pasión que ofrece la isla. En la tercera escena, el hombre ayuda a levantar a la mujer del suelo, indicando que la mujer acepta no por voluntad del hombre, si no acepta por querer solo un momento de pasión y, por último, la mujer termina aceptando la propuesta del hombre, la mujer voltea para dejar atrás su pasado y que pretenderá ser feliz con su presente, dejándose llevar por las seducciones de la isla³³⁷.

³³⁶ Isla situada en el sur de Grecia en las Islas Jónicas.

³³⁷ <http://ncm.ucpress.edu/content/31/1/028>

La descripción del cuadro insinúa por qué Debussy escogió este cuadro poético y su intención de transformarlo en música, obra que reflejará el momento de su felicidad en la isla Jersey. *La Isla alegre* fue finalizada en agosto de 1904, en Dippe. La obra se estrenó en 1905, por su amigo Ricardo Viñes³³⁸ en la Sociedad Nacional. Más tarde, en 1917 el director Bernardino Molinari³³⁹ hizo una transcripción para orquesta. El uso y manejo de dinámicas y timbres sonoros resultan ser sumamente difíciles. El mismo Debussy evalúa su obra como “difícil” para lograr sus ideas musicales y esto lo expresa en una carta que va dirigida a su editor Durand el septiembre de 1904:

¡Por Dios! Como esto es difícil de realizar... esta pieza parece reunir

todas las maneras de ataques en el piano ya que une la fuerza y la gracia...

*¡si me atrevo a hablar de este modo!*³⁴⁰

La obra se desarrolla a través de la siguiente estructura:

Exposición							
Primera sección (Forma Ternaria)							Segunda sección
A		B		A		TEMA III	
TEMA I		Puente	TEMA II		TEMA I		
Motivo 1 Introducción cc. 1 – 6	Motivo 2 cc. 7 - 20	Motivo 3 cc. 21 - 27	Motivo 4 cc. 28 - 35	Motivo 5 cc. 36 - 51	Motivo 1 cc. 52 - 63	Motivo 2 64 - 66	Motivo 6 cc. 67 - 98
Escala hexáfona	Escala acústica	Escala hexáfona	Escala diatónica / cromática	Escala diatónica	Escala hexáfona	Escala acústica	Escala diatónica
Do# - Re# - Fa- Sol – La – Si	La	Do# - Re# - Fa- Sol – La – Si	La	Si	Do# - Re# - Fa- Sol – La – Si	La	La

³³⁸ (1875 – 1943), pianista español divulgador de la moderna música francesa y española. Estrenó muchas obras de Debussy, Ravel y de Falla.

³³⁹ (1880 – 1952), director de orquesta italiano.

³⁴⁰ Schmitz, Robert, *Ibidem*.

Desarrollo		Re-exposición		Coda		
Puente		Primera sección		Primera sección y segunda sección		
Motivo 2, 6 cc. 99 - 144	Motivo 2 cc. 145 – 160	Motivo 2 cc. 160 - 165	Motivo 3 cc. 166 - 185	Motivo 2, 3 cc. 186 - 219	Motivo 6 cc. 220 - 243	Motivo 1 cc. 244 - 255
Escala diatónica, hexáfona tonos enteros y acústica	Escala hexáfona y acústica	Escala acústica	Escala hexáfona	Escala diatónica, hexáfona y acústica	Escala diatónica	Escala hexáfona
Mi	Do	La	La	Do# - Mib - Fa	La	La

La obra se construye en varios motivos diferentes, cual si fuera un gran collage. Los motivos representan caracteres contrastantes donde cada uno está asociado a cierto dibujo melódico, a un ritmo dominante, a una secuencia de acordes o a un tipo de escala. Debussy presenta los motivos de diferentes caracteres cambiándolos constantemente y la inestabilidad del tema origina presenta una serie de imágenes sorprendentes. A lo largo de la obra Debussy maneja cuatro tipos de escalas: la diatónica³⁴¹, la cromática³⁴², la hexáfona³⁴³ y la acústica³⁴⁴.

La parte de la exposición está construida en una forma ternaria (A - B - A). Dentro de ella encontraremos los motivos principales, los cuales se van a presentar a lo largo de la obra. El motivo 1 escrito en forma de cadencia, da la impresión de que alguien se encuentra en una isla que está envuelta en niebla, el trino³⁴⁵ largo que conduce al cromatismo descendiente de la escala hexáfona nos narra que entre la neblina y el aire está apunto de amanecer en la isla.

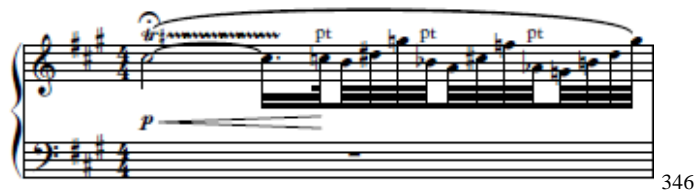
³⁴¹ Escala de siete notas que consta de cinco tonos enteros y de dos semitonos, en la que los semitonos están separados por dos o tres tonos enteros.

³⁴² Escala que consta exclusivamente de semitonos.

³⁴³ Escala constituida por una serie de seis tonos enteros, que cuenta con dos posiciones enarmónicamente no equivalentes: *do, re, mi, fa #, sol #, la #* y *reb, mib, fa, sol, la y si*.

³⁴⁴ Escala similar a la escala modal lidia (tono-tono-tono-semitono-tono-tono-semitono) pero con la séptima menor

³⁴⁵ Rápida alternación entre una nota y un medio tono o un tono entero por encima de aquella.



Motivo 1

En el motivo 2, se ve reflejada la felicidad, es la melodía principal con un carácter de danza. Está construida de una escala acústica, haciendo alegoría a los tonos modales como un recuerdo del pasado, al igual haciendo referencia al cuadro de Watteau por la época griega antigua. El acompañamiento representa las olas que golpean suavemente la arena. Debussy aplica un arpeggio ascendente en la tónica que luego llega a la dominante y vuelve a empezar



Motivo 2

El motivo 3 nos conduce a un carácter misterioso, caliginoso, como si la marea estuviera a punto de agitarse. La neblina está desapareciendo, el sol va saliendo de entre las nubes. La imagen se representa por una tercera mayor ascendente en una construcción de tonos enteros, mientras que el acompañamiento, por las manos cruzadas ahora (en la mano derecha), se encuentra con más movimiento rítmico ondulatoria por los dieciseisavos.



Motivo 3

Más adelante los motivos 4 y 5 se van desarrollando para la preparación de un carácter majestuoso. En esta sección el motivo 4 nos expone una melodía cromática más

³⁴⁶ Debussy, Claude. *L'isle joyeuse*. París: Durand, 1904, pág. 1.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Debussy, Claude, op. cit., pág. 3.

tranquila junto a un movimiento rítmico que se desarrolla con terceras ondulantes. El motivo 5 es la versión diatónica del motivo 4, con intervalos más amplios y con movimiento acelerado.

The image shows two musical staves. The top staff is for Motivo 4, featuring a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of 'p'. The bottom staff is for Motivo 5, featuring a similar melodic line with a dynamic marking of 'pp'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Motivo 4

Motivo 5

El crescendo se culmina en los trinos del tema principal (cc.52 – 62) insinuando un clímax aparentemente inevitable. Sin embargo, la fuerza de los crescendos se desvanece, da un giro inesperado y toma un nuevo camino con movimientos ondulatorios más extendidos y tranquilos. La sección del *Rubato* comienza con el motivo 6, a partir del compás 67, y se torna en un carácter de mucha expresividad, sensibilidad y amor. Los motivos pequeños y repetitivos se convierten en una melodía majestuosa, intensamente ligada. El efecto se refuerza por arpeggios amplios en el acompañamiento.

The image shows a musical score for Motivo 6. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of 'p' and a 's' (sustained) marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Motivo 6

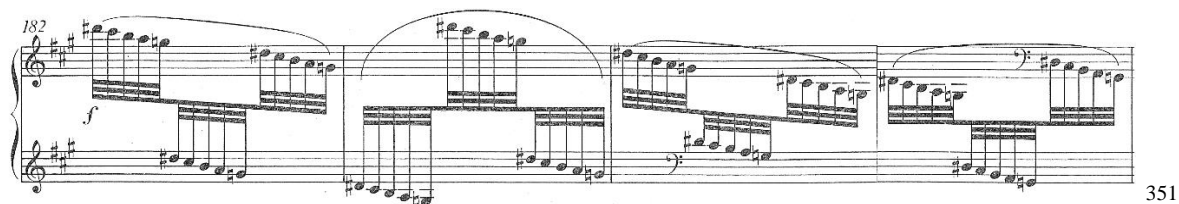
El desarrollo a partir del compás 99, toma los motivos 2 y 6 y los aplica en forma alterada. El acompañamiento de arpeggios de quintas en la mano derecha, representan la transparencia del mar. La escala de tonos enteros y el bajo con intervalos de quinta, nos dan el centro tonal.

Antes de llegar a la re-exposición, nuevamente pospone el clímax y hace conexión con la estabilidad y tranquilidad del motivo 2. La re-exposición en el compás 160 se inicia más animada, eliminando los movimientos ondulatorios de la exposición. Los últimos

³⁴⁹ Debussy, Claude, op. cit., pág. 3 – 4.

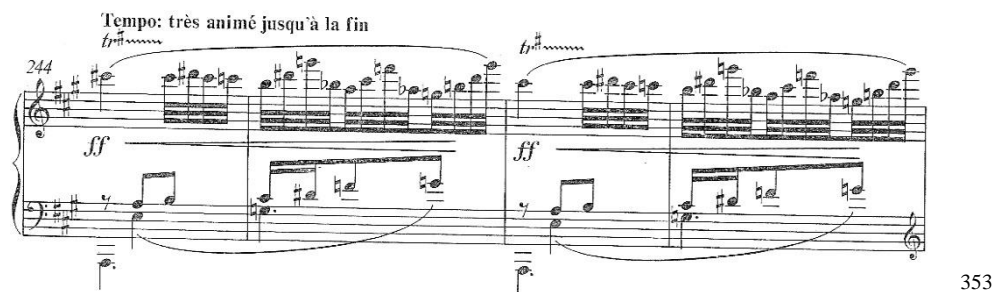
³⁵⁰ Debussy, Claude, op. cit., pág. 5.

cuatro compases de la re-exposición representan el movimiento del agua descendiendo, quizás de un punto alto de la isla, y nos lleva a la profundidad, a algo misterioso y peligroso. Este descenso está construido de escalas de tonos entero.



La obra alcanza su máxima profundidad de registro en la Coda, en el compás 186. Octavas repetitivas suponen el comienzo de un gran ascenso y está construido a base de hemiolias³⁵², técnica compositiva que sirve para cambiar la acentuación y era utilizada en la música antigua y no forzosamente en danzas divinales. Es como si empezara una danza ritual con un carácter apasionado. Se desborda la emoción, la pasión y el amor, el clímax ya está cerca, encontramos el éxtasis que ejemplifica el resultado del amor que conciben dos personas al unir sus almas en el compás 220 y retoma el motivo 6 otorgándole fuerza.

