



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE:

JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN,
ALEKSANDR SCRIABIN, FRANZ LISZT Y RICARDO CASTRO

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PIANO
QUE PRESENTA
HILDA LILIA MARINO CARMONA

ASESORAS:

MTRA. MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE

DRA. ESTHER ESCOBAR BLANCO

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres y hermanos por su apoyo en este camino que he elegido.

A Flore por sostenerme todas la veces que tropecé y levantarme cuando caí.

A mi abuelo por compartir su amor por la música.

A la Mtra. Monique Rasetti por su paciencia, entrega y confianza a lo largo de todos estos años.

A la Dra. Esther Escobar por sus enseñanzas, paciencia y dedicación que tuvo con estas notas.

A la Facultad de Música y a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme vivir una de las experiencias más importantes de mi vida como alumna de intercambio académico en Canadá.

ÍNDICE

1.Introducción	v
2. Johann Sebastian Bach	1
-Contexto histórico y social	2
<i>Orígenes de la música barroca</i>	3
<i>La música del Barroco</i>	4
-Aspectos biográficos	5
<i>Weimar</i>	6
<i>Concierto</i>	6
<i>El Concierto en Italia</i>	7
<i>Alessandro Marcello</i>	8
<i>Concierto en re menor</i>	8
- Análisis de la obra	9
3. Ludwig van Beethoven	11
- Contexto histórico y social	13
<i>Estética de la música instrumental a finales del siglo XVIII y principios del XIX</i>	14
-Aspectos biográficos	16
<i>¿Clásico o Romántico?</i>	16
<i>1803-1814 segundo período</i>	17
<i>32 Variaciones en do menor WoO 80</i>	19
- Análisis de la obra	20

4. Aleksandr Nikolayevich Scriabin.....	24
-Contexto histórico y social	25
<i>La música durante el siglo XIX</i>	26
<i>La teoría del superhombre de Nietzsche</i>	28
-Aspectos biográficos	29
<i>Scriabin y Natalya Sekerina</i>	30
<i>Estudio en re# menor “Patético” (1894-1895)</i>	31
- Análisis de la obra	34
5. Franz Liszt	36
-Contexto histórico y social	39
-Aspectos biográficos	42
<i>Album d’un voyageur</i>	43
<i>Obermann</i>	45
<i>Vallée d’Oberamnn</i>	46
- Análisis de la obra	50
6. Ricardo Castro	53
-Contexto histórico y social	54
-Aspectos biográficos	57
<i>Ricardo Castro (1864-1907)</i>	57
<i>Vals Capricho</i>	58
- Análisis de la obra	60

7. Conclusiones	62
8. Bibliografía	65
9. Índice de imágenes	72
10. Anexos	
- Anexo I	73
Síntesis para el programa de mano.....	73

INTRODUCCIÓN

Estas notas al programa tienen como objetivo acercarse, desde un punto de vista estético, a las obras de los compositores de los distintos períodos musicales. Partiendo del contexto histórico y social en el que se encontraba el compositor durante la creación de su obra así como, las implicaciones personales que lo pudieron haber influenciado en el momento de su producción.

De igual forma se realiza un análisis musical en donde la parte estética funge como parte primordial en estas notas, la cual nos da un panorama más amplio para la comprensión e interpretación de las obras.

De esta forma, J. S Bach nos hace ver la importancia que tuvieron las transcripciones de conciertos italianos que le sirvieron de modelo para formar un estilo propio, partiendo del concepto de *belleza* basado en la perfección de la idea musical.

Conocí a un Beethoven enojado, triste y desilusionado quien pasaba por el momento más difícil de su vida al darse cuenta de su inminente pérdida del oído. Al aislarse de la sociedad encontró en la música el medio para expresar sus más profundas emociones y así definir un nuevo lenguaje musical que se perfeccionó a lo largo del siglo XIX.

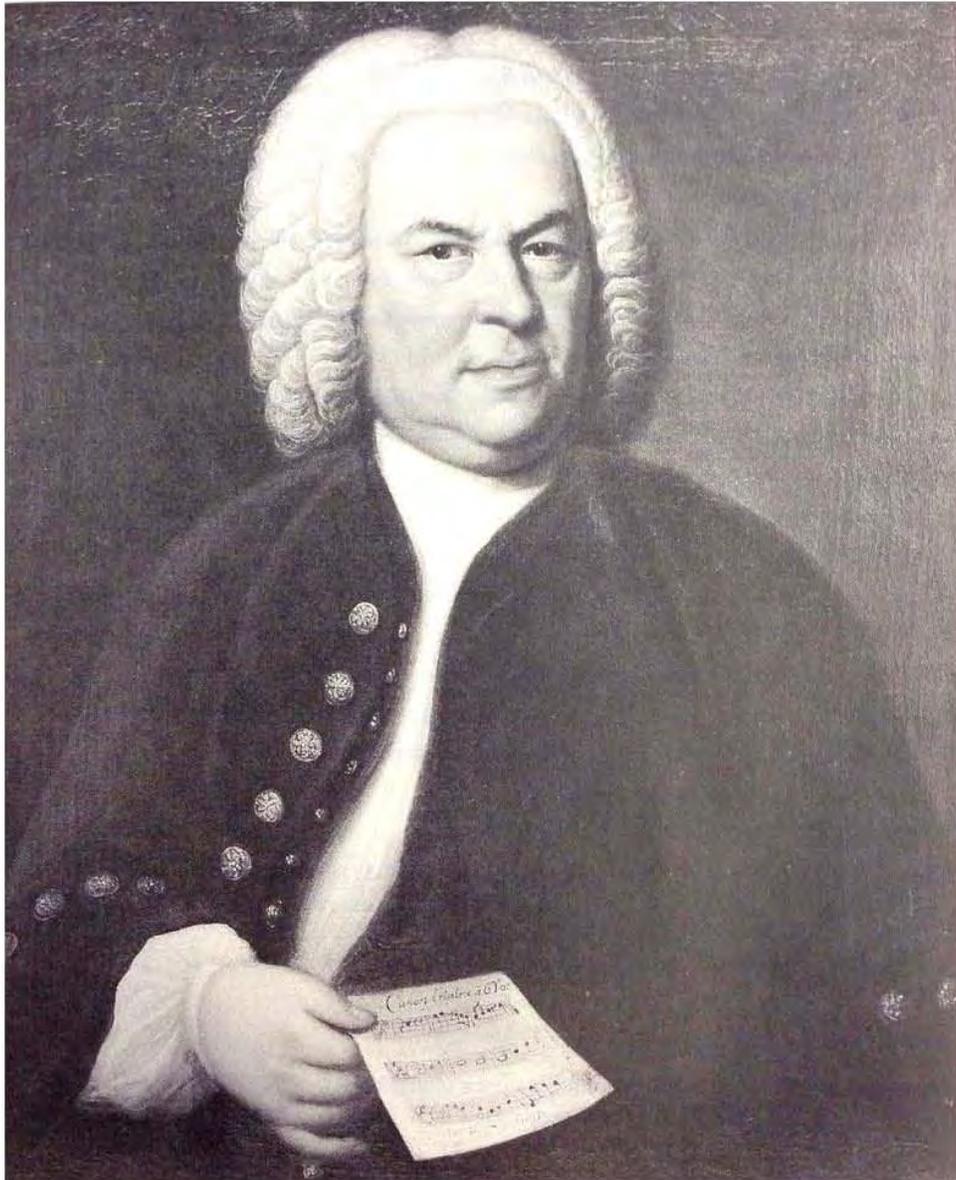
Por su parte, comprendí la composición de Scriabin al descubrir su interés por la filosofía de Nietzsche y su *teoría del superhombre* enfocada en la superación de sí mismo con la finalidad de vencer los sentimientos de debilidad y de esta forma fortalecer su espíritu para lograr vivir con pasión.

Siguiendo con Liszt, uno de los compositores que perfeccionó la era iniciada por Beethoven encontró en la literatura una fuente de ideas que le permitieron crear música basada en imágenes y poesía.

Por último, Ricardo Castro uno de los compositores mexicanos más importantes de finales del siglo XIX, influenciado por el romanticismo de Chopin y Liszt, por mencionar algunos, siendo el compositor mexicano que trajo el virtuosismo pianístico a nuestro país.

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)



1. Gottlob Haubmann, Elias, *Johann Sebastian Bach*, 1748
(Wolff, Christoph, 2001, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, New York, W.W. Norton & Company, p. frontispicio)

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Entre 1600 y 1750 hubo varios cambios sociales, económicos y políticos alrededor de Europa. Había países que se mantenían en un territorio unificado como Francia, España e Inglaterra y otros que estaban conformados por diferentes regiones como Austria (formado por Hungría, el sur de Alemania y el norte de Italia). Además, algunos países como Alemania estaban divididos en pequeños estados gobernados por duques, condes, príncipes y otros miembros de la nobleza. A pesar de estas diferentes estructuras políticas, la vida era muy parecida en toda Europa (Schulenberg, 2001, p. 3).

De 1440 a 1550 la clase media adquirió poder político, económico y cultural; sin embargo, por diversas razones en el siglo XVII se debilitó su poder de tal forma que para 1700 únicamente ciudades como Venecia y Hamburgo, las cuales eran gobernadas por aristócratas y empresarios adinerados, fueron las únicas que mantuvieron el poder que habían obtenido durante la época del Renacimiento. Esta situación provocó un crecimiento en las cortes principales y por lo tanto, la centralización de instituciones administrativas y culturales en el poder de ciertas clases sociales dando lugar a un absolutismo real. (Schulenberg, 2001, p. 3).

Los monarcas absolutistas de Francia, Italia y Alemania tuvieron un papel muy importante en el desarrollo de las artes pues solían contratar a los mejores músicos como símbolo de poder. Así, la música tuvo mayor demanda y de esta forma aumentó en cantidad, calidad y novedad (Camino, 2002, pp. 26, 27).

Sin embargo, a lo largo del siglo XVII los reyes y monarcas desviaron su atención hacia la guerra. En estos años hubo varios conflictos armados¹ alrededor del continente europeo, gran parte de ellos entre Francia, España y Austria quienes lucharon por el control de Italia y el norte europeo (Alemania, Polonia y Holanda). Pero fue la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), la cual se desarrolló principalmente en Alemania, que dejó al país devastado, despoblado y económicamente en condiciones deplorables hasta el siglo

¹ Por mencionar los más importantes: La Guerra de Sucesión Española (1700-1713), entre otros enfrentamientos que involucraron a países como Alemania, Francia, Holanda, Polonia e Italia (Schulenberg, 2001, p. 5).

XVIII ocasionando serias consecuencias (lento desarrollo) a nivel cultural (Schulenberg, 2001, p. 5).

Fue hasta la segunda mitad del siglo XVII que se establecieron en Alemania los primeros teatros de ópera, liderados en su mayoría por músicos italianos, lo que trajo consigo un futuro prometedor para la música alemana (Camino, 2002, p. 30).

Orígenes de la música barroca

La música durante el siglo XVII era, como en épocas anteriores, una práctica exclusiva de la realeza, la aristocracia y los miembros mejor educados y adinerados de la clase media. La mayor parte de la música fue escrita para capillas privadas, catedrales y para las principales iglesias de las grandes ciudades. Sin embargo, a raíz de la pérdida de poder de la iglesia, del desarrollo en la impresión de partituras y la centralización de la riqueza y el poder en las principales cortes y en las grandes ciudades, la música comenzó a dispersarse dando lugar a nuevos géneros musicales (Schulenberg, 2001, pp. 6, 7).

La importancia que tomaron ciudades como Viena, Londres, Dresden, Berlin y principalmente Venecia como grandes centros de desarrollo musical durante el siglo XVII, influenciaron el desarrollo de los músicos y de la música *barroca*. Al respecto se lee a Schulenberg:

During the late sixteenth and early seventeenth centuries, the greatest musical centers were the aristocratically ruled cities of northern Italy. These were joined –indeed, surpassed– by France during the reign of Louis XIV in the later seventeenth century. Thus Paris became a major center, as did other capital cities, including Vienna, London, Dresden and Berlin. In addition, Venice, despite its diminishing political importance, remained a musical center of the first Rank throughout the Baroque; so too was Rome, at least until around 1700 (Schulenberg, 2001, p. 7).

A finales del siglo dieciséis y principios del diecisiete, los grandes centros musicales se establecieron en las ciudades donde la aristocracia gobernaba como el norte de Italia. A ellas se incorporó Francia durante el reinado de Luis XIV a finales del siglo diecisiete. París se convirtió en un centro importante junto con Viena, Londres, Dresden y Berlín. Además, Venecia, a pesar de ya no contar con tanta importancia política, permaneció como un centro musical de primer orden

durante el *Barroco*; al igual que Roma, hasta principios del siglo dieciocho (Traducción propia).

En estos centros musicales se concretaron ideas, se inventaron sonoridades y se perfeccionó el contrapunto renacentista para dar vida a un nuevo estilo musical (Zambrano, 2012, p. 79).

La música del barroco

En esta nueva era, el perfeccionamiento de la *polifonía* derivado del desarrollo de la *tonalidad* y la reducción de los ocho *modos*² provenientes del *canto gregoriano* a los *modos mayores y menores*, hacen a un lado la composición renacentista con la finalidad de crear obras con mayor movimiento (*modulación*) y con una estructura más larga (Zambrano, 2012, p. 80).