En el compás 244, reaparece el motivo 1, pero con más energía, recordándonos el camino que recorría la obra desde el inicio y una “gran ola” pone fin a la obra.



Compositores románticos como Chopin y Liszt influyeron de forma directa en esta obra. Podemos reconocer similitudes con la *Barcarola* de Chopin en la preparación del gran clímax y en la imitación de los sonidos del mar en el piano, por ejemplo, en la *Barcarola* de

³⁵¹ Debussy, Claude, op. cit., pág. 10.

³⁵² Hemiola: Efecto métrico según el cual tres unidades dobles sustituyen a dos unidades triples, como tres notas negras sucesivas dentro de un compás de 6/8, o tres agrupaciones de dos acentos en dos compases en compas ternario. Puede aparecer entre las voces o los compases sucesivos.

³⁵³ Debussy, Claude, op. cit., pág. 13.

Chopin o con las *Fuentes de Villa d'Este* de Liszt. La narrativa musical de Debussy recrea la imagen del cuadro de Watteau y cuenta la historia de amor de Debussy hacia Bardac.

5. Sugerencias interpretativas.

Lograr la sutileza del sonido de las obras de los compositores impresionistas es una tarea difícil para el intérprete. El ataque del toque del piano tiene que ser suave y ligero. Para este sonido se recomienda utilizar movimientos del brazo con impulsos amplios y ligeros, y con dedos firmes.

Debussy organiza su música en capas sonoras. Al mismo tiempo pueden sonar distintos temas incluso en distintas tonalidades aplicando diferentes articulaciones. La interpretación de los distintos caracteres simultáneos resulta difícil. Se tienen que balancear las capas, dependiendo de su importancia, se tienen que distinguir sin que se pierda el sonido homogéneo. Para mantener el sonido homogéneo, hay que manejar los bajos extendidos con el apoyo del pedal prolongado debido a que los bajos están ligados a través de varios compases, mientras la armonía cambia constantemente. Este efecto podría lograrse en el piano Erard de Debussy, y aunque esta mecánica de pedal no se utilice en los pianos modernos, es posible lograr estos efectos. Cuando se toca el bajo pedal, se toma el pedal completo y cuando hay un cambio de armonía en la voz superior, el bajo sigue vigente; se cambia a medio pedal, alcanzando así, que la armonía cambie en los registros agudos y quede limpio sin perder el bajo.

Sabemos que Debussy utilizaba su piano vertical con la tapa cerrada, así en los pianos modernos se puede lograr el efecto utilizando el pedal izquierdo.

VI. Tzohuatín de Manuel Enríquez

1. Tendencias en la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX

A inicios del siglo XX, México se vio en la necesidad de una búsqueda de identidad nacional que, gracias a la Revolución Mexicana con la destitución presidencial del General Porfirio Díaz, abrió paso al surgimiento de intelectuales con nuevas corrientes ideológicas y que nacieron al auspicio de las instituciones establecidas por el nuevo gobierno.

El Nacionalismo surge dentro del periodo de gobierno del General Álvaro Obregón y es iniciado por el Secretario de Educación Pública José Vasconcelos³⁵⁴, quien consideraba que la cultura es un mecanismo reivindicador de la raza, y creía que el mexicano podía conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza³⁵⁵. Es por eso que convoca a artistas plásticos como Diego Rivera³⁵⁶, David Alfaro Siqueiros³⁵⁷ y José Clemente Orozco³⁵⁸ a representar la historia de México en grandes murales en el Palacio Nacional, en el Colegio de San Idelfonso y en las oficinas de la Secretaria de Educación Pública. Además, nombra Secretario del Instituto Nacional de Bellas Artes a Carlos Chávez³⁵⁹ quien por encargo de Vasconcelos compone *El Fuego Nuevo* música para un ballet inspirado en los aztecas. Esta obra presenta grandes rasgos de la música mexicana y en donde el uso de múltiples percusiones, así como el dominio de las escalas pentáfonas dan pie a que otros compositores sigan este camino musical de Chávez. Pero, aquellos ideales de Chávez fueron inculcados por su maestro Manuel María Ponce³⁶⁰ quien era 17 años mayor que Chávez.

Ponce recibió una educación romántica forjada en el porfiriato y sus ideales eran sintetizar la esencia de lo mexicano como parte fundamental en la creación musical. Ponce sale de Aguascalientes para estudiar en la ciudad y en poco tiempo va a Europa entre 1904 a 1906. Una vez realizado sus estudios, Ponce maduró sus ideales y enriqueció su creación

³⁵⁴(1882 – 1959) abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano.

³⁵⁵ <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/vasconcelos.htm>

³⁵⁶(1886 – 1957) muralista mexicano.

³⁵⁷(1896 – 1974) pintor y muralista mexicano.

³⁵⁸(1883 – 1949) muralista y litógrafo mexicano.

³⁵⁹(1899 – 1978) compositor, director de orquesta, profesor y periodista mexicano.

³⁶⁰(1882 – 1948) músico y compositor mexicano.

musical con la construcción de un nuevo lenguaje nacionalista con la aportación de ideas que reflejan la esencia del mexicano, creando así sus obras para piano *Tema variado mexicano*, *Rapsodia mexicana*, *Balada mexicana* y su *Concierto para piano y orquesta* en donde encontraremos melodías folklóricas mexicanas como algunos sones jarochos o canciones como *El durazno* y *Acuérdate de mí*. Años más tardes, Ponce decide irse a Cuba entre 1915 a 1917 y después a Francia de 1925 a 1932 a afinar sus recursos técnicos, pulió su lenguaje musical y contribuyó a darle nuevo rostro a la música mexicana denominada como nacionalismo, que sirvió para que otros compositores siguieran la propuesta de Ponce³⁶¹. En la colección Ponce (U.N.A.M.), se encuentran numerosos documentos y apuntes de conferencias que evidencian la posición de Ponce en rescatar y revalorar el pasado mexicano³⁶². Otro músico que hace una aportación importante al nacionalismo fue José Rolón³⁶³ con una propuesta de textura musical en su obra sinfónica *El festín de los enanos*, obra que creó bajo la influencia de su maestro Paul Dukas³⁶⁴.

Mientras Chávez componía música para ballet, Silvestre Revueltas³⁶⁵ empieza a construir un lenguaje musical que lo distingue ante sus demás colegas³⁶⁶. La música de Revueltas representa el sonido urbano, y su creación musical hace un dialecto personal y genuino con los motivos y ritmos populares de la época. Prueba de ello es su obra *Sensemaya* basado en el poema homónimo de Nicolás Guillén³⁶⁷. Al escuchar el poema de viva voz del poeta, Revueltas sintió la enorme cadencia y ritmo que poseía el estribillo inicial: *Mayombé-bombé-mayombé! Mayombé-bombé-mayombé!*; en una partitura rítmicamente compleja y llena de texturas, consiguió alcanzar uno de los puntos más altos en su producción musical. La obra comienza con un ambiente ondulante, misterioso, como adentrándose al mismo ritual para darle muerte a la culebra. La tuba se alza vigorosa con la melodía central en una rítmica de 7/8. Más adelante las trompetas con sordina y algunos vientos de madera, retoman el discurso de la tuba y la van transportando a diversos rangos

³⁶¹ Tello, Aurelio (coordinador). *La música en México. Panorama del siglo XX*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2010, pág. 487 – 488.

³⁶² <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art14/int14.htm>

³⁶³ (1876 – 1945) compositor, director de orquesta y profesor de música mexicano.

³⁶⁴ (1865 – 1935) compositor francés.

³⁶⁵ (1899 – 1940) violinista, compositor y director de orquesta mexicano.

³⁶⁶ Tello, Aurelio (coordinador). op. cit., pág. 490.

³⁶⁷ (1902 – 1989) poeta, periodista y activista político cubano.

de expresión dinámica y rítmica. El gran clímax de la obra, fuerte y decidido, presenta el «¡Sensemayá se murió!» que es un canto para matar a una culebra³⁶⁸.

Ponce, Chávez y Revueltas, junto con José Rolón, son los indicadores de la nueva cultura musical nacionalista gracias a la creación de su repertorio sinfónico. La próxima generación de compositores, quienes al principio siguieron los pasos de estos fundadores, tomarían caminos diferentes en el transcurso de su carrera musical: Candelario Huízar³⁶⁹ sorprende al mundo con su gran manejo de orquestación; el Grupo de los Cuatro: Daniel Ayala³⁷⁰, Salvador Contreras³⁷¹, Blas Galindo³⁷² y José Pablo Moncayo³⁷³, proponen obras sinfónicas con la adición de temas folclóricos que podemos escuchar en obras tales como *Sones de Mariachi* de Blas Galindo. Galindo retoma temas de música para conjunto de mariachis como *El Son de la Negra*, *El Zopilote* y *Los Tres Reales*, o el *Huapango* de Moncayo con sus tres sones jarochos: *El Siquisirí*, *El Balajú* y *El Gavilancillo*.

Para este entonces, Julián Carrillo³⁷⁴ se encontraba en la difusión de su obra *El Sonido 13* que constaba en la exploración de la microtonalidad y su notación, es decir intervalos menores al semitono. A partir de esta etapa, la música mexicana tomó un nuevo camino, el de la música experimental, aunque esta nueva teoría sólo tuvo pocos seguidores como Vicente Mendoza³⁷⁵ y Gerónimo Baqueiro Fóster³⁷⁶.

Entre 1938 y 1945 llegaron numerosos músicos y compositores extranjeros a México por las guerras europeas quienes empezaron a introducir a los compositores mexicanos en nuevas tendencias musicales. Compositores como los exiliados españoles Rodolfo Halfter³⁷⁷, Jesús Bal y Gay³⁷⁸, Adolfo Salazar³⁷⁹ y Simón Tapia³⁸⁰, el ucraniano

³⁶⁸ <https://es.wikipedia.org/wiki/Sensemay%C3%A1>

³⁶⁹(1883 – 1970) cornista, compositor y pedagogo mexicano.

³⁷⁰(1906 – 1975) compositor mexicano.

³⁷¹(1910 – 1982) compositor mexicano.

³⁷²(1910 – 1993) compositor, director de orquesta y profesor de música mexicano.

³⁷³(1912 – 1958) pianista, percusionista, maestro de música, compositor y director de orquesta mexicano.

³⁷⁴(1875 – 1965) compositor, director de orquesta, violinista y científico mexicano.

³⁷⁵(1894 – 1964) metodista, musicólogo, compositor y dibujante mexicano.

³⁷⁶(1898 - 1967) flautista, oboísta, investigador, compositor y profesor de música mexicano.

³⁷⁷(1900 – 1987) compositor español nacionalizado mexicano.

³⁷⁸(1905 – 1993) compositor y musicólogo español de origen gallego.

³⁷⁹(1890 – 1958) musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor español.

³⁸⁰(1906 – 1993) compositor y violinista aragonés.