De igual manera, los compositores buscaron desarrollar la expresividad en sus obras basados en el uso de la monodia, el recitativo y el bajo continuo con la idea de obtener una voz predominante (la melodía) acompañada armónicamente por el bajo continuo (Camino, 2002, p. 18).

Este nuevo sistema buscó una forma de belleza basada en el equilibrio entre la perfección de la idea musical (caracterizada por el orden y limpieza) y la imperfección del instrumento³. Partiendo de ideas bien estructuradas y de creaciones sonoras distintas a las del Renacimiento y apoyados en la diversidad de instrumentos de la época se impulsó el desarrollo de nuevas formas musicales simplemente instrumentales (Zambrano, 2012, pp. 79-80, 82).

El concepto de belleza como perfección, nobleza y valor proviene de la antigüedad griega. En ella, la unión de lo medible con lo inmedible y lo limitado con lo ilimitado definían dicho término (Dulce María Granja Castro en Kant, 2011, p. XXIII).

² Dorio, Hipodorio, Frigio, Hipofrigio, Lidio, Hipolidio, Mixolidio e Hipomixolidio.

³ Zambrano aclara que la afinación perfecta del instrumento no existe, sin embargo hemos logrado conciliar la idea de perfección y belleza del sonido a pesar de la imperfección del instrumento (Zambrano, 2012, p. 82).

Este concepto de *belleza* con respecto al arte es interpretado por el filósofo alemán Immanuel Kant como un acercamiento a lo natural. Al respecto cito Kant (1724-1804):

A propósito de un producto del arte bello se debe ser consciente de que es arte y no naturaleza. Sin embargo, la finalidad en su forma debe parecer tan libre frente a toda coerción de reglas arbitrarias como se tratara de un producto de la mera naturaleza. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parece arte y el arte sólo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza (Kant, 2003, p. 272).

Desde inicios del período barroco, los compositores alemanes se basaron en el estudio del discurso y la escritura musical fundamentada en modelos y principios heredados por la escuela italiana, los cuales fueron comprendidos e imitados a lo largo del siglo XVII con la finalidad de adaptarlos a sus propósitos y crear su propio estilo musical (Hill, 2008, pp. 31, 153-158).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue el miembro más destacado, proveniente de una familia alemana de grandes músicos. Su creatividad como compositor, técnica, control intelectual y maestría al teclado, lo colocaron como el compositor más importante del período barroco. Logró superar las técnicas, los estilos y las hazañas de generaciones anteriores para crear un lenguaje distinto y variado, legado que dejó a las generaciones posteriores (Emery et al., s/f, web).

Su creación musical está dividida en cuatro etapas, vinculadas con las ciudades en las que habitó y los cargos que ocupó. La primera está situada en Eisenach, su ciudad natal y Lüneburg, la segunda en Weimar, la tercera en Arnstadt (Suárez resalta la importancia de Cöthen, parte del territorio de Arnstadt) y finalmente Mülhausen (Suárez, 2007, p. 167).

Weimar

Bach llegó a esta ciudad en 1708 como organista de la corte del Duque de Weimar convirtiéndose años más tarde (1714) en *Konzertmeister* (maestro de conciertos). Se cree que aquí compuso la mayor parte de sus obras para órgano, entre ellas la gran cantidad de transcripciones que realizó de conciertos italianos (Emery et al., s/f, web).

Durante la segunda década del siglo XVIII estuvo a cargo de la educación musical del Príncipe Johann Ernst⁴ (1696-1715), cuya pasión por los conciertos italianos influenciaron la música de Bach. Boyd afirma que hay una gran probabilidad que durante 1713 y 1714 Bach realizara la mayor parte de las transcripciones bajo la instrucción del príncipe (Boyd, 2000, pp. 36, 42, 81).

Concierto

Cabe mencionar, que lo que hoy conocemos como *concierto* no existía en la época de Bach. Anteriormente se distinguía entre *música da camera* (música de cámara), *música da chiesa* (música de iglesia) y *música da teatro* (música de teatro). El concierto surgió en la división moderna que se realizó entre música orquestal y música de cámara. El concierto⁵ es considerado la forma más ambiciosa y culta de la música de cámara del período Barroco. Bach se acercó al estilo italiano con la intención de familiarizarse con el estilo moderno de *concierto* por lo cual, varias de sus transcripciones pertenecen a compositores venecianos (Boyd, 2000, p. 80).

Al respecto se lee a Johann Nikolaus Forkel:

He realised that musical ideas need to be subordinated to a plan and that the Young composer's first need is a model to instruct his efforts. Opportunely Vivaldi's Concertos for the Violin, then recently published, gave him the guidance he needed. He often Heard them praised as admirable Works of art, and conceived the happy idea of arranging them for the Clavier. Hence he was led to

⁴ Duque de Saxe-Weimar, Alemania. El príncipe regresó de Holanda en julio de 1713 en dónde estudió por dos años en la Universidad de Utrecht. Boyd afirma que es muy probable que Ernst haya traído consigo una vasta colección de conciertos italianos para órgano que consiguió en la imprenta de Estienne Roger en Ámsterdam y que J. S. Bach transcribió antes de la partida del príncipe en 1714 (Boyd, 2000, p. 81).

⁵ Suárez coloca la creación del concierto en el barroco tardío (Suárez, 2007, p. 160).

study their structure, the musical ideas on which they are built, the variety of their modulations, and other characteristics (Forkel, 2011, pp. 65-66).

Se dio cuenta que las ideas musicales necesitan estar subordinadas a un plan y que el compositor principiante primero debe tener un modelo para instruirse. Afortunadamente los conciertos de Vivaldi para violín, recientemente publicados, le sirvieron de guía. Los alabó como obras de arte admirables, y concibió felizmente la idea de arreglarlos para el teclado. Por lo tanto, estudió su estructura, las ideas musicales en las cuales estaban construidas, la variedad de modulaciones y otras características (Traducción propia).

El acercamiento y la experiencia que obtuvo Bach con las transcripciones de *conciertos* italianos de Vivaldi, los hermanos Marcello y otros contemporáneos, le enseñaron a ordenar sus ideas musicales y esto devino en un nuevo estilo personal (Wolff, 2000, pp. 170, 171).

El concierto en Italia

Entre 1630 y 1680 la música de cámara (*música da camera*) floreció en Módena, Venecia y Bolonia. Como consecuencia, se definió la tonalidad como se conoce actualmente en la música instrumental, con lo cual fue más sencillo ampliar las formas musicales. Fue Arcangelo Corelli (1653-1713) quien, con las nuevas posibilidades técnicas que creó, le dio forma al *concierto* (Suárez, 2007, pp. 159, 169).

En un principio, el *concierto* se conformó por un *tutti* (conjunto orquestal) y por el *concertino* (trío de arcos). Conforme fue cambiando esta forma, se instaura una constitución tripartita formada por *allegro-adagio-allegro* y posteriormente se le da un equilibrio entre *tutti* y *solí* (*concertino*) otorgando importancia a ambas partes (Suárez, 2007, p. 160).

Esta nueva forma musical se desarrolló en Italia durante un período brillante en la composición liderado por Torelli (1658-1709) y Vivaldi (1678-1741) y en el que destacaron obras de Tomaso Albinoni (1671-1751), Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), Francesco Gasparini (1668-1727), Francesco Manfredini (c. 1680-1748), Francesco Geminiani (1687-1762), Pietro Locatelli (1695-1764) y los hermanos Benedetto (1686-1739) y Alessandro Marcello (1669-1747) (Suárez, 2007, p. 161). Este último compositor

es conocido principalmente por la transcripción para teclado que realizó Johann Sebastian Bach de su *Concierto para Oboe y Cuerdas en re menor* (Selfridge-Field, 1990, p. 34).

Alessandro Marcello

Perteneciente a la nobleza veneciana, Marcello se desarrolló en distintas áreas profesionales. Fue diplomático, empresario, canciller, pintor, dibujante, escritor, poeta y músico, ésta última actividad coincidió con sus ascensos en el gobierno (Selfridge-Field, s/f, web).

De acuerdo con Eleanor Selfridge-Field, la música de Alessandro se centra en las capacidades del instrumento, en su individualidad pero explora su intercambiabilidad (experimentó la posibilidad de sustituir un instrumento con otro que asemejase la sonoridad deseada), con el ideal de crear arte (Selfridge-Field, 1990, p. 37).

Concierto en re menor

La mayoría de la música instrumental de Alessandro Marcello de las que se tiene registros, son manuscritos sin fecha o impresos que se realizaron en su edad adulta; por lo cual, no se conoce con exactitud la fecha de creación del concierto en re menor. Sin embargo, la fecha de impresión data de 1717, y fue realizada por *Royer print* en la antología #432 publicada en Ámsterdam ese mismo año (Selfridge-Field, 1990, p. 34).

Este concierto es el más antiguo y el más conocido, en él resaltan los principales objetivos de la música de Alessandro Marcello: pureza e ingenio (Selfridge-Field, 1990, pp. 34, 38).

Al respecto se lee a Eleanor Selfridge-Field:

Purity and wit were the main aims of musical expression for the Marcellos. In both aims they had successors whose skills matched or exceeded theirs, but they do not appear to have had contemporaries whose pursuit of these aims succeeded as their did. The repertoires they created were filled with paradigmas for the future (Selfridge-Field, 1990, p. 38).

Pureza e ingenio fueron los principales objetivos de la expresión musical de los hermanos Marcello. Ambos tuvieron sucesores con habilidades semejantes e incluso hubo quienes las trascendieron, sin embargo, no parecen haber tenido contemporáneos que hayan superado estos objetivos como ellos lo hicieron. Los repertorios que crearon estuvieron llenos de paradigmas para el futuro (Traducción propia).

El conocimiento que tenía Bach del repertorio de sus antepasados fue decisivo al componer música. Imitó, improvisó y experimentó todas las posibilidades musicales tomando como punto de partida las obras de grandes compositores para adaptarlas a sus propias ideas. Las transcripciones que realizó las modificó de tal forma que el producto final gozara de frescura y originalidad (Wolff, s/f, web).

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura utilizada en el análisis musical de la transcripción del *Concierto para oboe y cuerdas en re menor* de Johann Sebastian Bach fue obtenida de:

Partitura:

Johann Sebastian Bach: *Oboe Concerto in D minor*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894.
Wright. [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP05913-Bach - BGA - BWV_974.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP05913-Bach_-_BGA_-_BWV_974.pdf) [consultada octubre 2016].

El audio utilizado en el análisis musical fue obtenido de:

Audio:

Johann Sebastian Bach: Concerto in D minor (After Alessandro Marcello) BWV 974,
Piano: Glen Gould
Wright. <https://www.youtube.com/watch?v=XXTowBNY5xU> [consultada octubre 2016].

La obra consta de tres movimientos: (*Allegro*) - *Adagio* - *Presto* aunque la indicación de *Allegro* del primer movimiento no está en todas las ediciones de la pieza.

Esta transcripción es una imitación del *Concierto en re menor* de Alessandro Marcello.

El *allegro* es un movimiento de diálogo entre la orquesta y el oboe en la tonalidad de re menor. A pesar de sugerir cambio de tonalidad sólo viaja a las tonalidades vecinas. El último acorde de esta primera sección es re mayor, es decir el homónimo mayor.

El segundo movimiento es lento y de carácter *cantabile*. En él, la melodía del oboe sobresale a lo largo de todo el movimiento mientras el acompañamiento hace una progresión armónica de acordes repetidos que se presentan en forma de octavos y *ostinato*. Al igual que el primer movimiento termina en una acorde de re mayor.

El *presto* retoma la forma de diálogo entre oboe y cuerdas en re menor. Al igual que el primer movimiento, viaja a tonalidades vecinas. En el compás 83 aparece el tema A' en sol menor y recapitula al tema A en re menor en el compás 107. Este movimiento tiene una forma musical muy clara que se presenta de la siguiente manera:

A - A' – Desarrollo (tema A) – CODA – B – A' – Desarrollo (tema B) – A – CODA

De esta forma la obra finaliza en un acorde de re mayor.

NOTA: Para ver el análisis completo abrir el CD anexo a estas notas.

Ludwig van Beethoven

(1770 - 1827)

*“I was on the point of putting an end to my life, art alone restrained my hand, Oh! It seemed as if I could not quit this earth until I had produced all I felt within me, and so I continued this wretched life, wretched, indeed, with so sensitive a body that a somewhat sudden change can throw me from the best into the worst state” (Beethoven, 2008, *The Letters of Ludwig van Beethoven*, Translated by J. S. Shedlock, B.A., vol I, 1909, London, J. M. Dent & Co., p. 60).*

*“Estaba a punto de poner fin a mi vida pero el arte contuvo mi mano. ¡Oh! Parecía como si no pudiera dejar este mundo hasta que hubiera plasmado en una partitura todo lo que yo sentía dentro de mí, así que continué con esta miserable vida, sí, miserable, con un cuerpo tan sensible que un cambio repentino pudiera impulsarme del mejor al peor estado emocional”
(Traducción propia).*



2. Stieler, Joseph K., *Ludwig van Beethoven*, 1819
(Kerman, Joseph, et al., s/f, "Beethoven", *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web)

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Durante el siglo XVIII se desarrolló un movimiento intelectual conocido como *La Ilustración*⁶ cuyos ideales de igualdad, derechos humanos y reforma social inspiraron la Revolución Francesa. Este levantamiento armado propagó por toda Europa los principios de libertad, igualdad y fraternidad, permitiendo así que países como Italia, España, Alemania y Austria se forjaran como una nación en donde los ciudadanos serían iguales ante la ley (Burkholder et al., 2008, pp. 643, 644).