Lan Adomían³⁸¹ y el alemán Gerhart Muench³⁸² constituyen una nueva generación de músicos venidos del extranjero. Nuevos conceptos aplicados en su música como el dodecafonismo, música construida de acuerdo al principio de la composición de 12 notas, y el serialismo³⁸³, permiten que en el Conservatorio Nacional empiece a actualizar su sistema de estudio introduciendo estas técnicas, así como la teoría y principios de la música española basada en los fundamentos de Manuel de Falla³⁸⁴. Por otro lado, durante su estancia en Michoacán, Muench aplica su expresionismo de la Escuela Vienesa y el universo armónico³⁸⁵ de Scriabin³⁸⁶ y Messiaen³⁸⁷. Así la nueva generación de músicos mexicanos inicia un movimiento que deja a un lado el nacionalismo para crear una nueva estética sonora. Será en 1958, el año de la muerte de Moncayo, que puede considerarse simbólicamente la culminación del nacionalismo³⁸⁸.

A finales de la década de 1950 y comienzos de los sesenta se presenta una nueva generación de compositores quienes se enfocarían principalmente en el uso de la técnica serial, que más tarde cedió paso al empleo de los principios aleatorios derivados del concepto de indeterminación del arte³⁸⁹.

Es entonces cuando surge el Grupo de los Siete, luego denominado el Grupo Nueva Música de México, cuyos integrantes son Raúl Cosío³⁹⁰, Guillermo Noriega³⁹¹, Rafael Elizondo³⁹², Rocío Sanz³⁹³, Federico Smith³⁹⁴, Jesús Villaseñor³⁹⁵ y Leonardo Velázquez³⁹⁶. El Grupo Nueva Música de México dio a conocer la música nueva de otros

³⁸¹(1905 – 1979) violista, compositor y director de orquesta ucraniano, nacionalizado mexicano.

³⁸²(1907 – 1988) compositor, pianista, filósofo, poeta y escritor alemán.

³⁸³ Propuestas por Arnold Schoenberg, método en el que uno o más elementos musicales se ordenan en una serie fija.

³⁸⁴(1876 – 1946) compositor español.

³⁸⁵ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 513.

³⁸⁶(1872 – 1915) compositor y pianista ruso.

³⁸⁷(1908 – 1992) compositor, organista y ornitólogo francés.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 516.

³⁹⁰(1928 – 1998) compositor y crítico musical mexicano.

³⁹¹(1926) compositor mexicano.

³⁹²(1930 – 1984) compositor mexicano.

³⁹³(1933 – 1993) compositora costarricense.

³⁹⁴(1929 – 1977) compositor, maestro y director de orquesta norteamericano.

³⁹⁵ (1936) compositor, investigador y pedagogo mexicano.

³⁹⁶ (1935 – 2004) compositor y maestro mexicano.

compositores de gran importancia también como Francisco Savín³⁹⁷, Joaquín Gutiérrez Heras³⁹⁸, Mario Kuri Aldana³⁹⁹ y Manuel Enríquez⁴⁰⁰, entre otros. Tanto el Grupo de los Siete y los jóvenes compositores de la época manifiestan un gusto por la heterodoxia, la pluralidad de estilos y un afán abstraccionista en la música, buscando una claridad de lenguaje y un rechazo total a toda actitud retórica⁴⁰¹.

En 1961, a los 35 años de edad, Manuel Enríquez desarrolló un lenguaje musical particular con su obra *Preámbulo*, que marcó claramente la entrada del Vanguardismo a las nuevas corrientes musicales. En ella propone cambios aleatorios⁴⁰², formas abiertas, una escritura gráfica, abstraccionismo sonoro, el uso de elementos tímbricos y la incorporación determinada de las percusiones. Más tarde, en 1967 compone su *Cuarteto II* en donde el propio Enríquez establece como suya la escritura gráfica y adopta el aleatorismo como forma de expresión sonora.

Enríquez también introduce la exploración en las técnicas de la música concreta y la música electrónica, al igual que la asimilación de las técnicas post-seriales y el neo-instrumentalismo, además de la reutilización de elementos de raíz local.

En 1960, la siguiente generación de compositores surge de la fundación del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela de Carlos Chávez, integrado por Héctor Quintanar⁴⁰³, Eduardo Mata⁴⁰⁴, Manuel de Elías⁴⁰⁵ y Francisco Nuñez⁴⁰⁶, entre otros. Estos compositores, además de crear obras aleatorias, se enfocaban

³⁹⁷(1927) compositor y director de orquesta mexicano.

³⁹⁸(1927 – 2012) compositor y académico mexicano.

³⁹⁹(1931 – 2013) músico, compositor e investigador mexicano.

⁴⁰⁰(1926 – 1994) violinista, compositor y pedagogo mexicano.

⁴⁰¹ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 517.

⁴⁰² Música Aleatoria: Aquella en la que algunas partes de la composición o la interpretación se dejan en mayor o menor medida al azar o al antojo individuales. Los recursos típicos son el dejar a la elección del ejecutante el orden de las secciones, el uso de elementos azarosos o accidentales o el uso de símbolos, dibujos, textos u otras notaciones de carácter indeterminado que el ejecutante puede interpretar como quiera.

⁴⁰³(1936 – 2013) compositor y director de orquesta mexicano.

⁴⁰⁴(1942 – 1995) compositor y director de orquesta mexicano.

⁴⁰⁵(1939) compositor, director de orquesta y académico mexicano.

⁴⁰⁶(1945) compositor, pianista, director de orquesta, pedagogo e investigador mexicano.

más en el campo de la electroacústica, logrando juegos tímbricos con instrumentos y cintas magnéticas⁴⁰⁷.

Entre ellos el más sobresaliente era Eduardo Mata quien se identificó con el serialismo y la búsqueda tímbrica de Enríquez. Su música se caracteriza por la serie de alturas, le interesaron los experimentos de las modificaciones tímbricas y el apoyo en el uso aleatorio del tiempo. Cabe mencionar que fue el primero director mexicano que trajo a conocer la obra de Pierre Boulez⁴⁰⁸ a México presentando *Le marteau sans maître*⁴⁰⁹.

Tenemos que mencionar otro compositor influyente del Taller de Composición de Chávez. Dos años mayor que Mata, Julio Estrada⁴¹⁰, cuya labor musical marcó un nuevo conocimiento a la perspectiva musical en México. Su música está basada en el razonamiento numérico, en el que empleó los conocimientos de Xenakis⁴¹¹. Entre 1973 y 1987, Estrada creó el Grupo Pro Nueva Música y la Compañía Musical de Repertorio Mexicano, posteriormente denominada Sociedad de Autores y Compositores de Música, en los cuales se estrenaban obras de compositores mexicanos y a la par, se estrenaban obras de compositores extranjeros, que en ese entonces no fueron conocidos en la ciudad, como John Cage⁴¹², György Ligeti⁴¹³, Tōru Takemitsu⁴¹⁴ y Iannis Xenakis⁴¹⁵.

De la misma generación de Mata y Estrada destacan otras dos figuras: Mario Lavista⁴¹⁶ y Federico Ibarra⁴¹⁷. Mientras la música de Lavista se caracteriza por tener un acercamiento a la postura conceptual de Cage⁴¹⁸ y se preocupa por lo estético y la meditación del tiempo como el *tempo*, el ritmo, el movimiento y la fluidez, Federico Ibarra retorna a la escritura convencional y a las formas clásicas.

⁴⁰⁷ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 524 – 525.

⁴⁰⁸ (1925 – 2016) compositor, pedagogo y director de orquesta francés.

⁴⁰⁹ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 525.

⁴¹⁰ (1943) compositor, intérprete, musicólogo, teórico e investigador mexicano.

⁴¹¹ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 530.

⁴¹² (1912 – 1992) compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista y pintor estadounidense.

⁴¹³ (1923 – 2006) compositor húngaro.

⁴¹⁴ (1930 – 1996) compositor japonés.

⁴¹⁵ (1922 – 2001) compositor y arquitecto de ascendencia griega.

⁴¹⁶ (1943) compositor mexicano.

⁴¹⁷ (1946) compositor mexicano.

⁴¹⁸ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 527.

Por mediados de los ochentas había cundido una nueva búsqueda para la creación de música como lo fue el neo-instrumentalismo, el neo-romanticismo, las tendencias musicales dieron una vuelta a la tonalidad o la absorción de elementos provenientes de la cultura urbana tales como el jazz, el rock, la música afroantillana o el *new age*⁴¹⁹. Estos nuevos recursos son parte del siguiente periodo denominado: Posmodernismo.

Con la muerte de Manuel Enríquez en 1994 podría considerarse terminado el fin del periodo vanguardista en México⁴²⁰.

Treintañeros en los ochentas, como Javier Álvarez⁴²¹ advierte la ruptura del vanguardismo en su obra *Temazcal* (1984) con el uso de la música electroacústica mezclándolo con el retorno de la música nacionalista e introduce al final de su obra un son jarocho llamado “el limoncito”. El *Danzón No. 2* (1994) de Arturo Márquez⁴²² establece un claro retorno a la tonalidad, retoma un elemento importante de la cultura urbana mexicana con el ritmo del danzón, sintetiza las técnicas compositivas del siglo y ofrece hallazgos tímbricos. Gabriela Ortiz⁴²³ con su obra *Concierto “Candela”* (1993) experimenta el uso de elementos provenientes de la tradición popular en un lenguaje de claras referencias tonales⁴²⁴. De este neo-nacionalismo que se presenta por los nuevos ideales de los compositores, Yolanda Moreno⁴²⁵ nos comenta:

*“La mayoría quiere componer música audible y estructuras perceptibles. Como generación, estos compositores no buscan un estilo colectivo, sino algo más saludable: la expansión del talento individual, la búsqueda del medio de expresión más adecuado, sin establecer una distinción entre los elementos de procedencia local y los procesos o estilos provenientes de otras latitudes.”*⁴²⁶

La escuela de Ponce, Chávez y Revueltas, y los compositores exiliados en México, pusieron las bases para que se desarrollara el Vanguardismo a mediados del siglo XX en la

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 541.

⁴²¹ (1956) compositor de música, catedrático y académico mexicano.

⁴²² (1950) compositor mexicano.

⁴²³ (1964) compositora y profesora mexicana.

⁴²⁴ Tello, Aurelio (coordinador), op. cit., pág. 545.

⁴²⁵ (1937 – 1994) pianista, pedagoga y musicóloga mexicana.

⁴²⁶ Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el Siglo XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; 1994, pág. 98.

música mexicana y promovieron el cambio pasando del Neonacionalismo al Posmodernismo.

2. La búsqueda de nuevos efectos sonoros

En los años cincuenta, los compositores jóvenes mexicanos estaban empapándose de las corrientes musicales que trajeron los exiliados a México. Sin embargo, pocos fueron como Manuel Enríquez quien utilizaría la música aleatoria para empezar la búsqueda de nuevos efectos sonoros.

Cuando Enríquez empieza a definir su propio lenguaje, deja atrás todos los conceptos sonoros del nacionalismo y se inclina más por la búsqueda de nuevas sonoridades a partir de la experimentación, enfocándose en cómo producir sonidos. Cuando Enríquez se encontraba estudiando en Juilliard, conoce a Stefan Wolpe⁴²⁷. Gracias a él, Enríquez entiende lo verdaderamente valioso de la escuela del serialismo y así obtener varias herramientas para hacerse valer de ellas al momento de crear sus obras, lo que también lo relaciona en otros aspectos interdisciplinarios con la actitud del artista, particularmente del compositor hacia otros fenómenos de la vida y de la humanidad⁴²⁸.