Sin embargo, estas aspiraciones se vieron opacadas a causa del llamado *reinado del terror*⁷ -que se dio en Francia- y la llegada de Napoleón Bonaparte al poder, quien entregado al despotismo⁸ y con deseos de expansión, logró controlar gran parte del continente europeo (el imperio francés estaba compuesto por España, gran parte de Italia, la zona oeste y central de Alemania, un amplio territorio de Polonia y algunas provincias Suizas) ante los fallidos intentos de los países aliados -Gran Bretaña, Prusia y Austria- que intentaban desesperadamente detener las fuerzas armadas de Napoleón (Lockwood, 2003, p. 181).

Estos sucesos cambiaron la vida en Europa de tal modo que transformaron aspectos políticos y culturales alrededor del continente. Los artistas de esta época se sintieron identificados e inspirados por Napoleón, que causaba esperanza y a la vez temor, que era odiado por unos y visto como héroe por otros, pero sin duda alguna un ejemplo de triunfo y éxito. Al respecto se lee a Lewis Lockwood:

⁶ Movimiento caracterizado no sólo por el patrocinio a las artes y las letras, sino también por el ideal de promover el bienestar de la humanidad y la hermandad universal (Burkholder et al., 2008, p. 542).

⁷ Durante 1793 y 1794 hubo una desestabilidad social en Francia causada por el derrocamiento del rey, la preocupación de una invasión por parte de una monarquía extranjera y el miedo de una contrarrevolución liderada por grupos pro-monárquicos. Los nervios produjeron un caos tanto en la población como en el gobierno, lo que provocó que las reformas introducidas por la revolución fueran suspendidas. Para controlar la situación, el gobierno francés decidió tomar medidas drásticas y comenzó a sentenciar y guillotinar gente sin -o con pocos- motivos, de tal modo que en este período fueron guillotinado entre quince y cuarenta mil personas entre nobles, ciudadanos, intelectuales, políticos y prostitutas (MUCI Mendoza, Rafael, 2010, *El reinado del terror: observaciones neurológicas durante la decapitación*, "Perla de Observación clínica", Gaceta Médica Caracas, 118(1): 53-59, web <<http://www.scielo.org.ve/pdf/gmc/v118n1/art07.pdf>> 8 de septiembre de 2016).

⁸ Autoridad absoluta no limitada por las leyes (Diccionario de la Real academia de la Lengua Española <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>> 8 de septiembre de 2016).

Beethoven's lifelong attitude to Napoleon oscillated between admiration and dislike, between approval and revulsion, but it always carried a feeling of strong personal identification with a contemporary whose colossal ambition, will to power, and sense of destiny, however differently revealed seemed to mirror his own (Loockwood, 2003, p. 183).

La imagen que tenía Beethoven sobre Napoleón osciló entre admiración y disgusto, entre aprobación y repulsión pero siempre con una fuerte sensación de identificación personal con un personaje cuya ambición, deseo de poder y sentido de destino, aunque en diferente forma, parecía reflejar su propia existencia (Traducción propia).

Este cambio tan acelerado que se dio a finales del siglo XVIII y principios del XIX influyeron de tal modo en lo cultural que la concepción que se tenía de la música se modificó radicalmente. La música vocal considerada superior a la música instrumental fue superada por ésta última al ser reconocida, por los críticos de la época, su capacidad de transmitir ideas sin necesidad de palabras (Evan, 2014, pp. 35, 36).

Estética de la música instrumental a finales del siglo XVIII y principios del XIX

En tan sólo veinte años (1790-1810) la música instrumental pasó de considerarse un mero placer, a ser el medio de expresión más importante de todas las artes (Evan, 2014, pp. 37, 40).

Durante el siglo XVIII, la música ocupaba el último puesto en la jerarquía de las Bellas Artes, siendo la poesía el arte de más alta categoría. Al respecto se lee a Kant:

Entre todas las artes, la poesía (que debe su origen casi totalmente al genio y que desea ser dirigida mínimamente por prescripciones o ejemplos) posee la máxima categoría. Cuando se trata del estímulo y del movimiento del ánimo, después de la poesía colocaría a aquel arte que más se aproxima al de la palabra y que también cabe emparentar con ellos con mucha naturalidad, a saber, la música. Pues aunque la música habla por medio de meras sensaciones sin conceptos y en esta medida, a diferencia de la poesía, no deja en resto nada para la reflexión, mueve, sin embargo, al ánimo múltiple e internamente, aunque de forma pasajera. Pero la música, ciertamente, es más goce que cultura y enjuiciada por

la razón tiene menos valor que cualquiera de las otras bellas artes (Kant, 2003, 295, 297, 298).

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX la concepción estética de la música que Kant había establecido y la cual definía la música cambió. La década de 1790 vio los primeros destellos de un romanticismo caracterizado por anteponer la emoción a la razón. De esta manera, principalmente en Alemania, autores como Wackenroder, Tieck, Novalis, Jean Paul, Schlegel y E. T. A. Hoffmann engrandecieron la música y destacaron su capacidad de transmitir ideas y expresar los más profundos sentimientos sin necesidad del uso del lenguaje (Evan, 2014, p. 44).

Al respecto se lee a E. T. A. Hoffmann:

When we speak of music as an independent art, we should properly refer only to instrumental music which [...] expresses that peculiar property which can be found in music only. It is the most romantic of all the arts, one might almost say the only really romantic art, for its sole object is the expression of the infinite. Music discloses to man an unknown kingdom, a world having nothing in common with the external sensual world (Hoffmann, 2016, p. 127).

Cuando hablamos de la música como un arte independiente, debemos referirnos únicamente a la música instrumental, la cual [...] expresa esa propiedad particular que puede ser encontrada solamente en la música. Esta es la más romántica de todas las artes, podríamos decir que la única realmente romántica, por el sólo hecho de expresar lo infinito. La música le revela al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo que lo rodea (Traducción propia).

Es la música de Beethoven la que mejor refleja la transición hacia un romanticismo musical. Coloca a la música instrumental (por primera vez) como cabeza en la jerarquía de las Bellas Artes al ser considerada el arte que emana de lo más profundo de nuestro ser. De esta manera, sentimientos como la alegría, el amor, el júbilo, el miedo, el horror, el terror, el dolor y nuestras más profundas pasiones son plasmados en la música de este compositor y representan la esencia del Romanticismo (Hoffmann, 2016, pp. 127, 128).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Beethoven es quizá el compositor más admirado en la historia de la música occidental. Heredero de la tradición musical vienesa de Mozart y Haydn, logró combinar la tradición con la exploración y la expresión personal al grado de convertirse en la figura musical más importante del siglo XIX (Kerman, s/f, web).

Debido a su sordera y a la dificultad de relacionarse sentimentalmente se sumergió en su propio mundo, lo que devino en un estilo de composición individualista. De esta forma, al final de su vida compuso sus obras más sublimes y dramáticas, como la *Sinfonía no. 9* (1817-1824) o su *Missa Solemnis* (1819-1823) (Kerman, s/f, web).

¿Clásico o Romántico?

Beethoven figura como el último de los compositores clásicos y el primero de los románticos, razón por la cual para los musicólogos es difícil colocarlo en uno de estos períodos musicales. Por un lado, hay rasgos musicales en su obra que lo definen como clasicista: el equilibrio, la serenidad y moderación, sin embargo, su concepción de la música como lenguaje permite que la historia lo coloque dentro del período romántico. Al respecto se lee a Suárez Urtubey:

La gran creación del estilo clásico es obra de Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827). En el caso de éste último, su ubicación ha sido y sigue siendo motivo de controversias, pues mientras para algunos es un clásico, para otros es un romántico [...] En síntesis, la música es la *forma pura del sentimiento*. Catapultada por los más grandes y profundos filósofos del Romanticismo, no es de extrañar por tanto que ésta sea, para el pensamiento romántico, la más perfecta de las artes. Beethoven, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, Wagner... se adhieren con apasionada entrega a tales concepciones y nos dejan documentos vivísimos acerca de su concepción de la música como lenguaje, aproximándose a veces a los límites mismos de la filosofía (Suárez, 2007, pp. 185, 202).

Raúl Zambrano afirma que en el *Testamento de Heiligenstadt* escrito por Beethoven a principios del siglo XIX, se encuentra el testimonio del propio autor y su relación con

elementos que le adjudican a su música las características románticas. Al respecto Zambrano escribe:

Dentro de lo conmovedor, lo emocionante y lo afectado del documento encontramos, más que un testimonio del esfuerzo por sobreponerse a la desgracia, la imagen que Beethoven hace de sí mismo en la que están todos los elementos del romanticismo – los sublimes, los excepcionales y los perversos -, y a partir de la cual podemos traducir el camino por el que transita su repertorio (Zambrano, 2012, p. 186).

La dificultad de definirlo en un solo período permitió que años después de su muerte, en 1827, se realizara una división musical en tres etapas basada en sus obras. La primera abarca desde su nacimiento en 1770 hasta 1802 aproximadamente, período en el cual Beethoven dominó el lenguaje musical. Un ejemplo claro de ello es la *Sonata para piano no. 8 “Patética”* (1797-1798). El segundo período corresponde al lapso entre 1803 y 1814, durante estos años desarrolló un estilo nuevo lleno de dramatismo y expresión, como se aprecia en la *Sinfonía no. 5* (1803-1808). En la última etapa de su vida, de 1815 a 1827, compuso una música más introspectiva y con un mayor nivel de dificultad para el intérprete, tal es el caso de la *Sonata para piano no. 29 “Hammerklavier”* (1816-1818) o la *Sinfonía no. 9* (1817-1824) (Burkholder et al., 2008, p. 646).

1803-1814 segundo período

En este segundo período, Beethoven compuso de manera más subjetiva y libre, de tal manera que se pueden apreciar composiciones más pasionales y llenas de carácter como la *Sonata para piano no. 21 “Waldstein”*, la *Sonata para piano no. 23 “Appassionata”*, el *Concierto no.5 para piano y orquesta “Emperador”* y la *Sinfonía no. 3 “Eroica”*, por mencionar algunas (Zambrano, 2012, pp. 188, 189).

Sobre la creación libre de obras musicales se lee a Kant:

Hablando en sentido estricto, sólo debería llamarse arte a la producción mediante libertad, esto es, mediante una voluntad libre que pone la razón como fundamento de sus acciones (Kant, 2003, p. 268, 269).

Esta libertad, que obtuvo gracias a la reputación y el apoyo financiero que tenía a principios del siglo XIX, le permitió componer en un estilo más ambicioso. El apoyo que le brindaron sus mecenas y editores, entre ellos el príncipe Franz Joseph von Lobkowitz, el príncipe Kinsky y el archiduque Rudolph, quienes le otorgaron una renta vitalicia para retenerlo en Viena, le permitió darse el tiempo para encontrar la inspiración, escribir, revisar y pulir cada una de sus obras. Sin embargo, quizá la razón principal de este nuevo estilo de composición surgió a raíz de la pérdida progresiva del oído de la cual tomó conciencia en 1802. Al respecto se lee a Peter Burkholder:

Si bien su estatus, su posición financiera y sus métodos de composición le abrieron caminos en nuevas direcciones, fue al parecer una crisis psicológica la que lo hizo necesario. En 1802, se percató de que la pérdida progresiva del oído era permanente y sólo podía empeorar. Un músico sordo era algo tan inconcebible como un pintor ciego. Desesperado, Beethoven pensó en el suicidio, pero resolvió continuar por razón del arte en sí. Tocó cada vez menos en público, aunque siguió componiendo y, en ocasiones, dirigiendo (Burkholder et al., 2008, pp. 651, 652).

En unas cartas escritas en 1802 por Beethoven, las cuales más adelante se conocerían como *El Testamento de Heiligenstadt*, el compositor confirma este mal auditivo. Se lee una de las cartas, la cual va dirigida a sus hermanos.

Beethoven (6 de octubre de 1802, Testamento de Heiligenstadt):

Oh you men who think or say I am malevolent, stubborn or misanthropic, how greatly do you wrong me? You do not know the secret cause wich makes me seem that way to you [...] But, think that for six years now I have been hopelessly afflicted, made worse by senseless physicians, from year to year deceived with hopes of improvement, finally compeled to face the prospect of a lasting malady (whose cure will take years or perhaps be imposible). Though born with a fiery, active temperament, even susceptible to the diversions or society, I was soon compeled to withdraw myself, to live life alone. If al times I tried to forget all this, oh how harshly I was I flung back by the doubly sad experience of my bad hearing. Yet it was imposible for me to say to people, "Speak louder, shout, for I am deaf" (Beethoven, 2008, pp. 59-61).

¡Oh! ustedes que piensan y dicen que soy malhumorado, obstinado y antisocial, ¿no saben lo mucho que me hace mal? No conocen la causa que me hace ser como soy [...] Pero, desde hace seis años hay algo que me aqueja, y ha sido agravado por lo médicos, año con año me han engañado con la esperanza de

mejora, pero finalmente he enfrentado la posibilidad de una enfermedad duradera (cuya cura tomará muchos años o incluso será imposible). Aunque nací con un temperamento ardiente y lleno de vida, incluso con la disposición de divertir a la sociedad, fui obligado a recluirme en mí mismo, a vivir en soledad. Si a veces traté de olvidar todo esto, ¡oh! Qué difícil ha sido, y que tristeza experimentar esta mala audición. Me ha resultado imposible decirle a la gente “Habla más fuerte, grita, porque estoy sordo” (Traducción propia).

Ya con el problema de sordera en curso, entre la primavera de 1806 y finales de 1808 Beethoven tuvo uno de los períodos más prodigiosos en cuanto a composición, en el cual tuvo un flujo constante de obras terminadas. En estos años, compuso las 32 *Variaciones en do menor WoO 80* (Kerman, s/f, web).

32 Variaciones en do menor WoO 80

En 1806 Beethoven compuso seis piezas de las cuales destacan los tres *Cuartetos opus 59 “Razumovsky”*, la *Cuarta Sinfonía*, el *Concierto para violín* y las *32 Variaciones en do menor WoO 80* (Lockwood, 2003, p. 262).

Esta última fue la pieza con mayor cantidad de variaciones que se compuso hasta esa época pues más adelante Beethoven compondría las *Variaciones Diabelli* con 33 (Lockwood, 2003, p. 288).

Las *variaciones* son una *forma* musical que se originó en el siglo XVIII y Beethoven desarrolló libremente. Esta *forma* se caracteriza por utilizar los mínimos elementos musicales para componer una obra la cual desarrolla un tema que está compuesto por un elemento característico que se mantiene a lo largo de la pieza (Adorno, 2003, pp. 61, 68, 69).

A raíz de la creación de las distintas tonalidades en la música en el siglo XVIII, varios estudiosos las han asociado con diversos estados de ánimo. El compositor alemán Abbé Georg Joseph Vogler (1749-1814) marcó la diferencia entre la tonalidad de do mayor asociándola con lo grandioso y do menor vinculándolo con dolor. Pero no fue el único, se dice que Beethoven tenía en su biblioteca el libro titulado *Ideas on the Aesthetics of Music* (Ideas sobre la estética musical) del escritor y músico alemán Christian Frederich Schubart

(1739-1791) publicado en 1806, en el cual Schubart afirmó que las tonalidades *sostenidas* reflejan las pasiones mientras que las tonalidades *bemoles* plasman emociones de debilidad (Davies, 2002, p. 219).

Entre 1796-1803 y 1806-1808, período en el que descubrió que era inminente la pérdida del oído, Beethoven compuso varias obras en do menor una tonalidad con tintes de *melancolía* y *tragedia* como se puede apreciar en el *Concierto para piano y orquesta no. 3 opus 37* (1800-1803), en la *Obertura Coriolano opus 62* (1807) o la *Sinfonía no. 5* (1803-1808), entre otras (Davies, 2002, p. 221).

La creación romántica de Beethoven está impresa en estas *Variaciones en do menor* al igual que en sus obras de inicios del siglo XIX. Durante este período, Beethoven encontró en la música el medio para expresar sus más profundos sentimientos y de esta forma definir el pensamiento del artista romántico (Kerman, s/f, web).

Al respecto se lee a Burkholder:

Tras haber celebrado a menudo el heroísmo en su música, el propio Beethoven se convirtió en un héroe cultural [...] La historia de su vida contribuyó a definir el punto de vista romántico del artista creativo como alguien ajeno a la sociedad, que sufre valientemente para aportar a la humanidad un destello fugaz de lo divino a través del arte (Burkholder et al., 2008, p. 668).

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura utilizada en el análisis musical de las *32 variaciones en do menor* de Ludwig van Beethoven fue obtenida de:

Partitura:

Ludwig van Beethoven: Variationen für das Pianoforte, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862-1890.

El audio utilizado en el análisis musical fue obtenido de:

Audio:

Ludwig van Beethoven: 32 Variations in C minor, Piano: Claudio Arrau Wright. <https://www.youtube.com/watch?v=XXTowBNY5xU> [consultada octubre 2016].

La obra presenta un tema en ocho compases y 32 variaciones que representan distinto carácter, técnica y dinámicas acompañado de una progresión armónica que encuentra su horizontalidad en algunas variaciones.

La mayor parte de la obra está compuesta en do menor, una tonalidad que refleja sentimientos de dolor, tristeza, angustia, etc., sin embargo a partir de la variación doce hasta la dieciséis el compositor encuentra un espacio de consuelo y tranquilidad definido por una sección en do mayor.

Regresa a do menor con un carácter melancólico en la variación diecisiete, tonalidad en la que continúa la obra hasta el final. El ánimo va variando manteniéndose en un estado de tristeza, enojo y dolor generalizados con momentos de calma que se pierden con la desesperación que se logra al final de la obra y la incertidumbre de los acordes finales.

Esta obra fue escrita con la intención de dominar ciertos ejercicios técnicos, por lo cual podemos ver que está compuesta por grupos. :

Variaciones I – III.

En ellas la idea es dominar los dieciseisavos. Aparecen inicialmente en mano derecha, posteriormente en la mano izquierda y por último en movimiento contrario en ambas manos.

Variaciones IV – VI

El trabajo de *staccati* en primera instancia, con un bajo cromático y una nota superior. Después, en la variación V, el contraste de *staccato* y ligadura. Para finalizar, los *staccati* en ambas manos con movimiento contrario y *sforzandi* en los tiempos fuertes.

Variaciones VII – VIII

El movimiento de la mano izquierda que alterna octavas y terceras con un bajo que va saltando en la primera variación y en la segunda este mismo movimiento pero en ambas manos.

Variación IX

El contraste de cuatro contra seis dieciseisavos y una nota superior que lleva la melodía.

Variaciones X – XI

El trabajo de treintaidosavos primero en la mano izquierda y luego en mano derecha contra la melodía a destiempo y octavada en la mano contraria.

Variación XII

Presentación del tema en do mayor, tonalidad que continuará hasta la variación dieciséis. En esta variación se trabaja el manejo de cuatro voces.

Variaciones XIII – XIV

El equilibrio entre dieciseisavos ligeros de la mano derecha y la melodía que va a cargo de la mano izquierda, con la diferencia que en la variación XIV los dieciseisavos y la melodía se tocan en terceras.

Variaciones XV – XVI

Trabajo de tresillos en la mano izquierda contra tresillos ligados en la primera variación y en la segunda contra dieciseisavos que empiezan en anacrusa.

Variación XVII

La melodía aparece en distintas voces.

Variación XVIII

Trabaja la velocidad al escribir seisillos.

Variaciones XIX – XXI

Retoma los tresillos de dieciseisavos, las terceras y los acordes a destiempo.

Variación XXII

Octavas por imitación.

Variación XXIII

La armonía desglosada en notas repetidas.

Variación XXIV

El manejo del equilibrio entre *staccati* en mano derecha y acordes en mano izquierda en dinámica *piano*.

Variación XXV

Dieciseisavos con nota de adorno, ligeros y dinámica *piano*.

Variaciones XXVI – XXVII

Trabajo de terceras en octavas y dieciseisavos con acordes octavados.

Variación XXVIII

Movimiento simple con los dieciseisavos ligeros en la mano izquierda acompañando la melodía.

Variación XXIX

Tresillos en forma de dieciseisavos en ambas manos con movimiento contrario.

Variación XXX

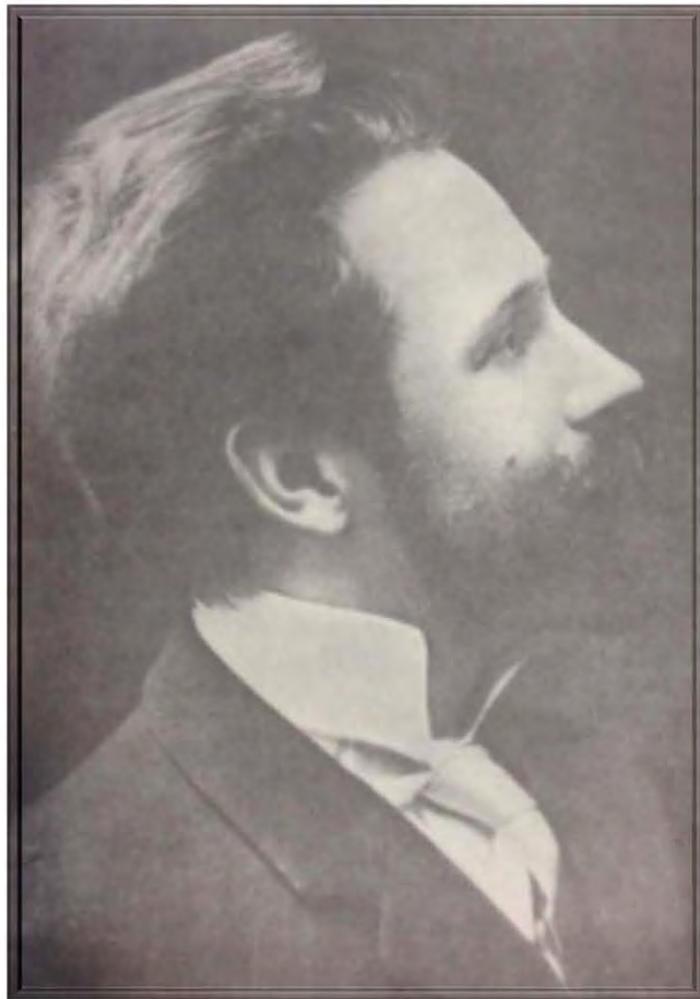
Equilibrio de ambas manos en dinámica doble *piano* y precisión en los dedos para tocar segundas, terceras, cuartas, etc.

XXXI – XXXII

Ligereza en los cuatrillos y quintillos de la mano izquierda mientras la derecha lleva la melodía octavada en la variación XXXI y en la XXXII abarca todos los elementos vistos con anterioridad en las XXXI variaciones previas.

NOTA: Para ver el análisis abrir el CD anexo a estas notas.

Aleksandr Nikolayevich Scriabin
(1872 – 1915)



3. Aleksandr Scryabin (*sic*), 1905

(Bowers, (1996), *Scriabin*, United States of America, Dover, p. 12)

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El régimen autoritario que gobernaba Rusia en la primera mitad del siglo XIX, despertó en los miembros más jóvenes de la nobleza rusa un deseo de cambios político y social en el país, cuyo ideal era abolir la autocracia zarista. Esto fue influenciado gracias a las ideas liberales que las Guerras Napoleónicas esparcieron por todo el continente (Bakst, 1977, pp. 40, 41).

Con la finalidad de calmar el anhelo de libertad y de esta forma evitar el cambio, el ideal de nacionalismo y los valores nacionales formaron parte de la ideología que el Zar Nicolás I promulgó en 1833, años después de su coronación. Un nacionalismo que debía regirse por la ortodoxia y la autocracia con la finalidad de garantizar la esencia de lo nacional. De esta manera Nicolás I intentó mantener a Rusia apartada de los cambios que se estaban dando por toda Europa (Maes, 2002, pp. 12-13).

Sin embargo, las ideas demócratas motivaban a los miembros más jóvenes de la nobleza desde principios de siglo y marcaron el inicio del cambio político y social en Rusia. Esto contribuyó al desarrollo cultural en aquel país, en donde el arte ruso comenzó a asimilar la cultura proveniente de países como Francia y a fusionarlas con la realidad que se vivía en Rusia. Al respecto Bakst escribe:

Russian society influenced the development of artistic culture. Russian art began to assimilate outstanding elements in Western culture, changing them to suit Russian realities. The bond with French classic literature [...] gave place to a sentimental, pathetic literature, and finally to romantic trends. Translations of Western European literature were followed by the creation of a Russian romantic literature. The same trends characterized the school of Russian painters [...] and the national music of Glinka (Bakst, 1977, pp. 41-42).

La sociedad rusa influyó en el desarrollo del arte. Un arte que comenzó a asimilar los elementos de la cultura de los países europeos de occidente, ajustándolos a la realidad del país. El vínculo con la literatura clásica francesa [...] dio lugar al sentimentalismo, a la literatura patética, y finalmente a tendencias románticas. Traducciones de la literatura europea occidental fueron claves para la creación

de la literatura romántica rusa. Los mismos patrones que caracterizaron la escuela rusa de pintura [...] y la música nacional de Glinka⁹ (Traducción propia).