En las obras de Enríquez podemos encontrar una gran variedad de contrastes ya sea en alturas, dinámicas y tiempos. Enríquez no se determinaría por lo académico, el creaba mediante a la razón y a lo lógico. Su obra se caracteriza por ser congruente, parte de un punto de vista innovador y de un conocimiento profundo de la esencia.

Enríquez divide su búsqueda por un lenguaje personal en tres partes⁴²⁹:

1. Experimentación extensa dentro del lenguaje politonal.
2. Regreso al formalismo por medio del lenguaje serial.
3. Uso de lenguajes abiertos y experimentales.

Resulta claro que es en la tercera etapa donde Enríquez ya encuentra su individualidad compositora. Su técnica de composición parte de lo lírico, aunque la obra sea aleatoria o

⁴²⁷(1902 – 1972) compositor alemán.

⁴²⁸ González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. *Música Mexicana Contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 37

⁴²⁹ González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. op. cit., pág. 41

experimental. Cuida que la escritura para el instrumento seleccionado sea idiomática, y brinda elementos al intérprete para que pueda comprender la pieza al momento de ejecutarla.

Enríquez maneja excesivamente el timbre, en sus obras para orquesta podemos apreciar que las alturas de distintas secciones son muy contrastantes. Este manejo característico es evidente en su escritura gráfica donde usa líneas, trazos y dibujos. Los intérpretes pueden improvisar con la finalidad de experimentar nuevas opciones sonoras de la orquesta.

Cuando Enríquez se enfoca en componer para piano, procura la experimentación de colores y explora las posibilidades tímbricas del piano, por ello trabaja con las alturas y cambios dinámicos repentinos en obras como *A lápiz*, *Móvil I* y *Tzohuatín: Enlaces*. Estas obras son aleatorias y destaca en ellas la escritura gráfica que nos determina qué tipo de color quiere el compositor que realice el intérprete o qué tipo de sonoridad es al que se quiere llegar. Enríquez ofrece distintas opciones de libertad interpretativa en lo que refiere a la altura, coincidencia o a las duraciones, pero no en lo referente a dinámica u otros aspectos que están implícitos en la partitura. De esta manera pretende lograr una experimentación sonora y una independencia de la música académica.

3. Datos biográficos de Manuel Enríquez

Manuel Enríquez Salazar nace el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco. Su padre y abuelo no eran músicos profesionales, pero la práctica musical era diaria en sus vidas. Las primeras lecciones de música y violín fueron impartidas por su padre, Manuel. Continuó sus estudios en la academia de Áurea Corona en Guadalajara. Tomó clases de violín con Ignacio Camarena⁴³⁰ y, composición y contrapunto con Miguel Bernal Jiménez⁴³¹.

En 1937, entra a trabajar como violinista en la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, fundada por José Rolón⁴³² y más tarde lograría la posición de concertino.

⁴³⁰ violinista jalisciense que fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

⁴³¹(1910 – 1956) compositor, organista, pedagogo y musicólogo mexicano.

⁴³²(1876 – 1945) compositor, director de orquesta y profesor de música mexicano. Fundador del nacionalismo en México.

En 1954 el gobierno de Jalisco le otorga el Premio Jalisco y ese mismo año, ganó una beca para irse a estudiar a Estados Unidos, en la Juilliard School of Music en Nueva York. Fue alumno de Peter Mennin⁴³³, Louis Persinger⁴³⁴, William Primrose⁴³⁵ e Iván Galamian⁴³⁶. En este periodo de estudio entra en contacto con el compositor Stefan Wolpe⁴³⁷, alumno de Anton Webern⁴³⁸, a quien puede atribuirse el enseñarle las técnicas seriales de composición. Regresa a México en 1958 para formar parte de la Orquesta Sinfónica Nacional. El estado de Jalisco le otorga la medalla José Clemente Orozco⁴³⁹ por su desempeño obtenido en el extranjero.

En 1959, un grupo de artistas tienen el propósito de fomentar las nuevas tendencias musicales mexicanas y fundan el grupo Nueva Música de México. Sus integrantes eran Francisco Savín, Joaquín Gutiérrez Heras, Rocío Sanz, Rafael Elizondo, entre otros. En julio de ese mismo año, este grupo organiza un concierto para dar a conocer sus propias obras y Enríquez se presenta por primera vez ante el público como compositor y violinista interpretando su primer *Concierto para violín y orquesta*. Dos años después estrenan su primera obra serial llamada *Preámbulo*, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Francisco Savín. Dichas obras fueron bien recibidas por el público y la crítica comentó que era una gran relevación ante la modernidad artística. Para 1964 Enríquez ya era considerado como uno de los compositores de vanguardia más destacados del país.

Gracias a estos acontecimientos, en la época de los sesentas Enríquez abre paso a una gran apertura de nuevos compositores mexicanos y al organizar una serie de eventos, surge en la Ciudad de México un festival anual de música contemporánea que presentaba obras de compositores mexicanos, panamericanos e internacionales con temas de la música actual. Estos festivales se organizaron entre los años 1959 y 1969 a través del Instituto Nacional de Bellas Artes⁴⁴⁰ y la Universidad Nacional Autónoma de México⁴⁴¹. El objetivo

⁴³³(1923 – 1983) Compositor americano y maestro de idiomas.

⁴³⁴(1887 – 1966) Violinista, pianista y maestro americano.

⁴³⁵(1904 – 1982) violista y profesor escocés.

⁴³⁶(1903 – 1981) profesor de violín armenio.

⁴³⁷(1902 – 1972) compositor de origen alemán, después nacionalizado americano.

⁴³⁸(1883 – 1945) compositor austríaco. Creador del estilo musical serialismo.

⁴³⁹(1883 – 1949) muralista y litógrafo mexicano.

⁴⁴⁰ I.N.B.A.

⁴⁴¹ U.N.A.M.

de dicho festival era entrar en contacto con obras de otros compositores extranjeros y compartir nuevas propuestas artísticas. En estas ocasiones Enríquez presentó obras como *Transición* (1965), *Cuarteto II* (1967), *Concierto para ocho* (1968), *Movil II*, para violín solo con cinta (1969), entre otras.

En 1962, Enríquez junto con Luz Vernova en el violín, Gilberto García en la viola y Sally van den Berg en el cello, fundan el Cuarteto México con que presentaban música de compositores contemporáneos y del mismo Enríquez. Realizan una gira internacional durante 1973 y 1975 que abarcó países como Francia, Polonia, la ex Unión Soviética, los Estados Unidos, Venezuela y Ecuador. Con el cuarteto realizó una gran actividad de conciertos y principalmente de grabaciones en México. También dio numerosos recitales como solista especializándose en la música del siglo XX y fue invitado a diversos festivales culturales y de música contemporánea.

En 1964 inicia su actividad como docente impartiendo clases de violín, música de cámara, análisis y composición en la Escuela Nacional de Música⁴⁴² de la UNAM, el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Superior de Música, estas últimas del INBA⁴⁴³.

En 1967, Enríquez recibe su primer encargo del extranjero y escribe *Trayectorias* para la Orquesta de la Beethovenhalle de Bonn y a raíz de esta, empezaron a encomendarle más obras. Compose el *Concierto para 8* para el conjunto Musika Nova de Maguncia (ensamble de origen alemán) e *Ixámatl* para la Radio Südwestfunk de Baden-Baden, estrenada en Donaueschingen en 1968. En 1970 por encargo de la Radio-Televisión Francesa compone *Encuentros*. La música de Enríquez empieza a tener presencia en festivales de música contemporánea en Europa y toda América.

En 1971 obtiene la beca de la Fundación Guggenheim y con los ingresos de esta beca estudió en Nueva York y trabajó en los estudios de música electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton.

⁴⁴² Ahora llamada Facultad de Música.

⁴⁴³ <http://www.manuelenriquez.com/frames/semblanzacentrado.html>

Lamentablemente para los años setenta, la difusión de la música contemporánea disminuyó considerablemente por no contar con ningún apoyo del Estado para exponer obras nuevas. Ante esta situación, Enríquez y otros compositores crearían grupos para hacer frente a la difusión de la música mexicana. En 1970 Enríquez funda el grupo Proa y junto con Mario Lavista, José Luis González⁴⁴⁴ y Héctor Quintanar crean la Sociedad de Música Contemporánea en México, y en 1971 la Asociación Mexicana de Música Nueva. El objetivo de dichos grupos fue hacer conciertos constantes, presentar ediciones de discos de música mexicana y la difusión de partituras⁴⁴⁵. Enríquez participó en estas asociaciones tanto como compositor y violinista.

En 1972 el Presidente Luis Echeverría Álvarez, le otorga a Enríquez el Premio Nacional de Ciencias, Artes y Letras “Elías Sourasky” pero por la crisis económica que estaba a punto de suceder en México no le dan el premio económico. También recibe la presea Diosa de Plata de la compañía Películas y Cine Mexicano por haber compuesto la Banda Sonora de la película *Muñeca reina*, además que fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música.

En 1974 Enríquez recibe una comisión para difundir la música mexicana en Francia. Una vez en Francia, se le invita a trabajar en el *Centre International de la Recherche Musicale* y para 1976 el Ministerio de Cultura de Francia le pide a Enríquez que compusiera una obra que más tarde él llamó *Tlachтли*.

Enríquez regresa a México en 1978 y es nombrado director del Centro Nacional para la Documentación, Investigación e Información Musical Carlos Chávez. Su labor fue muy importante en este centro, ya que a él se le debe la recopilación y difusión de las obras de los compositores mexicanos, así como la edición de las partituras, discos, un catálogo amplio de compositores mexicanos y un banco de datos sobre los mismos⁴⁴⁶. En ese mismo año por encargo de la Dirección General de Derechos de Autor en México, estrena su obra *Fases*.

⁴⁴⁴(1937 – 2013) pianista, organista, director, arreglista y compositor mexicano.

⁴⁴⁵ González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. *Ibíd.*

⁴⁴⁶ Casares Rodicio, Emilio, López-Calo, José, Fernández de la Cuesta, Ismael. *Enríquez Salazar, Manuel*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 678.

En el año 1979 fundó y dirigió la primera edición del festival de música contemporánea llamado *Foro de Música Nueva*, con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes⁴⁴⁷. Festival en el cual se presentaban compositores de renombre de América Latina. En la actualidad, dicho festival se presenta una vez al año en importantes recintos de la Ciudad de México y lleva el nombre de Manuel Enríquez.

En 1982 Enríquez se traslada por una estancia corta a Berlín a través del Deutscher Akademischer Austauschdienst y a la par fue electo miembro de la Academia de Artes en México. En 1983, escribe el *Cuarteto IV* por encargo del Berliner Festspiele y compone la *Cantata a Juárez* por encargo del gobierno del estado de Oaxaca.