La música durante el siglo XIX

A lo largo del siglo XVIII predominó la ópera italiana, género que se estableció en la corte zarista y en la nobleza a raíz de la creación de las reformas que implementó el zar Pedro el Grande (1682-1725) con la finalidad de modernizar el país. La ópera tuvo su auge durante los reinados de las emperatrices Ana (1730-1740), Elizabeth (1741-1762) y Catalina II (1762-1796). De esta forma, a inicios del siglo XIX mientras Europa occidental entraba en el período Romántico, en Rusia se vivía con entusiasmo la creación de sus primeras óperas (Maes, 2002, pp.14, 17).

A mediados de siglo, había otros fantasmas. La música no era una profesión, los músicos eran considerados lo más bajo de la jerarquía social y sólo se veía como una práctica amateur. Si se quería vivir como músico las opciones se reducían a pertenecer a la nobleza, ser maestro en una academia de música o trabajar como instrumentista en algún teatro imperial (Maes, 2002, p. 33). Al respecto Bowers escribe:

“Pour un gentilhomme la musique ne peut jamais être un métier mais seulement un plaisir”. Music was looked down on for being proletarian. Even governments were embarrassed by the wide attendance at operas and music halls. Later, music became respectable, but its amateur aspect persisted (Bowers, 1996, p. 51).

“Para un caballero la música jamás debe ser tomada en cuenta como una profesión, solamente como diversión”. La música era parte del proletariado. Incluso, los gobernantes se avergonzaban de asistir a óperas o salas de concierto. Conforme el paso de los años, la música se ganó el respeto de la audiencia, pero siempre fue vista como mero entretenimiento (Traducción propia).

Fue hasta mediados del siglo XIX que apareció el *Grupo de los Cinco*, formado por Borodin (médico), Rimsky-Korsakoff (oficial naval), Mussorgsky (empleado en el ministerio de comunicaciones), Cui (general en el cuerpo de ingenieros y profesor de

⁹ Considerado el padre de la música rusa, al ser el primer compositor de una ópera patriótica titulada *A Life for the Tsar* (Bowers, Faubion, 1996, *Scriabin*, New York, Dover Publications, pp. 17).

ingeniería) y Balakirev (músico), cuando los esfuerzos por profesionalizar los estudios musicales comenzaron (Bowers, 1996, p. 54).

Como consecuencia de esta lucha, Anton Rubinstein fundó el primer Conservatorio de Música en San Petesburgo (1862), con la finalidad de darle a la música ese lugar privilegiado que tenía en países como Alemania en donde se le consideraba la máxima expresión del espíritu humano (Maes, 2002, pp. 33, 34).

A raíz de la creación de los Conservatorios de San Petersburgo, de Moscú (1864) fundado por Nicolás Rubinstein y financiado, entre otros, por Tchaikovsky, y la Escuela Libre de Música (1862) que fundó Balakirev, la creación musical siguió dos trayectorias. Por un lado, estaban aquellos músicos nacionalistas como el *Grupo de los Cinco* que querían evitar cualquier “invasión” cultural extranjera y por el otro, el plan educativo que presentó Rubinstein con ideas innovadoras basadas en la influencia de músicos provenientes de distintos países Europeos (Montagu-Nathan, 2009, pp. 262, 263).

El empeño que realizaron los creadores rusos, dió sus frutos durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el imperio del Zar Alejandro II¹⁰ finalmente optó por apoyar y profesionalizar la música. Se lee a Faubion Bowers:

Now that Russia had government-supported and privately endowed schools of music, dilettantism became intolerable. The only impediment to musicians would be their own indolence (Bowers, 1996, p. 59).

Ahora que Rusia tiene el apoyo del gobierno y escuelas privadas de música, el amateurismo no es tolerable. El único impedimento para el músico es su propia apatía (Traducción propia).

Con el apoyo por parte del imperio, surgieron los primeros compositores de esta nueva era. Entre ellos, considerado uno de los compositores rusos más importantes del siglo XIX, Alexander Scriabin. Se lee a Gerald Abraham al respecto:

¹⁰ Su imperio abarca de 1855 a 1881 (Bowers, 1996, pp. 60).

Las reformas que introdujo derivaron en fuertes cambios sociales a finales del siglo XIX, como la abolición de la servidumbre la cual determinó la situación económica de la nobleza, y también, las iniciativas comerciales e industriales que impulsaron el sector empresarial (Maes, 2002, p. 197).

[...] the music of what we may call the *classical* Russian masters would be of as little interest and importance today as Grieg's or Dvorak's [...] to account for the tremendous influence of the Russians on so much of the Western European music written during the quarter of a century following Tchaikovsky's death [...] the only important nineteenth century Russian composer whose position is weaker today than it was thirty years ago. Among the later men Scriabin, too, must be placed with Tchaikovsky (Abraham, 2011, p. 2).

[...] la música que hoy¹¹ conocemos como *clásica* de los grandes maestros rusos habrá que considerarla igual de interesante e importante que la música de Grieg o Dvorak [...] para constatarlo, hace falta ver la influencia que los rusos ejercieron en la música europea de occidente escrita durante el último cuarto del siglo después de la muerte de Tchaikovsky [...] el único compositor ruso importante del siglo diecinueve, cuya posición es más débil hoy de lo que fue hace treinta años. Entre estos últimos y junto a Tchaikovsky, debe colocarse el nombre de Scriabin (Traducción propia).

Un compositor con una visión filosófica, obsesionado con el misticismo y con una imaginación que lo llevó a interesarse en la sinestesia¹² y en una doctrina metafísica basada en la filosofía de Nietzsche (Powell, s/f, web). Con respecto a su influencia filosófica se lee a Morgan:

[...] los puntos de vista estéticos de Scriabin (*sic*) fueron coloreados por una visión enormemente romántica del artista, similar a la del superhombre de Nietzsche (1844-1900), visión que coloca los problemas de expresión personal por encima de aquellos de identidad nacional (Morgan, 1994, p. 72).

La teoría del superhombre de Nietzsche

La doctrina del *superhombre* que plantea Nietzsche, la explica Elizabeth Förster-Nietzsche¹³ de la siguiente manera: la idea es que el objetivo de la humanidad recae en la grandeza de su individualidad. El ideal es encontrar el punto más alto al que el hombre puede aspirar como ser humano. Para llegar a él, hay que criar al *superhombre* que está en

¹¹ NOTA: Hay que tomar en cuenta que en este párrafo el autor hace referencia a 1935 fecha en la que se publicó este libro, 2011 es la fecha de la edición consultada para la realización de estas notas.

¹² Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente (Real Academia de la lengua Española, web <<http://dle.rae.es/?id=XyGHdOq>> 8 de agosto de 2016).

¹³ 1846-1935. Hermana del filósofo alemán.

nosotros de acuerdo a valores que rigen las conductas y opiniones del ser humano. Al respecto se lee a Föster-Nietzsche:

He assumes that Christianity, as a product of the resentment of the botched and the weak, has put in ban all that is beautiful, strong, proud and powerful, in fact all the qualities resulting from strength and that, in consequence, all forces which tend to promote or elevate life have been seriously undetermined (en Nietzsche, 2006, pp. x, xi).

Él asume que la Cristiandad, como producto de resentimiento de las acciones erróneas y la debilidad, ha prohibido todo aquello que es bello, fuerte, orgulloso y poderoso, de hecho todas las cualidades que resultan de la fortaleza y, en consecuencia, todas las fuerzas que tienden a promover o elevar la vida han sido desdibujadas (Traducción propia).

El hombre ideal para Nietzsche es aquel que se deja llevar por sus pasiones y sentimientos pero al mismo tiempo se controla. El *superhombre* es aquel que logra superarse a sí mismo, sus propios valores y los sentimientos de sufrimiento, opresión y debilidad que lo aquejan a través de la fortaleza y magnificencia de uno mismo. De esta manera el *superhombre* se eleva hasta su cenit y logra vivir con pasión, siendo éste su objetivo, deseo y finalidad en la vida (Nietzsche, 2006, p. xi).

La filosofía de Scriabin se basó en la idea del “yo” como la única realidad. Adoptó el ideal del *superhombre* al verse a sí mismo como invencible, omnipotente y poderoso (Bakst, 1977, p. 262).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Aleksandr Scriabin, glamoroso y mítico músico, es uno de los compositores y pianistas más extraordinarios que ha dado la cultura rusa. Influidor en un inicio por compositores como Weber, Mendelssohn y Chopin, pasó de utilizar un lenguaje romántico a trascender el uso de las tonalidades habituales de esta época, sin llegar a la atonalidad. Durante sus últimos 10 años de vida, fue considerado el compositor modernista de Rusia (Powell, s/f, web).

Por su influencia romántica, el filósofo musical Boris de Schloezer lo considera el único músico romántico que tuvo Rusia. Se lee a Richard Taruskin sobre este punto:

His brother-in-law and close confidant, the émigré musical philosopher Boris de Schloezer (1881-1967) [...] For Schloezer, Scriabin was the only truly romantic musician Russia ever produced, precisely because his artistic vision was, in “classical” terms, art-transcending [...] (Taruskin, 2000, p. 309).

Para su cuñado y confidente, el inmigrante filósofo musical Boris de Schloezer (1881-1967) [...] Scriabin fue el único músico verdaderamente romántico que tuvo Rusia, precisamente porque su visión artística fue, en un término “clásico”, de transición artística [...] (Traducción propia).

Fue considerado como un fenómeno en la creación musical rusa de finales del siglo XIX debido a su estilo único que marcó el inicio de una nueva era. Leemos a Bakst:

In his desire to free human personality and help it attain joy and happiness, Scriabin reflected similar ideas in Russian literature of his time. In this sense, one could understand his utopian philosophy and his attempts to express it in his music. In his music, Scriabin attempted to express not only moods and emotions, but also a world Outlook. Scriabin’s fantastic ideas [...] represent a unique phenomenon in Russian music (Bakst, 1977, p. 271).

En su deseo de liberar la personalidad humana y ayudar a alcanzar la alegría y felicidad, Scriabin proyecta ideas similares a la literatura Rusa de su tiempo. En este sentido, se puede entender su filosofía utópica y sus intentos por expresarla en su música. En ella, Scriabin intentó expresar, además de sus emociones y estados de ánimo, su concepción sobre el mundo. Sus fantásticas ideas [...] representan un fenómeno único en la música rusa (Traducción propia).

En su primera etapa Scriabin compuso varias piezas miniatura para piano a la usanza de Chopin y Liszt, como mazurcas, preludios, sonatas y estudios pero siempre con un estilo propio (Bakst, 1977, p. 263).

Scriabin y Natalya Sekerina

De acuerdo con Bowers, entre 1894 y 1895, período en el que Scriabin compuso sus doce estudios *opus* ocho, Scriabin estuvo enamorado de Natalya Sekerina con quien

intercambió cartas desde 1891. Sin embargo, ante la negativa de los padres de Sekerina, en diciembre de 1895 Scriabin escribió sus últimas cartas. Durante este período (1891-1895), en una carta dirigida a Olga, hermana de Natalya, Scriabin explica el motivo de su inspiración (Bowers, 1996, pp. 171-173, 284). Se lee Bowers:

He sent Olga a Waltz in G# minor [...]. He explained to Olga that Natalya “creates my mood, and I create the music” (Bowers, 1996, p. 184).

Le envió a Olga un Vals en Sol sostenido menor [...] Le explicó a Olga que Natalia “crea mi estado de ánimo y yo creo la música” (Traducción propia).

Estudio en re# menor “Patético” (1894-1895)

James Bakst, afirma que los doce estudios *opus* ocho son piezas brillantes para piano que expresan distintos sentimientos y estados de ánimo. Al respecto se lee a Bakst:

The twelve études (op. 8) continue the traditions of Chopin and Liszt. The études are brilliant piano compositions which express a variety of moods and feelings, including the dramatic Étude in G sharp minor, the elated and passionate Étude in D Sharp minor, and the fragile Étude in B minor (Bakst, 1977, p. 263).

Los doce estudios *opus* ocho continúan la tradición de Chopin y Liszt. Los estudios son brillantes composiciones para piano que expresan una variedad de estados de ánimo y sentimientos, como el dramático Estudio en sol sostenido menor, el exaltado y apasionado Estudio en re sostenido menor, y el frágil Estudio en si menor (Traducción propia).

Este período romántico de Scriabin en el que compuso los doce estudios *opus* ocho coincide con los años en los que estuvo intercambiando cartas con su amada Natalya Sekerina. De igual manera, el momento en que fue prohibida esa relación concuerda con la fecha en la que terminó los doce estudios (1895). Según Bowers, en un escrito que data de 1894 Scriabin hizo un credo titulado *What then?* (¿Entonces qué?) En donde se reflejan cada uno de los estudios *opus ocho*. Se lee en Bowers:

To be an optimist in a real sense, one must suffer doubt and conquer it.
Not by my own wish have I come into this world. Well, what then?

In tender youth, full with illusions of desire and hope, I delighted in shining glories.

I awaited a revelation from Heaven. It came not. Well, what then?

I sought eternal truth and asked of people. Alas, they knew no more than I. Well, what then?

I sought eternal beauty, and found it not. Like buds which never bloom, my feelings were stilled. The rain of night dimmed the bright day.

I sought solace in the new spring, new flowers, but nowhere found it. I strove not to change what was, but to return to the already spent, to recall the already experienced.

Into each person's life, springtime can come but once. How people rush beyond these divine dreams, those enchanting delusions!

At last took comfort in memories. But once used to them, they vanished. Well, what then?

Whoever you may be, you who laughed at me, who plunged me into dark depths. Whoever you were, you who mocked me, cast me in prison, ravished me to disillusion, gave in order to seal back, caressed in order to torment.

I take my leave of you and ask no further redress.

I am alive. I love life. I love people. I love them all the more because through you they have suffered.

I will proclaim to all people that I have triumphed over you, over myself.

I say that they can place no hope in you, that they can expect naught from life except THAT WHICH THEY CREATE BY THEMSELVES ALONE.

I thank you for all the fears which your trials and tribulations aroused. You made me know my endless power, my unlimited might, my invincibility.

You gave me the power of creativity.

I will tell them that they are strong and might, that it is needless to lament, that there is no loss, that they must not fear doubt which alone gives birth to true triumph.

Powerful is he! Mighty is he! He, who feels defeat and overcomes it! (Bowers, 1996, pp. 187-188).

Para ser optimista realmente, uno debe tener dudas y conquistarlas.

No he venido a este mundo por mi propio deseo. Bien, ¿entonces qué?

En tierna juventud, llena de ilusiones, de deseos y esperanza, me sentí en la gloria.

Esperaba una revelación del cielo. No llegó. Bien, ¿entonces qué?

Les pregunté a las personas sobre la verdad eterna. Por desgracia, ellos tampoco sabían. Bien, ¿entonces qué?

Busqué la belleza eterna y no la encontré. Al igual que los brotes que nunca florecen, mis sentimientos se calmaron. La lluvia nocturna oscureció la mañana. Busqué consuelo en la primavera, flores nuevas, pero en ningún lado las encontré. Me esforcé para no cambiar lo que era, pero volví al pasado para recordar lo que experimenté.

En la vida de cada persona, la primavera llega una sola vez. ¡Cómo la gente puede seguir adelante con sus sueños, esas encantadoras ilusiones!

Al final me conformé con los recuerdos. Pero una vez que te acostumbras, se desvanecen. Bien, ¿entonces qué?

Quiquiera que seas, tú que te ríes de mí, quien me sumergió en las profundidades.

Quiquiera que hayas sido, tú que te burlaste de mí, que me dejaste en un encierro, tú que me desilusionaste, fuiste determinante, con la finalidad de atormentarme.

Me despido de ustedes y no pido compensación.

Estoy vivo. Amo la vida. Amo a la gente. Amo a todos ellos más porque a través de ti ellos han sufrido.

Le contaré a la gente que he triunfado sobre ti, sobre mí mismo.

Les diré que no pueden tener esperanzas en ti, que no pueden esperar nada de la vida excepto DE LO QUE ELLOS HAN CREADO.

Te agradezco por todos los temores que tus pruebas y tribulaciones despertaron.

Tú me hiciste conocer mi poder infinito, mis fuerzas ilimitadas, mi invisibilidad.

Me diste el poder de la creación.

Les diré que son fuertes y pueden, que no hay necesidad de lamentarse, que no hay pérdida, que no deben temer dudar, que por sí solo da a luz el verdadero triunfo.

¡Él es poderoso! ¡Él es fuerte! ¡Él, que se siente derrotado y lo supera!
(Traducción propia).

Con estas palabras y a través de su música, Scriabin anuncia al mundo su triunfo. Ha ganado el *superhombre* capaz de superar el sufrimiento provocado por la ignorancia, la opresión y la debilidad (Bakst, 1977, p. 262).

Scriabin, en esta primera etapa estuvo inspirado en el romanticismo. Una época, en la cual la música expresaba nuestras vivencias, sentimientos, estados de ánimo y nuestras más grandes pasiones otorgándole un significado extra musical. Lo que hizo este compositor fue representar su interior superándose a sí mismo, a sus propios valores y a sus sentimientos. Se lee a Nataliya Sukhina:

He did what all composers must do – create sonorous forms to which he could attribute extra-musical significance and interpret in the light of his ideology, rationalizing the transcendental and reconstructing the intellectually inexpressible (Sukhina, 2008, p. 12).

Él hizo lo que todos los compositores deben hacer – crear formas sonoras a las cuales se les pueda atribuir un significado extra musical y ser interpretadas a la luz de su ideología, racionalizando lo trascendental y reconstruyendo la inexpressable intelectualidad (Traducción propia).

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura utilizada en el análisis musical del *Estudio opus 8 no. 12* de Aleksandr Scriabin fue obtenida de:

Partitura:

Aleksandr Scriabin: *Estudio Op. 8 no. 12 "Patético"*, Moscú: Konstantin Igumnov 1947. Wright. http://imslp.nl/imglnks/usimg/7/77/IMSLP02936-Scriabin_-_Etude_Op.8_No.12.pdf [consultada junio 2016].

El audio utilizado en el análisis musical fue obtenido de:

Audio:

Aleksandr Scriabin: 12 Etudes Op. 8 No. 12, Piano: Vladimir Horowitz Wright. [www.https://www.youtube.com/watch?v=7CIDFmFmr0k](https://www.youtube.com/watch?v=7CIDFmFmr0k) [consultada julio 2016].

Una obra con carácter *patético* entendido en este sentido como pasional. Probablemente basado en la filosofía de Nietzsche sobre la teoría del *superhombre* en dónde el hombre se tiene que dejar llevar por sus pasiones y sentimientos pero al mismo tiempo debe controlarlos. De esta manera debe vencerse a sí mismo y superar los sentimientos de opresión y debilidad.

El tema refleja esa pasión y se presenta desde el primer compás con energía. Se desarrolla por diferentes grados tonales acompañado de tresillos que tienen intervalos de décima y oncena.

Al terminar la presentación del tema hace una recapitulación del mismo pero enfatizando el carácter con el bajo octavado. Llega al doble *forte* y disminuye inmediatamente hasta llegar al compás diecisiete sección intermedia con dinámica *piano* y de carácter reflexivo que podríamos entender como el control de la pasión; sin embargo, la sección termina con un doble *forte* en el compás treinta lleno de agitación.

La agitación se llena de nerviosismo con la recapitulación del tema acompañado con acordes de tresillos, bajos octavados y el doble *forte* en el compás treinta y tres llevando al

climax de la pieza y el desborde emocional definido por la fuerza de espíritu que presenta el compositor a partir del compás cuarenta y cuatro.

Finalmente, el triple *forte* de los dos últimos compases culmina con dos acordes de carácter enérgico y determinante que reflejan el éxito sobre sí mismo.

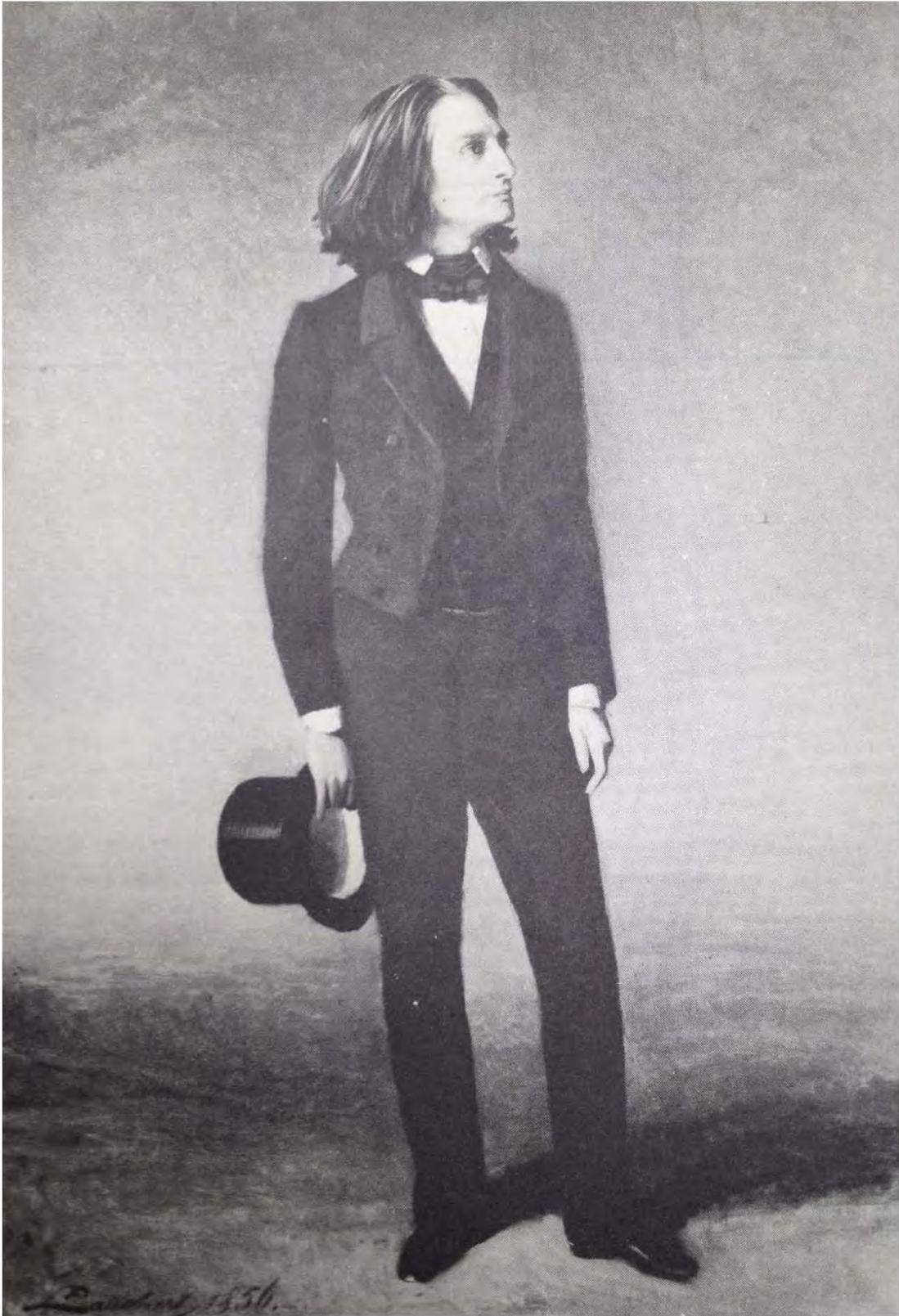
NOTA: Para ver el análisis completo abrir el CD anexo a estas notas.

Franz Liszt

(1811 – 1886)

“Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l’histoire et la poésie; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s’y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu’elles remuaient dans mon âme des émotions profondes; qu’il s’établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j’ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions” (Liszt, 1916, *Musikalische Werke*, Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, p. prefacio).

“Después de haber viajado en estos últimos tiempos a países nuevos, sitios diversos y lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los aspectos variados de la naturaleza y las escenas que ahí se desarrollan no pasaban delante de mis ojos como imágenes vanas, sino que por el contrario llenaban mi alma de emociones profundas, y que se establecía entre ellas y yo una relación vaga pero inmediata, indefinida pero real, una comunicación inexplicable pero segura, ensayé dar a través de la música algunas de mis sensaciones más fuertes y de mis más vivas percepciones” (Traducción propia).



4. Lauchert, *Liszt*, 1865
(Sitwell, Sacheverell, 1967, *Liszt*, New York, Dover, p. frontispicio)

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Igualdad, libertad y fraternidad fueron ideas ilustradas que inspiraron la Revolución Francesa en 1789 y, al terminar ésta, hubo un cambio no sólo en la sociedad francesa sino también en toda Europa. En lo político y en lo social, ideas como democracia, abolición de rangos y libertad fueron el inicio de una nueva época (en Burkholder, Gruot y Palisca, 2006, pp. 644, 671). Todo aquello considerado artificial, arbitrario y que otorgara privilegios a un sólo sector de la sociedad era cuestionado, como la filosofía, la religión, el lenguaje y, principalmente, el arte (Meyer, 2000, pp. 255, 256).

Como era de esperarse, las artes sufrieron cambios. La guerra empobreció a la aristocracia, lo que “liberó” al artista de su patrón. El músico, quien antes componía por encargo de la Iglesia, de un príncipe o de un noble, dejó de ser un artesano para ganarse la vida por cuenta propia, lo que le permitió tener libertad económica y de creación (Suárez, 2007, p. 202).

Esta libertad que se dio a nivel musical y que también se percibió en la literatura, se caracterizó por la búsqueda de un nuevo lenguaje basado en aquello que rebasa a la naturaleza humana, a través de la individualidad y la expresión del yo. Lenguaje que se perfeccionó durante el siglo XIX, hoy conocido como período Romántico (Burkholder, Gruot y Palisca, 2006, p. 676).

Por lo tanto, la concepción musical que se tenía en Europa a finales del siglo XVIII y que predominó en el período clásico en donde todo debía ser perfecto (había que seguir ciertas reglas y el orden era imprescindible) dio un giro. La noción de lo *sublime*¹⁴ (término que el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) profundizó en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*) y el *genio*¹⁵ fueron el sostén de una época en donde el sentimiento de lo profundo de nuestro ser y la capacidad espiritual para crear buscando

¹⁴ Lo que conmueve y que va acompañado de horror, melancolía, admiración silenciosa o belleza (Kant, 2011, p. 5).