De vuelta en México, en 1985 es nombrado Director del Departamento de Música del INBA. En este puesto Enríquez trabajó para la promoción y difusión de la música de concierto, así también para la promoción de música sinfónica y de cámara.

En 1991 la Universidad de California en Los Ángeles invita a Enríquez a dar seminarios de música contemporánea, ese fue su último viaje. En el mismo año, en México fue nombrado asesor musical del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes⁴⁴⁸.

El compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez muere el 26 de abril de 1994 en una clínica de la Ciudad de México, a raíz de la convergencia de un cáncer de páncreas y un paro cardíaco⁴⁴⁹.

4. Análisis de la obra Tzohuatin (Enlaces) de Manuel Enríquez

En los años sesentas, Manuel Enríquez destacó como el gran exponente de las técnicas y la estética vanguardistas. Para ese entonces, Enríquez ya había creado el grupo Nueva Música de México como oposición a la programación musical que hasta ese entonces estaba siendo tan insustancial⁴⁵⁰.

La producción musical de Enríquez en estos años marcó su identidad como compositor y dejó en claro la dirección de su estética musical. De acuerdo con una entrevista realizada

⁴⁴⁷ Moreno Rivas, Yolanda. op. cit., pág. 78.

⁴⁴⁸ Casares Rodicio, Emilio, López-Calo, José, Fernández de la Cuesta, Ismael. *Ibidem*

⁴⁴⁹ Aharonián, Coriún. (1994). La muerte de Manuel Enríquez. *Revista Musical Chilena*, 182, 121.

⁴⁵⁰ González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. Op. cit., pág. 36 y 39.

a Enríquez, en su *Cuarteto II* marca un afán de experimentación con los instrumentos de cuerda. Algo similar pasa con sus obras para teclado *A lápiz* (1965), *Módulos* (1965) para dos pianos y *Móvil I* (1968 – 69) en las que su experimentación va enfocada a la sonoridad gráfica, y en donde el intérprete puede abusar de los tiempos ya que en ocasiones no hay indicaciones de *tempo*, sólo de valores rítmicos.

Los gráficos son parte de la estructura de la música aleatoria donde se aplica módulos o ciclos que representan una impresión sonora o rítmica, e incluso la mezcla de estas dos. También se puede “estirar” el sonido, haciéndolo muy “delgado”, y a la vez ser un sonido demasiado amplio.

Dentro de este catálogo de obras para piano de Enríquez, se tiene contemplada otra pieza que no es muy mencionada y que solo una vez se presentó en 1995⁴⁵¹ estrenada por el pianista Alberto Cruzprieto, un año después de haber fallecido el compositor. Dicha obra está anunciada en el programa de mano del estreno como *Enlaces*, aunque originalmente Enríquez le puso el nombre de *Tzohuatín*.

La obra titulada *Tzohautín* fue compuesta en 1967. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca de las Artes en el Centro Nacional de las Artes y existe una copia del original con una dedicatoria sobre escrita en la copia al pianista mexicano José Kahan⁴⁵² que se encuentra en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM.

La versión para el pianista José Kahan la compuso de acuerdo con las capacidades técnicas del instrumentista. En una entrevista realizada por Yolanda Moreno, le pregunta: Cuando Enríquez inicia una pieza, ¿piensa con anticipación en el instrumentista? y él responde:

*Una cosa es muy importante y que tengo en mente cada vez que escribo una obra y que, por desgracia, no puedo abandonar jamás: el saber quién va a tocar la obra... Pienso en el resultado y, por lo tanto, en manos de quién va a estar ese resultado*⁴⁵³

⁴⁵¹ En Anexo II se encuentra la copia del programa de mano.

⁴⁵² (1931 – 1986) Pianista mexicana. Su repertorio abarcaba desde el periodo preclásico hasta la música moderna.

⁴⁵³ Moreno Rivas, Yolanda, op. cit., pág. 116.

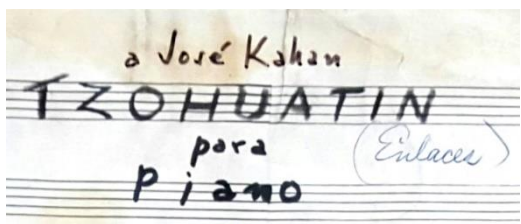
Desafortunadamente no se tiene ningún dato o testimonio que corrobore si la estrenó o no José Kahan esta versión.

El manuscrito original que se encuentra en la Biblioteca de las Artes tiene correcciones hechas por el mismo compositor. Probablemente cuando Enríquez le dio la copia de su obra a Kahan, éste lo estudio y después lo presentó ante Enríquez para que escuchara el resultado de la obra. Una vez apreciada la interpretación de Kahan, el compositor decide hacerle algunas modificaciones a la obra, pero directamente en su manuscrito.

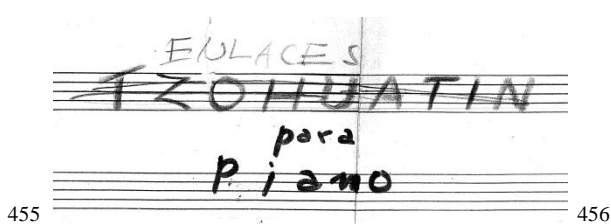
Los cambios que le hace a la obra son pocos, quita algunas series de acordes y los reemplaza por *clusters*, y lo que es más importante, agrega el término de gráfico refiriéndose a que en ese modulo se tiene que tocar en el arpa del piano con la uña, recurso técnico que no tenía la primera versión.

En cuanto al título de la obra, se tiene catalogada como *Tzohuatín (Enlaces)*. En la primera versión Enríquez presenta la obra como *Tzohuatín*, pero abajo del título, entre paréntesis, está escrito con la letra de Kahan *Enlaces*. Y en el manuscrito podemos observar que no está la dedicatoria a José Kahan y que el título de *Tzohuatín* está tachado y en la parte superior del título (quizás el original) está escrito: *Enlaces*. La viuda de Enríquez, la Dra. Susana Enríquez, asegura que el título original de la obra es *Enlaces*:

“Respecto a la obra *Enlaces*, efectivamente ésta fue escrita en 1967 y no se estrenó hasta 1994[...]⁴⁵⁴”



Copia de la biblioteca Cuicamatini



Manuscrito en la biblioteca de las Artes





⁴⁵⁴ Mail recibido el martes 19 de abril de 2016 17:11:59, por Susana Enríquez a Gerardo Bautista Coronado.




⁴⁵⁵ Enríquez, Manuel. *Tzohuatín (Enlaces)*, México: Acervo especial, Biblioteca Cucamatini de la Facultad de Música, U.N.A.M., 1967, pág. 1.






⁴⁵⁶ Enríquez, Manuel. *Tzohuatín (Enlaces)*, México: Fondo Manuel Enríquez, Biblioteca de las artes del Centro Nacional de las Artes, 1967, pág. 1.



Para evitar problemas con la confrontación del título original y el significado de la obra, esta obra la catalogan como *Tzohuatín (Enlaces)*.

Tzohuatín (Enlaces) está estructurado con base en la música aleatoria por medio de impresiones visuales y gráficos. En la última página de la obra viene incluido un instructivo el cual nos descifra el significado de las señales. Algunos de estos ya han sido utilizados por otros compositores posteriores a Enríquez como el uso de *clusters* o los tiempos de indefinida duración y otros símbolos son creación del mismo Enríquez, como sus calderones muy poco usuales. El instructivo se presenta de la siguiente manera:

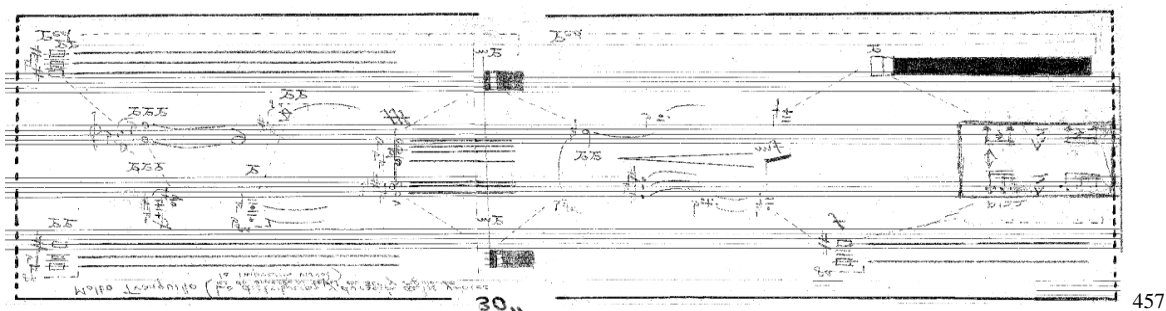
CALDERONES: Signos consistentes en un punto con semicírculo encima (corona), que indica el fin de un pasaje o la prolongación de una nota o un silencio más allá de su valor.	
Símbolos	Significado
	Calderón muy corto
	Calderón corto
	Calderón largo
	Calderón muy largo

CLUSTERS: “ <i>Racimo</i> ”: grupo de notas adyacentes que suenan simultáneamente. Los instrumentos de teclado permiten una fácil ejecución de “ <i>clusters</i> ”, pues en ellos cabe utilizar el puño, la palma de la mano o el antebrazo.	
Símbolos	Significado
	Tocarse de acuerdo a la región en que estén escritos
	En la región más aguda
	En la región más grave

NOTAS Y PROLONGACIÓN DE SONIDOS	
Símbolos	Significado
	Cualquier nota en la parte más aguda
	Cualquier nota en la parte más grave
	Notas de larga, e indefinida duración
	Oprimir las notas sin producir sonido
	Prolongación del sonido

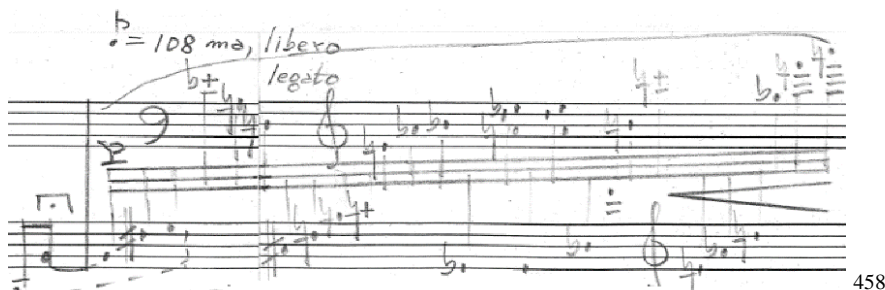
DINÁMICAS Y TIEMPOS	
Símbolos	Significado
	<i>Crescendo y acelerando poco a poco</i>
	<i>Diminuendo y ritardando poco a poco</i>

La obra está estructurada por módulos indicados por segundos. Estos pasajes serán del tiempo aproximado a los segundos que están marcados en cada módulo y quedan a juicio del intérprete. Dentro de cada módulo la distribución y duración de los valores rítmicos están de acuerdo con el total de los segundos establecidos y como referencia se debe tener una impresión visual de lo que abarca el módulo.

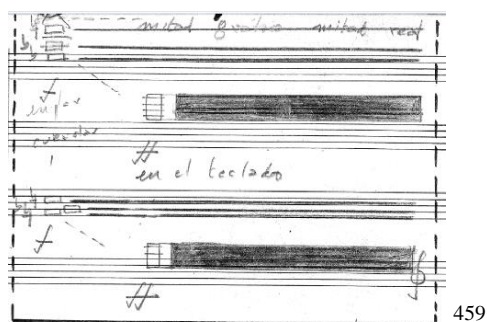


⁴⁵⁷ Enríquez, Manuel. *Tzohuatin (Enlaces)*, México: Fondo..., op. cit., pág. 1.

Existen ciclos en las cuales no hay tanta libertad por parte del intérprete, ya que en éstas se encuentra con tiempos determinados por el compositor, en números de metrónomo, y también hay títulos de carácter determinando la intención sonora a la que se quiere llegar.



Por último, en el primer módulo observamos que está la indicación de *pizzicato*, el cual es un término que se les designan a los instrumentos de las cuerdas de arco frotado y significa que hay que tocar la cuerda con la yema del dedo. En el caso de mi interpretación utilizare la uña o la yema del dedo (depende de la indicación del compositor) directo a la cuerda del piano.

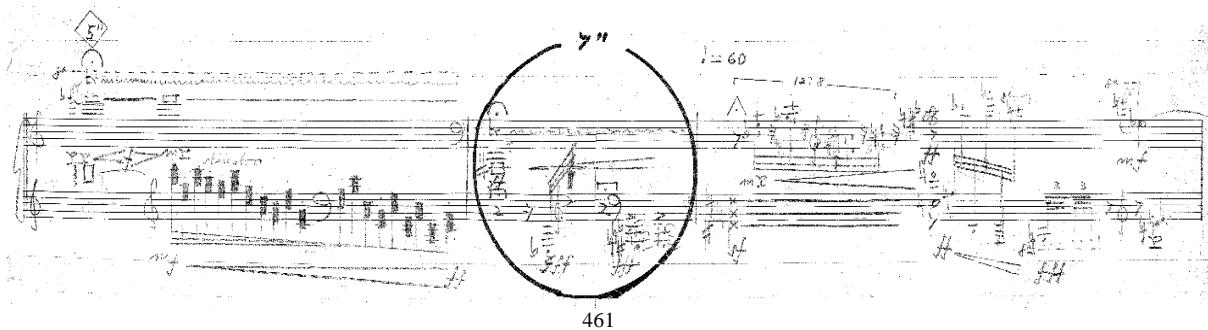


En cuanto al significado del título *Enlaces*, se refiere a la construcción de la obra. En ella se enlazan módulos con partes establecidas por *tempos* justos o partes que son *libero* (libres) en su ejecución. La sucesión de módulos y partes *libero* se conectan entre sí creando impresiones sonoras amplias e igualmente rítmicas.

⁴⁵⁸ Enríquez, Manuel. *Tzohuatin (Enlaces)*, México: Fondo..., op. cit., pág. 2.

⁴⁵⁹ Enríquez, Manuel. *Tzohuatin (Enlaces)*, México: Fondo..., op. cit., pag. 4.

⁴⁶⁰ Enríquez, Manuel. *Tzohuatin (Enlaces)*, México: Fondo..., op. cit., pag. 1.



5. Sugerencias interpretativas

En la interpretación de la obra el equilibrio como elemento técnico pianístico juega un papel importante. El pianista necesita equilibrar sus dedos, crear un balance entre las voces, acordes o varias notas. El manejo puntual de los impulsos de los brazos, el control sobre las ligaduras puede resultar difícil, pero enfocándose en el equilibrio de capas sonoras y de la independencia tanto de brazos y de manos se podrá facilitar la ejecución.

Para poder lograr el sonido requerido se debe examinar y aprender las indicaciones dinámicas, darle su intensidad apropiada y ser muy minucioso con los timbres del instrumento que se requieren en los distintos módulos o secciones.

Los ataques son muy directos y muy cambiantes. A menudo señala un *pianissimo* y en seguida en otra capa sonora pide que la intensidad sea en súbito *fortísimo*. Estos ataques se controlan quitando y poniendo peso del brazo y de dedos. Los módulos donde se exige dinámica creciente, el peso tanto del brazo y de las manos tienen que ejercer una fuerza gradual, en la cual el peso sea adecuado. Más adelante, el *diminuendo* y *ritardando* requiere quitar poco a poco el peso de los dedos y brazos volviéndolos ligeros.

El papel de los pedales, tanto de *una corda* como el pedal de *ritenuto*, es de suma importancia, puede ayudar a separar las capas o mezclarlas sin articulación. Es el encargado de lograr una exploración sonora y se debe determinar oportunamente la capa que tenga más prioridad para lograr transmitir la idea musical.

⁴⁶¹ Ibídem.

Conclusiones

Al concluir mi trabajo escrito he descubierto con gran satisfacción un panorama más amplio y objetivo a mi búsqueda principal: la identificación de las características de las diferentes épocas y su influencia en la interpretación pianística. Me di cuenta de que cada compositor tenía gustos específicos, así como diferentes finalidades en sus composiciones, la investigación de las biografías de los compositores me sugirió opciones para interpretar los caracteres deseados en sus obras y la finalidad de sus composiciones.

Las posibilidades sonoras que ofrece la evolución de la construcción del piano, me orientaron en el cómo interpretar las obras en el piano moderno. Investigar las obras de los compositores, leer documentos íntimos como cartas, libretas, diarios o borradores son las herramientas de las que me valí para entender el proceso creativo de las obras maestras. Comprendí la simbiosis entre el deseo de los compositores por desarrollar los recursos técnicos pianísticos que inspiraron a los constructores a innovar la mecánica y la sonoridad del instrumento.

Resulta innegable el hecho de que la realidad socio-política era de suma importancia para que los compositores pudieran expresar nuevas ideas, su vinculación con ello, me dio a conocer los eventos históricos de la época ofreciéndome más herramientas para comprender a los artistas.

El análisis minucioso de las obras me otorgó mayor claridad de las ideas musicales para interpretar la relación compleja entre la información asentada en la partitura (que necesita ser comprendida), las formas musicales de los distintos géneros y los recursos técnicos pianísticos de cada época. Todo ello me proporcionó herramientas de primera mano al ejecutar las obras.

En resumen, con mi trabajo de investigación de *Notas al Programa*, logré obtener un mejor entendimiento del estilo e interpretación que demostraré al momento de ejecutar el programa en el examen público.

ANEXOS

Anexo I: Síntesis del programa de mano.

Desde principio del siglo XVII, el *fortepiano*, que fue invento del italiano Cristofori, sufriría grandes modificaciones en su estructura y mecánica. Se inicia una búsqueda por una mejor sonoridad y mecánica que favoreciera al intérprete. Nacen resultados magníficos gracias a los constructores de pianos como Stein, Beaker, Zumpe y Broadwood y compositores como Mozart y Beethoven gozarían de estos instrumentos mejorados para poder crear sus obras maestras.

En el siglo XIX otra generación de constructores de piano como Pleyel, Steinweg o Bösendorfer, propuso cambios mecánicos que hicieron posible un toque más ligero, sonidos suaves y dóciles. Para alcanzar mayor sonoridad incrementaron la caja de resonancia del piano. Ese instrumento ofrecía posibilidades para que compositores como Chopin, Liszt y Schumann expresaran sus ideas románticas, quienes más adelante, inspirarán a Debussy y Ravel a crear timbres suaves y refinados o a Bartók a tratar al piano como un instrumento de percusión, creando sonoridades potentes, fuertes y ruidosas.

El presente programa abarca el desarrollo del piano como instrumento y ofrecerá un panorama de las propuestas de sonoridad a través de obras maestras de diferentes épocas

Suite inglesa en sol menor BWV 808 de Johann Sebastian Bach.

A principios del siglo XVII, en Europa se suscitó una revolución científica liderada por investigadores que eran respaldados por los avances en matemáticas, las observaciones y los experimentos prácticos. Este mismo interés se ve reflejado en el arte y en la música, donde se empiezan a proponer nuevas ideas dejando a un lado los cánones en boga a lo largo del siglo XVII. La música instrumental toma muchos elementos del lenguaje vocal para emplearlo, tales como el interés por el movimiento de los afectos, la concentración en los solistas y el uso de ornamentaciones virtuosas.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), compositor alemán, era miembro de una numerosa familia de músicos. Compuso una gran cantidad de obras para teclado y órgano.

El primer libro de *Clavier-Büchlein* contiene varias series importantes del repertorio para teclado como las *Invenções*, las *Sinfonías*, las seis *Suites Inglesas* y las seis *Suites Francesas*.

Las *Suites Inglesas* emergen alrededor de 1715. Se cree que siguió trabajando en ellas hasta 1725 cuando ya estaba en Köthen. Llevan por título *Suite Inglesas*, no porque contengan danzas británicas, sino, porque una de sus copias contiene la frase “*fait pour les anglois*” (hecho para los ingleses).

La suite inglesa No. 3 en sol menor contiene las danzas obligatorias de la época barroca como *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*. Bach le añade dos más que son opcionales, dos variaciones sobre la danza *Gavotte* y un *Prélude* que introduce la serie. Estas danzas resaltan el carácter virtuoso del clavecín, instrumento para que fueron compuestas y, gracias al genio de Bach, sobrepasan los límites pre-establecidos de las propias danzas.

Sonata “quasi una fantasia” en Mi bemol mayor Op. 27. No.1 de Ludwig van Beethoven

En el siglo XVIII, Europa se encontraba expuesta a diversos conflictos bélicos. A partir de 1750 las tendencias políticas hacen surgir un movimiento intelectual llamado la *Ilustración* que causaría grandes cambios socioculturales en toda Europa. En el mismo tiempo, se presentan los efectos de la Revolución Industrial en la economía y se empieza a implantar un nuevo orden económico y social. El enriquecimiento de la clase media urbana, denominada burguesía causó una mayor presencia social, mientras la aristocracia rural perdió su importancia económica y los pobres, mayormente campesinos, se vieron obligados a desplazarse a las ciudades abandonando los campos.

A mediados del siglo XVIII, dentro de la corriente artística musical, surge el estilo clásico que estaba caracterizado por el uso de un recurso técnico de composición muy especial, llamado *periodo*. El *periodo* era un pensamiento musical completo, que constaba de 8 compases y concluía con una cadencia. El periodo podía contener dos o tres ideas presentadas en frases. Los compositores introducían periodos de distintos estados de ánimo,

de preferencia contrastantes dentro de un movimiento o incluso en el mismo tema, con el fin de alterar el carácter de la melodía sencilla.

En el ambiente de esta nueva tendencia musical nace y crece Ludwig van Beethoven (1770–1827). Su padre Johann, también músico, era empleado del Electorado de Bonn. Conforme el joven Beethoven iba aprendiendo música, empezaría también a trabajar para el Electorado.