¹⁵ Definido por Leonard Meyer como la inspiración espontánea junto con la emoción sentida (Meyer, 2000, p. 270).

siempre la libertad de expresión, fueron el punto de partida para la creación musical (Zambrano, 2012, pp. 179-180).

Sobre el *genio* cito a Víctor Hugo:

There are neither rules nor models; or, rather, there are no other rules than the general laws of nature, which soar above the whole field of art... Genius, which divines rather than learns, devises for each work the general rules from the general plan of things, the special rules from the separate *ensemble* of the subject treats... (Hugo, 2001, verso 87).

No hay reglas ni modelos; o, mejor dicho, no hay otras reglas que las leyes generales de la naturaleza, las cuales se elevan por encima de todo el campo del arte... El genio, que más que aprender presagia, inventa para cada obra las reglas generales a partir del plan general de las cosas, las reglas especiales a partir del *conjunto* separado del sujeto tratado (traducción propia).

Sin embargo, la concepción creativa de este nuevo pensamiento tuvo sus variantes. Por un lado estaban los compositores que decidieron escribir libremente respetando la organización que heredaron de la época anterior, ampliando y nutriendo las formas que ya existían como las *sonatas*, la *sinfonía* -la cual mantuvo su forma pero aumentó su duración- el *concierto* y el *cuarteto*; y por otro lado aquellos que decidieron romper totalmente con las formas dando prioridad a la expresión individual e incluyendo otras artes como la literatura, de donde surgieron el *impromptu*, el *nocturno*, el *momento musical*, el *intermezzo*, la *rapsodia* y el *capricho*. Algunos autores siguieron usando la *armonía tonal* pero incluyeron el uso de tonalidades menores como una herramienta de lo dramático, de igual manera utilizaron la máxima *disonancia* posible con la idea de encontrar la belleza en un elemento que musicalmente denota dolor; en palabras de Raúl Zambrano es el reflejo de lo *sublime* (Zambrano, 2012, pp. 181, 194, 195).

A propósito de lo *sublime* cito a Kant:

... Existe otro sentimiento de la naturaleza más refinada, así descrito porque puede ser disfrutado más largamente sin saciedad ni agotamiento, o bien porque supone, por decirlo así, en el alma una sensibilidad que a la vez la hace apta para los movimientos virtuosos o porque pone de manifiesto talentos y cualidades intelectuales mientras que los otros pueden tener lugar en una completa indigencia mental... Este delicado sentimiento que ahora vamos a examinar es

principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*... La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de *Milton* producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura que hace *Homero* del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar la segunda es preciso el *sentimiento de lo bello* (Kant, 2011, pp. 4, 5).

Esta característica de lo *sublime*, que consiguieron plasmar en sus piezas los compositores románticos, le dio a la música ese carácter espiritual que le valió convertirse en el punto de unión de todas las artes y, según Enrico Fubini, los románticos veían como el arte perfecto al cual se deberían encaminar todas las artes con la finalidad de obtener la plenitud de la expresión (Fubini, 2001, pp. 276, 285). Sin embargo, ese pensamiento romántico sobre la estética musical que caracterizó los inicios del siglo XIX se dividió en dos corrientes. En primer lugar, la música que reproducía de manera abstracta¹⁶ el sentimiento y la segunda, que es la que nos concierne en este trabajo, la música considerada el lenguaje del sentimiento con la capacidad de expresar y comunicar a detalle lo que sentimos. Esta última corriente encontró en Schumann, Mendelssohn, Wagner y Liszt el desarrollo absoluto del arte como expresión del sentimiento (en Fubini, 2001, p. 307).

Hago una cita de la Profesora en Letras y Doctora en Música Paola Suárez Urtubey en su texto *Historia de la música*:

Ahora el compositor ofrecerá sinfonías o poemas sinfónicos, o pequeñas piezas o cuadritos de carácter, que reflejan el estado anímico del creador en el momento de escribirlas y bajo el estímulo de sensaciones o estados anímicos determinados, como la lectura de una obra maestra, la contemplación de cuadros o del maravilloso espectáculo de la naturaleza. Así se llenan de contenido. De contenido extramusical. Y así debe percibir las el oyente, según es su intención (Suárez, 2007, p. 202).

¹⁶ Aplicado al ámbito artístico o a un artista, la palabra *abstracto* describe la intención de no representar seres u objetos concretos, sólo se contemplan elementos de forma, color, estructura o proporción (web, <http://definicion.de/abstracto/>, 14 de mayo de 2016).

No es de extrañar que algunos compositores hayan basado sus grandes obras en fragmentos biográficos, como lo hizo Franz Liszt, en donde las pasiones más profundas del ser humano y la esencia del mundo fueron captadas para transformarlas en música, un trabajo que coloca a este arte en ese nivel espiritual tan anhelado durante todo el Romanticismo. El nacimiento del *virtuoso* fue clave para transmitir al público todas esas impresiones; esta figura internacional responsable de descifrar todos los misterios que una partitura pudiera encerrar en sí y darles vida a través de su interpretación (Samson, 2002, p. 4).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Considerado el más grande virtuoso de su época, Liszt es uno de los líderes del movimiento romántico. El pianista, compositor y maestro húngaro, viajó con su familia a París en donde se instaló desde 1823. Es el pionero del *recital solista*, una nueva forma de tocar el piano que se desarrolló entre 1830 y 1840. Fue el primero en tocar el repertorio completo y de memoria (el que se conocía en esa época). Incluso fue él quien por primera vez colocó el piano haciendo un ángulo con la finalidad de proyectar el sonido por todo el auditorio (Walker, 2001, web).

Como compositor desarrolló nuevos métodos técnicos y creativos, anticipando de esta forma ideas y procedimientos que serían claves en el siglo XX. Experimentó con la armonía y desplegó el método de transformación de temas haciendo cambios en la forma. Algunos autores como Paola Suárez Urtubey (Suárez, 2007, p. 203) y Alan Walker¹⁷ (Walker, 2001, web), le atribuyen la creación del poema sinfónico, descrita por Macdonald como una forma musical para orquesta con una base narrativa o ilustrativa, la forma instrumental más sofisticada en la historia de la música (Macdonald, 2001, p. 1).

Como director de orquesta introdujo un vocabulario basado en señales del cuerpo, dirigiendo con la mano y utilizando gestos faciales para permitir que los músicos vieran de

¹⁷ Alan Walker (1957-) musicólogo, profesor y biógrafo inglés-canadiense especializado en Franz Liszt.

manera más clara sus emociones. De esta forma la orquesta sería más flexible y sensible (Walker, 2001, web).

Uno de los aportes más importantes de Liszt, el cual está reflejado en gran cantidad de sus obras, es la estrecha afinidad de su música con obras de arte y obras literarias (Kenneth Hamilton, 2001, web). Un ejemplo de ello es su colección *Album d'un voyageur* (Álbum de un viajero) en donde el compositor intenta convertir sus experiencias, sus viajes, sus lecturas, los paisajes, etc. en notas musicales (Walker, 2001, web).

En el prefacio a su *Album d'un voyageur*, Liszt escribe:

La première comprendra une suite de morceaux qui, ne s'astreignant à aucune forme convenue, ne se renfermant dans aucun cadre spécial, prendront successivement les rythmes, les mouvements, les figures les plus propres à exprimer la rêverie, la passion ou la pensée qui les aura inspirés. La seconde sera composée d'une série de mélodies... qui... caractériseront le milieu dans lequel j'aurai vécu, l'aspect du pays, le génie de la nation auxquels elles appartiennent. (Liszt, 2009, Prefacio).

La primera parte contendrá una serie de piezas las cuales, sin estar limitadas a ninguna forma convencional ni definidas por algún diseño en especial, tomarán sucesivamente los ritmos, los movimientos, las melodías propias del ensueño, las pasiones o reflexiones a las que deben su inspiración. La segunda parte estará compuesta por una serie de melodías... las cuales... caracterizarán los alrededores en los que he estado viviendo, el paisaje del país, y el genio del pueblo a quien pertenecen (Traducción propia).

Album d'un voyageur

Cuando Liszt se retiró de su carrera pianística en 1847 no dejó de tocar pero sí de cobrar por ello (Walker, 2001, web). Siguió dirigiendo, componiendo y se dedicó a reescribir algunas de sus obras, entre ellas 7 piezas del *Album d'un voyageur* compuesto entre 1834 y 1835, el cual fue corregido, ampliado y transformado para convertirlo en el

primer libro de *Années de Pèlerinage* (Años de peregrinaje)¹⁸ hoy conformado por dos volúmenes (Samson, 2007, p. 135).

Sobre la corrección de algunas piezas, se lee en *Las cartas de Franz Liszt*:

Liszt:

... I have been continuing writing in proportion as ideas came to me, and I fancy I have arrived at last at that point where the style is adequate to the thought (Liszt, 2009, 19 de Abril de 1852, *Letters of Franz Liszt*, carta 81 a Carl Czerny, pp. 130,131).

... He continuado escribiendo a medida que las ideas vienen a mí, y me imagino que he llegado a ese momento en el que el estilo es adecuado para el pensamiento (Traducción propia).

... I consider it very profitable to correct one's mistakes as far as posible, and to make use of the experiences one gains by the editions of the works themselves. I, for my part, have striven to do this; and, if I have not succeeded, it at least testifies to my earnest endeavour (Liszt, 2009, 17 de enero de 1855, *Letters of Franz Liszt*, carta 131 a Alfred Dörffel en Leipzig, p. 231).

... Considero rentable corregir los errores propios en la medida de lo posible, y valerse de la experiencia ganada de la edición de las obras. Yo, por mi parte, me he esforzado en hacer esto; y, si no tengo éxito, por lo menos testimonia mi esfuerzo (Traducción propia).

Inspirada en diferentes corrientes artísticas como en la literatura, esta colección tuvo influencia del escritor francés Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) cuya novela titulada *Obermann* sirvió de inspiración para escribir una de las piezas más importantes de *Années de Pèlerinage* (Rapado, s/f, pp. 106, 109).

¹⁸ La edición Peters contiene la obra completa de *Années de Pèlerinage* (Años de peregrinaje). La colección está dividida en tres años: el primero realizado en Suiza, el segundo en Italia (este año tiene un suplemento titulado Venezia e Napoli) y un tercer año formado por una sola pieza (Liszt, s/f, *Années de Pèlerinage*, Fankfurt, London, New York, editorial Peters).

Obermann

Esta obra literaria tuvo mucha influencia en el pensamiento romántico pero prácticamente pasó desapercibida durante la vida del autor.

Después de una infancia solitaria, un matrimonio fallido, haber perdido a sus padres y su fortuna, inmerso en un estado depresivo, Senancour se refugió en Suiza. Rodeado de montañas e inspirado por aquellos sentimientos característicos del artista del romanticismo, escribió *Obermann*¹⁹. La novela trata de un solitario hombre llamado Obermann (entre sus 20 y 30 años) que le escribe cartas a un amigo sobre su búsqueda en la vida (Vasak, 2016, web). Es una colección de 91 cartas impresas en dos volúmenes, el primero de ellos con un total de 46. La obra tuvo tanta influencia en Liszt, que al terminarla de leer escribió *Vallée d'Obermann*.

Se lee al musicólogo Dr. Ben Arnold en su participación en el simposio internacional sobre Liszt llevado a cabo entre el 9 y 12 de mayo de 1996 en Estocolmo, Suecia (información recopilada en el libro *Liszt the progressive*, por los editores Hans Kagebeck y Johan Lagerfelt):

Since he was transcribing nature and his experiences he did not feel bound by conventional form. He felt free to come up with any appropriate technique or structure that will help convey his impressions of what he is experiencing. After Reading Senancour, he soon charted out *Vallée d'Obermann*. After visiting the chapel linked with William Tell along the eastern shore of the lake to Flüelen on 24 June 1835, he soon composed *La chapelle de Guillaume Tell...* (Ben Arnold en Kagebeck y Lagerfelt, 2001, p. 10).

Desde que comenzó a transcribir la naturaleza y sus experiencias no se sintió atado a las formas convencionales. Sintió libertad para usar cualquier técnica o estructura apropiadas que le ayudaran a transmitir lo que él estaba experimentando. Después de leer Senancour, escribió *Vallée d'Obermann*. Después de visitar la capilla de William Tell a lo largo de la orilla oriental del lago de Flüelen el 24 de Junio de 1835, compuso *La chapelle de Guillaume Tell...* (Traducción propia).

¹⁹ Publicada en 1804.

Vallée d'Obermann

Considerada como la pieza clave del primer libro de *Années de Pèlerinage*, autores como Alan Walker afirman que es una autobiografía de Liszt (Walker, 2001, web).

El musicólogo inglés Hugh Macdonald, afirma que *Vallée d'Obermann* es una de las piezas con las cuales Liszt presagia su propia adopción del *poema sinfónico* al transformar citas literarias en forma de piezas orquestales (Macdonald, 2014, p. 3).

Transcribo un párrafo de la entrevista que le realizó Dean Elder²⁰ a Alan Walker para la revista *Clavier* (Piano):

I've often felt that Liszt's music is like a personal diary to a greater extent than with any other composer. His music reflects his day-to-day life; you can see connections between the titles and the places he was, the people he was seeing, and the sights and sounds of the countryside he was experiencing. He's not like Beethoven and Mozart, who wrote music that gives no evidence of their geographical location (Alan Walker, 1990, p. 14).