En 1792 Beethoven logra trasladarse a Viena a estudiar con Haydn y conseguir el apoyo de personas influyentes en Viena lo que le facilitaría solventarse los primeros años. Aunque Beethoven es un compositor de origen alemán pronto se adaptaría a las demandas vienesas, sus composiciones ganan el respeto y la admiración de la aristocracia austriaca.

En los primeros meses de 1801, Beethoven estaba componiendo la música del ballet *Die Geshöpfe des Prometheus* (Las Criaturas de Prometeo) Op.43 para presentarlo en el Teatro de la Corte Imperial en Viena, pero, a la vez estaba trabajando en otra obra. Probablemente la forma y las ideas musicales de la Sonata *quasi una fantasia* en Mi bemol mayor Op.27 No. 1, surgieron mientras Beethoven estaba componiendo su ballet. Entre el ballet y la sonata hay mucha semejanza, las dos obras tratan formas musicales convencionales en manera no convencional. En la sonata podemos observar que su estructura no coincide con la de una sonata clásica tradicional. Es una estructura circular hecha a base de una progresión gradual, con finales ambiguos que pueden ser entendidos como una fantasía. Consta de cuatro movimientos que se conectan con un *attacca*, es decir sin separación entre los movimientos. La estructura de la sonata es más libre y *fantasiosa*, en esta manera evocando el género de la fantasía.

La isla alegre, L 106 de Claude Achille Debussy

El término de la guerra franco-prusiana y la caída de la Segunda Monarquía encabezada por Napoleón III dieron pie al inicio y desarrollo de la Tercera República Francesa. Dicho evento provocó que la población francesa de la época terminara de cimentar su identidad y, a la larga, contribuiría a generar el concepto de la nación. De la misma forma los músicos tuvieron a bien en recurrir a obras de grandes compositores franceses como Rameau y Gluck en una acción reiterada de la herencia cultural de los

compositores canónicos. Estas ideas crearían en 1871 la Sociedad Nacional para la Música Francesa que tenía como objetivo alentar la identidad nacional, logrando producir grandes cambios en la música francesa. A la par, surge el impresionismo como corriente artística. La creación de atmosferas e impresiones en la pintura francesa llegó a inspirar a los músicos quienes se alejaron de la tradición romántica alemana y crearían nuevas sonoridades mediante las armonías y los timbres. Uno de los primeros compositores que aboga por la búsqueda de una nueva sonoridad fue Erick Satie, considerado precursor del teatro de lo absurdo y de la música repetitiva. Satie tiene el mérito de abrir un camino que tomarán dos compositores jóvenes franceses: Maurice Ravel y Claude Achille Debussy.

Cuando en 1872 Debussy (1762–1918) fue aceptado en el Conservatorio de París llegó a ser alumno de excelentes maestros. Toma clase de piano con el profesor Marmontel, clases de teoría clásica con Durand y por un breve tiempo con César Franck. Alrededor de 1874, a la edad de 12 años, debutó como solista con el *Concierto para piano y orquesta en fa menor* de Chopin. Aunque su avance pareciera muy prometedor, en los exámenes aplicados en 1878 y 1879 los maestros calificaron sus esfuerzos insuficientes para continuar con la carrera de piano. Por esa razón Debussy en 1880 se incorporó a la clase de composición del profesor Ernest Guiraud pensando en su futuro como compositor. En 1883 gana el *Grand Prix de Rome* pero es hasta 1893 que la carrera de Debussy se despegaría. El éxito económico y el reconocimiento del público lo colocan entre los compositores más prestigiados de la época con composiciones como los *Nocturnos*, *Fêtes galantes* o *Prélude à “L’après-midi d’un faune”* (Preudio a “La fiesta de un fauno”), esta última basada en un poema de Stéphane Mallarmé.

En el otoño de 1903 conoce a Emma Bardac, su segunda esposa, con quien Debussy encontrará la estabilidad emocional. La pieza *L’Isle joyeuse* (La Isla alegre) refleja su estado anímico de momento de felicidad y es creada a raíz de unas vacaciones que realizó a la isla de Jersey con Emma Bardac, en el momento cuando su relación se vuelve formal y las vacaciones se transforman en su luna de miel.

La idea de la obra proviene de la descripción poética del cuadro *Le Pèlerinage à l’Isle Cithère* (La peregrinación a la Isla de Citera) de Jean-Antoine Watteau (1684 –1721).

Ambas ideas, la de su amor y el amor reflejado en la pintura, hacen que Debussy enfoque su estado intelectual y emocional en la creación de una de sus grandes obras para piano.

Tzohuatín de Manuel Enríquez

Entre 1938 y 1945 llegaron numerosos músicos y compositores extranjeros a México por las guerras europeas quienes empezaron a introducir a los compositores mexicanos en las tendencias musicales. Compositores como los exiliados españoles Rodolfo Halfter, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar y Simón Tapia, el ucraniano Lan Adomián y el alemán Gerhart Muench constituyen una nueva generación de músicos. Nuevos conceptos aplicados en su música como el dodecafonismo, música construida de acuerdo al principio de la composición de 12 notas, y el serialismo, permiten que el Conservatorio Nacional de Música empiece a actualizar el sistema de estudio introduciendo estas técnicas, así como la teoría y principios de la música española basada en los fundamentos de Manuel de Falla.

A finales de la década de 1950 y comienzos de los sesenta se presenta una nueva generación de compositores mexicanos quienes se enfocarían principalmente en el uso de la técnica serial, que más tarde cedió paso al empleo de los principios aleatorios derivados del concepto de indeterminación del arte. Uno de los compositores sería Manuel Enríquez (1926 – 1994) quien, había estudiado en Estados Unidos, en la Julliard School of Music en Nueva York, introduciría técnicas compositivas no tan conocidas en México. Su maestro, el compositor Stefan Wolpe fue alumno de Anton Webern, y a Wolpe puede atribuirse el enseñarle a Enríquez las técnicas seriales de composición. En 1961, Enríquez evolucionaría el lenguaje musical con su obra *Preámbulo* para orquesta, que marcaría claramente la entrada del Vanguardismo a las nuevas corrientes musicales. En ella propone cambios aleatorios, formas abiertas, una escritura gráfica, abstraccionismo sonoro, el uso de elementos tímbricos y la incorporación determinada de las percusiones. Para ese entonces, Enríquez ya había creado el grupo Nueva Música de México para fomentar las nuevas tendencias mexicanas. La producción musical de Enríquez en estos años marcó su identidad como compositor y dejó en claro la dirección de su estética musical.

Dentro del catálogo de obras para piano de Enríquez, se tiene contemplada una pieza que no es muy mencionada como parte de su obra y que solo una vez se presentó. La pieza fue estrenada por el pianista Alberto Cruzprieto, un año después del fallecimiento del compositor en 1995. Dicha obra en el programa de mano del estreno está titulada como *Enlaces*, aunque originalmente Enríquez le puso el nombre de *Tzohuatín*.

Tzohautín fue compuesta en 1967 y el manuscrito original se encuentra en la Biblioteca de las Artes en el Centro Nacional de las Artes con correcciones hechas por el mismo compositor. También existe una copia del original, con una dedicatoria sobre escrita en la copia al pianista mexicano José Kahan. Este ejemplar se encuentra en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la U.N.A.M. Probablemente cuando Enríquez le dio la copia de su obra a Kahan, éste lo estudió y después lo presentó ante Enríquez para que escuchara el resultado de la obra. Una vez apreciada la interpretación de Kahan, el compositor decide hacerle algunas modificaciones a la obra, pero directamente en su manuscrito.

La obra *Tzohautín* está estructurada con base en la música aleatoria por medio de impresiones visuales y gráficos. Los gráficos son parte de la estructura de la música aleatoria donde se presenta módulos o ciclos que representan una impresión sonora o rítmica, e incluso la mezcla de estas dos.

Balada en La bemol mayor Op. 47 de Fryderyk Chopin

La Revolución Francesa, en 1789, ocasionó un desequilibrio mundial para principios del siglo XIX. En 1812 Europa se encontraba bajo el régimen del ejército francés liderado por Napoleón Bonaparte. No obstante, había regiones como Italia y zonas parlo germanas que estaban aún fragmentadas, pero se sentían unidas por el idioma y su cultura. Lo mismo pasó con los países que perdieron su independencia, como Polonia, Hungría y Bohemia, para ellos el estado-nación independiente representaba un ideal. La situación económica en Europa se empeoró significativamente, los eventos de la milicia empobrecieron a los aristócratas y se redujo drásticamente el número de cortes que apoyaban a las artes, pasando a afectar a los músicos que eran pagados por mecenas.

Los compositores se enfocaron en un nuevo idioma, donde la melodía, la emoción, lo novedoso y el individualismo estuvieran en un solo contexto artístico. Estos conceptos caracterizan la nueva época que incursiona primero en la literatura y después en la música, y es llamado Romanticismo. El objetivo del romanticismo era la misma expresión del *Yo* que había caracterizado la música de Beethoven en el clasicismo, y quien, por esta razón, es considerado como un puente entre el clasicismo y el romanticismo. También, los compositores románticos experimentan nuevos ámbitos sonoros pensando en múltiples imágenes visuales, evocando impresiones, pensamientos y sentimientos exagerados. Uno de ellos sería Fryderyk Chopin (1810 – 1849), pianista y compositor nacido en Polonia.

El primer maestro de música de Chopin, fue Wojciech Żywny, un compositor bohemio y amante de la música de Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart. Żywny también le enseña a Fryderyk obras de compositores contemporáneos de Viena con un enfoque educativo, de afecto y comprensión. En septiembre de 1826 Chopin ingresa al Conservatorio de Varsovia y ahí estudiará en los siguientes tres años. Su maestro de piano fue Jozef Elsner, Director del Conservatorio. En esta época Chopin estudiaba con especial interés los nocturnos del pianista John Field. La música para piano de Field era delicada y refinada y esto le llamó la atención del joven Chopin quien decidió aplicar esta sensibilidad en su forma de componer.

El otoño de 1836, la Condesa Marie d'Agoult realizó una velada en el Hôtel de France, donde las celebridades musicales y literarias se reunían. En esa reunión Liszt le presenta a su íntima amiga Aurore Dupin a Chopin, quien estaba publicando sus novelas bajo el seudónimo de George Sand. Esta relación cambiaría la vida emocional de Chopin en sus próximos años. El afecto que Chopin sentía por Sand fue incrementando a tal punto que los dos optarían por irse de Francia a Mallorca junto con los dos hijos de Sand. El viaje tenía otro propósito también, Sand pensó que el clima de la isla ayudaría a mejorar la salud de Chopin. Lamentablemente no fue así y Chopin vuelve a París. Se dedica a la composición y nacen obras como la Sonata en si bemol menor Op. 35, obra que causaría una gran admiración por su novedoso lenguaje musical, la Polonesa en fa sostenido menor Op. 44 y la Balada en La bemol mayor Op. 47.

La balada como término se empleaba anteriormente para composiciones de canto y piano. Chopin sería uno de los primeros, junto con Clara Schumann, en nombrar balada una pieza instrumental. Sin embargo, parece más probable que Chopin eligió el género no en relación con composiciones musicales, sino por las baladas y romanzas del escritor polaco Adam Mickiewicz que Chopin conocía desde su infancia. Chopin escribe cuatro baladas de las cuales cada una capta el encanto y el ímpetu de las baladas narrativas de origen polaco que llevan ese nombre. Cada una tiene diferente personalidad incluso podemos decir que las baladas de Mickiewicz y las diversas situaciones emocionales de Chopin fueron responsables del nacimiento de cada una. La Balada en La bemol mayor que interpretaré, fue compuesta entre 1840 y 1841 y es una obra de carácter tenue, posee un espíritu grácil y un alto grado de sofisticación. Podemos observar, comparado con las otras baladas que son de carácter dramático, a un Chopin esperanzado, casi optimista.

Handwritten musical score with multiple systems and annotations:

- System 1 (Left):** Includes the instruction *no devesa distico* and *La rampa cede, y estacando poco a poco*. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.
- System 2 (Left):** Features the instruction *Rubato* and *Amplio*. It continues the musical notation with expressive markings.
- System 3 (Middle):** Features the instruction *Com brava*. This system is characterized by a dense texture of notes and rests, with a prominent horizontal line across the staves.
- System 4 (Right):** Features the instruction *foto junto*. This system is divided into two sections by a vertical dashed line, each containing musical notation and dynamic markings.

The score is filled with handwritten notes, including clefs, key signatures, time signatures, and various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings. There are also some circled annotations and a large, dark smudge at the bottom right.

a José Kaham

TZOHUATIN

para Piano (Enlaces)

Manuel Enríquez

Molto Tranquillo (La distribución y división de los valores es superior a total de 30 segundos (impresión visual).)

30"

mano derecha

mano izquierda

Ped

$\text{♩} = 60$

ff

mf

pp

ppp

5"

ESQUELA NACIONAL DE MUSICA BIBLIOTECA

G. Schirmer, Inc., New York - 12 Street

Printed in the U.S.A.

463 Enríquez, Manuel. (1967). Tzohuatin (Enlaces). México: Acervo especial de la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música de la U.N.A.M.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and dynamic markings. The score includes:

- Top Section:** A series of staves with musical notation, including a section marked "Rubato" and another marked "Lentissimo, crezo. y excitado poco a poco".
- Middle Section:** A large section of staves with dense musical notation, including a section marked "Con bravura".
- Bottom Section:** A section of staves with musical notation, including a section marked "Ampio".
- Right Side:** Two large rectangular boxes containing musical notation, labeled "8'" and "9'".

The score is heavily annotated with dynamic markings such as *f*, *fff*, *ppp*, and *pp*, along with performance instructions like "Rubato", "Lentissimo", "Con bravura", and "Ampio".

ESQUEL NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

8'' 10'' 7''

6'' 18''

M. Montalvo
Marzo de 1967

INSTRUCCIONES

Calderón muy corto
 Calderón corto
 Calderón largo
 Calderón muy largo

Notas de larga = indefinida duración.
 Prolongación del sonido

"CLUSTERS" { Tocarse de acuerdo a la región en que estén escritos
 "Cluster" en la región más grave
 "Cluster" en la región más aguda

Cualquier nota en la parte más grave
 Tocarse con el Pedal puesto y rápida y sucesivamente quitarlo y ponerlo

cresc. y accel. poco a poco
 dim. y rit. poco a poco

Los pasajes en segundos siempre serán de duración aproximada, quedando tanto esta como los valores a juicio del ejecutante

Programa de mano cuando se estrenó la obra Tzohuatín (Enlaces).

Ayúdanos a combatir la reventa.
No compre billetes fuera de la taquilla.
Evite problemas con su automóvil;
no lo entregue a desconocidos.
Utilice el estacionamiento del
Palacio de Bellas Artes.

282 19 64 o 91 800 904 40
Por favor, al volver con una sola entrada.


Canal 22
En las Bellas Artes

SALA MANUEL M. PONCE
Palacio de Bellas Artes
Av. Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas, Centro

Miércoles 26 de abril / 20:00 hrs.

México, D.F., 1995.

INBA



MANUEL ENRÍQUEZ

a un año de su muerte

EL CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES,
LA ACADEMIA DE ARTES
y
EL SEMINARIO DE CULTURA MEXICANA

invitan a usted al

Concierto-homenaje
al maestro

MANUEL ENRÍQUEZ

a un año de su muerte

PROGRAMA

1. Palabras del Dr. Fernando García Torres
Coordinador nacional de Música y Ópera
2. Palabras del maestro Manuel de Elías
Académico secretario y miembro de número
de la Academia de Artes
3. Presentación del libro *Música latinoamericana*
de Manuel Enríquez (editado por el Seminario de Cultura
Mexicana), a cargo del Dr. Raúl Cardiel Reyes

CONCIERTO

Manuel Enríquez (1926-1994)
Enlaces (1987)*

Alberto Cruzprieto, *pianista*

En prosa (1982)

Asako Arai, *flautista*
Roberto Kolb, *oboísta*
Bozena Sławinska, *violoncellista*
Alberto Cruzprieto, *pianista*

Fantasia concertante (1991)

Carlos Prieto, *violoncellista*
Edison Quintana, *pianista*


Oboemia (1982)

Roberto Kolb, *oboísta*

Sonatina (1962)

Carlos Prieto, *violoncellista*

*Estreno.



Bibliografía

- Aharonián, Coriún. (1994). La muerte de Manuel Enríquez. *Revista Musical Chilena*, 182, 121.
- Bailie, Eleanor. (2005) *The Pianist's Repertoire Chopin*. Great Britain: Kahn & Averill.
- Burkholder, Pete, Grout, Donald y Palisca, Claude. (2015). *Historia de la música occidental*. España: Alianza Música.
- Casares Rodicio, Emilio, López-Calo, José, Fernández de la Cuesta, Ismael. (1999).
- Enríquez Salazar, Manuel. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (4, 677 - 678) España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Chiantore, Luca. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich. 1984. Gavotte. En *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (2, 20 - 21) Budapest: Zeneműkiadó.
- Ferguson, Howard. (2012). *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. (1982). *Música Mexicana Contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grout, Donald J., & Palisca, Claude V. (1997). *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial.
- Jones, Timothy. (1999). *Beethoven: "Moonlight" and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Marí Muñoz, A. y Montiel Mues, A. (s.f.). El personal estilo pictórico de Watteau. In: *Historia del Arte*, Tomo XI. España: Ediciones Culturales Internacionales.
- Moreno Rivas, Yolanda. (1994). *La composición en México en el Siglo XX*. México: Concejo Nacional para las Cultura y las Artes.

- Nichols, Roger. (2001). *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge University Press.
- Obrist, M., Durá Grimalt, R. and Saborti Viquer, J. (s.f.), El impresionismo. en: *Historia del Arte*, Tomo XII, España, Ediciones Culturales Internacionales.
- Orga, Ates. (2001). *Beethoven*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Orga, Ates. (2003). *Chopin*. España: Ediciones Robinbook.
- Pérez Sánchez, Manuel, Durante Asensio, Isabel, Ucles Ramón, María de los Ángeles. 2013. *El concepto del Barroco: el problema del término y su interpretación*. En Profesores de Enseñanza Secundaria (Volumen IV, 213) España: Editorial Mad, S.L.
- Rattalino, Pierro. (2005). *Historia del Piano*. España: Idea Música.
- Rosen, Charles. (2006). *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Rosen, Charles. (2007). *Formas de Sonata*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L.
- Sadie, Stanley. (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Sadie, Stanley. (1980). *Debussy, (Achille-) Claude*. En *The Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Samson, Jim. (1994) *The Music of Chopin*. Great Britain: Oxford University Press.
- Schmitz, E. Robert. (1950). *The piano works of Claude Debussy*. New York: Da Capo Press.
- Steglich, Rudolf. (1971). Preface. En *Englische Suiten (IV - V)*. Germany: Henle Verlag.
- Tello, Aurelio (coordinador). (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Walter Hill, Jhon. (2008). *La música barroca*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Wegeler, Franz. (1987). *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Arlington, VA: Great Ocean Publishers.

Williams, John-Paul. (2002). *The Piano*. United State: Billboard Books.

Bibliografías de partituras

Bach, Johann Sebastian. (1990). Englische Suiten III in g-moll = English Suite III in g minor: BWV 808. Germany: Henle Verlag.

Beethoven, Ludwig van. (2011). Klaviersonate Band I: Piano Sonata E flat major op. 27, 1. Germany: Henle Verlag.

Chopin, Fryderyk. (1949). Ballade no. 3 A flat major, Op. 47. Polonia: Polish Music Publication.

Debussy, Claude. (1904). L'isle jouyeuse. París: Durand.

Enríquez, Manuel. (1967). Tzohuatín (Enlaces). México: Fondo Manuel Enríquez de la Biblioteca de las Artes en el Centro Nacional de las Artes.

Enríquez, Manuel. (1967). Tzohuatín (Enlaces). México: Acervo especial de la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música de la U.N.A.M.

Fuentes de Internet

<http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/jose-kahan-pintel-pianista-que-recorrio-45-paises-con-su-musica/16653/>

<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/vasconcelos.htm>

<http://www.entre88teclas.es/el-piano-historia-del-instrumento>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio_\(instrumento_musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio_(instrumento_musical))

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sensemaya>

Historiografía y crítica barrocas en <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/4608.htm>
consultado al 09/01/16

Javanese Gamelan en <http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/about.html>

<http://manuelenriquez.com/frames/sembesp.html>

http://www.oocities.org/mikrokosmosmx/biografias/BioAdomian_Lan.htm

<http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

http://html.rincondelvago.com/piano_6.html

http://rockantblues.blog.hu/2011/01/31/a_burdon_szo_jelentese_the_meaning_of_burdon

Significado de Barroco en <http://nguyenhistorico.webnode.es/periodo-barroco/>
consultado al 09/01/16

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg1>

Discografía

YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6Ue-U6y-_6M, Suite inglesa no. 3 en sol menor, Pianista Schiff, Andrés.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HhCdAfkC8ak>, Suite inglesa no. 3 en sol menor, Clavecinista: Dreyfus, Huguette.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HnCITRnaCiE>, Sonata “*quasi una fantasia*” en mi bemol mayor, Op. 27, no. 1, Pianista: Schiff, Andrés.

YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Il-lzTqvS_Y, Sonata “*quasi una fantasia*” en mi bemol mayor, Op. 27, no. 1, Pianista: Brendel, Alfred.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BkPLDoZXIHQ>, Balada no. 3 en la bemol mayor, Op. 47, Pianista: Zimerman, Krystian.

YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=QA0LP6_ODAQ, Balada no. 3 en la bemol mayor, Op. 47, Pianista: Rubinstein, Artur.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Lb45wt8RXco>, Balada no. 3 en la bemol mayor, Op. 47, Pianista: Cortot, Alfred.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8aSqazTUSrk>, La isla alegre, Pianista: Horowitz, Vladimir.

YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=9xNfmsN_8hQ, La isla alegre, Pianista: Hamelin, Marc-André.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Tnrfbk031N4>, La isla alegre, Pianista: Kocsis, Zoltán.