Siento que la música de Liszt es como un diario personal en mayor medida que cualquier otro compositor. Su música refleja el día a día en su vida; puedes ver conexiones entre los títulos de las obras y los lugares en los que estuvo, la gente con la que convivía, y las vistas y sonidos de los paisajes que lo rodeaban. Él no es como Beethoven o Mozart, quienes escribieron su música sin dejar evidencia de lo que estaban viviendo ni de su ubicación geográfica. (Traducción propia).

Entre 1905 y 1906, el compositor y musicólogo alemán Dr. Edgar Istel escribió un artículo sobre las cartas inéditas de Franz Liszt. En dicho artículo Istel afirma que en 1855 la casa editora Schott le pidió al artista Kretschmer que hiciera una portada a cada una de las piezas de *Années de Pèlerinage*. Sin embargo, a Liszt no le gustó el dibujo que se hizo para *Vallée d'Obermann* argumentando que las pistolas y los cazadores no tenían nada que ver con la pieza.

Se lee a Franz Liszt (carta de Liszt al editor Schott, Weimar 18 de mayo de 1855):

²⁰ Senior Consulting Editor de la revista *Clavier*.

... es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman *Obermann* von Sénancourt) dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet... *Obermann* könnte man das Monochord der unerbittlichen Einsamkeit der menschlichen Schmerzen nennen. Es ist ein wüdes, verworrenes und sublimes Buch (Liszt en Istel, 2012, p. 46).

...it is based solely on the French novel “*Obermann*” by Etienne de Senancour, which is concerned with a particular state of mind. *Obermann* can be read as the monochord of the bitter loneliness of human suffering. It is a bleak, confused, sublime book (Traducción de Pauline Pocknell).

... está basada únicamente en la novela francesa *Obermann* de Etienne de Senancour, la cual hace referencia a un estado mental particular. *Obermann* puede ser leída como un grito o un canto de la amarga soledad del sufrimiento humano. Se trata de un libro sombrío, confuso, sublime (Traducción propia).

La edición Peters, editada por Emil von Sauer (quien fuera alumno de Liszt y editor de su obra completa), incluye tres fragmentos escritos por Liszt en la primera hoja de la partitura, dos de ellos pertenecientes a las cartas 4 y 53 extraídas del primer volumen de la novela *Obermann* de Senancour y un verso de Lord Byron de su obra *Childe Harold's Pilgrimage*:

VI

Vallée d'Obermann

Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature?..... Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise:..... je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur.

Obermann — *Lettre 53.*

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; * vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Lettre 4.

Could I embody and unbosom now
That wick is most within me,—could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak
All that I would have sought and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe,—into one word,
And that one word were lightning, I would speak.
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

L. Byron.—*Ch. H.*

Senancour (1804, s/p, Obermann, carta 53²¹):

Que veux-je? Que suis-je? Que demander à la nature?..... Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise:..... je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur.

¿Qué quiero? ¿Quién soy? ¿Qué le pido a la naturaleza?..... Toda causa es invisible, todo final es engañoso, toda forma cambia, todo lo que dura se agota:..... yo siento, existo para consumirme en deseos irreprimibles, para saciarme con la seducción de un mundo fantástico, para permanecer horrorizado de su voluptuoso error. (Traducción propia).

Senancour (1804, p. 22, Obermann, carta 4²²):

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon; tout ce qu'un coeur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Inexpresiva sensibilidad, encanto y tormento de nuestros años infructuosos; conciencia vasta de una naturaleza abrumadora e impenetrable, pasión universal, indiferencia, gran sabiduría, abandono voluptuoso; todo lo que un corazón mortal puede guardar de necesidades y profundo aburrimiento, he sentido todo, experimentado todo en esta noche memorable. Di un paso siniestro hacia la edad de la debilidad; he consumido diez años de mi vida. (Traducción propia).

L. Byron (1816, p. 170, Childe Harold's Pilgrimage, canto 3, carta 97):

Could I embody and unbosom now
That wick is most within me, _could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak
All that I would have sought and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe, _into one word,
And that one word were lightning, I would speak.

²¹ Esta carta pertenece al año VIII (Suiza, Juillet, VIII).

²² La carta pertenece al año I (Suiza, Thiéle, July 19th I).

But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

Podría expresar y desahogar ahora
lo que llevo en lo más profundo... podría sembrar
mis pensamientos sobre la expresión, y como resultado de esto tirar
alma, corazón, mente, pasiones, sentimientos, fuerza o debilidad.
Todo lo que he buscado y todo lo que busco
aceptar, saber, sentir y aún así respirar, en una sola palabra
y que esa palabra fuera un rayo, me gustaría hablar.
Pero como son las cosas, vivo y muero sin ser escuchado,
con el pensamiento más mudo, enfundado como una espada.
(Traducción propia).

En esa época, los sentimientos de soledad, sufrimiento y desesperación predominaban y definían al artista romántico, considerado así mismo una víctima de la sociedad. Liszt envuelto en ese pensamiento e influenciado por la poesía y literatura de Senancour y Byron, escribió estos versos en el prefacio de *Vallée d'Obermann*.

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura utilizada en el análisis musical de *Vallée d'Obermann* de Franz Liszt fue obtenida de:

Partitura:

Franz Liszt: *Vallée d'Oberman*, Mainz: B. Schott, 1855.

Wright. http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP13835-Liszt_-_S160_Ann_es_de_P_lerinage_1_re_Ann_e_No6-9_Schott_.pdf [consultada mayo 2016].

El audio utilizado en el análisis musical fue obtenido de:

Audio: *Franz Liszt: Vallée D'Obermann*, Piano: Claudio Arrau

Wright. <https://www.youtube.com/watch?v=BZ2AqIzHSQw> [consultada mayo 2016].

Basada en la novela de Senancour titulada *Obermann*, la pieza refleja cada uno de los estados de ánimo por los cuales atraviesa el personaje, quizá sea la razón por la cual la tonalidad es inestable.

En ella, incluyó tres fragmentos al principio de la partitura, que nos dan una idea más clara del pensar y sentir de Obermann.

Sección 1 – Sentimientos de duda, incertidumbre, nostalgia

Iniciando con la presentación o introducción del tema hasta el compás 74, que como ya mencionamos tiene una tonalidad inestable, los sentimientos de duda e incertidumbre del personaje son representados a través de una idea musical que aparece en los primeros cuatro compases de la obra. Esta idea se plantea de diferente forma a lo largo de toda la pieza de acuerdo al estado de ánimo del protagonista.

Continuamos con la primera transformación del tema en tonalidad de do mayor en donde surge el sentimiento de esperanza y anhelo del protagonista, un estado que varía más adelante en cuanto a intensidad, volumen y emoción. Las notas que reflejan el carácter del personaje aparecen aumentadas a partir del compás 75.

Sección 2 (Desarrollo) – Sentimiento de enojo, desesperación

Esta sección se desarrolla en una tonalidad inestable alrededor de mi menor. La agitación del protagonista se presenta desde el compás 119, en donde entra en un estado de desesperación al intentar avanzar en un mundo lleno de dudas.

Este estado se multiplica cuando Obermann entra en un estado de desesperación. Liszt representa este sentimiento en el *presto*. Al finalizar este pasaje virtuoso nos lleva a un estado de calma en donde el personaje entra en reflexión en el compás 147.

Sección 3 – Calmado y suave

Liszt retoma el tema principal en el *tempo* original en el compás 161. En esta sección hay un cambio espiritual lleno de tranquilidad después de la lucha y las lágrimas del personaje. Sin embargo, la música azota en frenesí conforme nos acercamos al final de la obra.

El poema de Lord Byron se refleja en las últimas páginas de esta obra en donde un Obermann lleno de sentimientos encontrados se queda sin respuestas.

NOTA: Para ver el análisis completo abrir el CD anexo a estas notas.

*Ricardo Rafael de la Santísima
Trinidad Castro Herrera*
(1864 – 1907)



6. Ricardo Castro, 1902

(Díaz Cervantes, Emilio y Dolly R. de Díaz, (2009), *Ricardo Castro, genio de México*, Durango, Instituto de cultura del estado de Durango, p. 125)

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

Después de varios años bajo dominio español, en Latinoamérica se mostraron deseos de independencia. Inspirados en los ideales que dieron inicio a la Revolución francesa, las guerras napoleónicas y la idea de que el poder debía ser depositado en el pueblo, México se levantó en armas la noche del 15 de septiembre de 1810 en busca de su libertad, marcando el inicio de una guerra de Independencia que finalizó en 1821 (Carredano y Eli, 2010, p. 23).

A raíz de la Independencia, la cultura vivió un período de influencia extranjera que se reflejó en la música. Después del dominio español que se ejerció durante varios siglos, y por consiguiente el predominio de la música con motivo religioso, la ópera italiana fue el foco de inspiración de los compositores mexicanos durante la primera parte del siglo XIX (Campos, 1928, pp. 159, 160). Al respecto, Mayer-Serra escribe:

A pesar del cerco de hierro, que debía aislar a las colonias españolas de todo contacto con el mundo moderno, las nuevas ideas se infiltraron y realizaron su labor “disolvente”. Como en la antigua Grecia, según Platón, cualquier modificación en los sistemas musicales debiera arrastrar consigo un cambio del Estado, y cualquier insignificante desviación de las prácticas tradicionales podría debilitar o destruir su poder [...] Los músicos [...] empezaron a rebelarse contra sus doctrinas estéticas. En menos de medio siglo... el carácter de la música eclesiástica se profanó, lo que equivale a decir: se italianizó en el estilo operístico (Mayer, 1941, p. 62).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados para actualizar las técnicas de composición en el país, el atraso musical era evidente. Mientras en México la ópera italiana estaba en pleno apogeo, en Europa la música instrumental entraba al período romántico. Además, la falta de una tradición musical se reflejó en la escasez de maestros y de centros de estudios musicales, por lo que hubo un predominio de músicos que se limitaban a tocar trozos de óperas italianas y obras consideradas de *salón* (Mayer, 1941, pp. 34, 37, 38).

El predominio de la *música de salón*²³ que hubo en nuestro país durante el siglo XIX tuvo sus orígenes, principalmente, en la falta de preparación del público para entender la música instrumental que no favoreció la continuidad de conciertos sinfónicos, entre otros factores (Mayer, 1941, pp. 34, 35).

De esta manera, basados en la música de compositores como Beethoven, quien de servir a los aficionados de la aristocracia pasó a codearse con la burguesía; la música de Chopin, considerado el exponente más importante de la música de *salón*; y, las piezas de Franz Liszt quien del salón burgués pasó al concierto público, los músicos mexicanos iniciaron el camino a la modernización (Mayer, 1941, pp. 21,22, 25).

La escuela francesa fue la que mayor influencia ejerció en los compositores mexicanos de finales de siglo debido a la herencia cultural que Francia dejó en nuestro país a raíz de la Intervención Francesa (1862), la cual culminó con la caída del Imperio y el fusilamiento del Emperador Maximiliano de Habsburgo en 1867. Sin embargo, la admiración por Francia del presidente Porfirio Díaz (1877-1911) consagró la inserción de lo ‘francés’ en nuestro país (Carmona, 2009, pp. 14-16). Al respecto, Gloria Carmona²⁴ escribe:

Además del idioma, los libros, la mercancía y las obras de arte, de la cultura francesa provino un cambio en la sensibilidad artística surgido en los finales del siglo XIX llamado modernismo, el cual influyó en todas las artes y se generalizó no sólo en Europa, sino en América [...] el modernismo buscó en los motivos de la naturaleza su fuente de inspiración. A través de ella tendió hacia la “sensualización” -si se me permite esta palabra- en la expresión artística, es decir, la exaltación de los sentidos en el arte (Carmona, 2009, p. 16).

²³ Conocida como música de divertimento, se caracterizó por explotar el lenguaje del clasicismo basado en la fórmula armónica I-V-I, melodía predominante, virtuosismo pianístico reflejado en escalas rápidas, acordes arpegiados, repeticiones de una nota o trinos de larga duración. Las formas musicales que predominaron en la producción musical de México a lo largo del siglo XIX, y que contemplan estas características fueron: la danza, dentro de la cual se encuentran las mazurcas, las polcas, los valeses y las *piezas de carácter* como los nocturnos, las romanzas o los caprichos, por mencionar algunas (Mayer, 1941, pp. 72, 73).

²⁴ Músico, escritora e investigadora mexicana.

La escuela francesa y alemana, sirvieron de apoyo para renovar las técnicas y modernizar los contenidos de un estilo de composición que estaba rezagado (Moreno, 1996, p. 22). Al respecto Uwe Frisch comenta:

El compositor Felipe Villanueva (1863-1893)... Sus compañeros de generación, Gustavo Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907), representan hasta cierto punto una ruptura con la tradición italianizante que imperaba en el país, puesto que – acordes con las corrientes de la época que se ponían de relieve en otros campos – introdujeron al ambiente musical local los elementos característicos de las escuelas francesa y alemana. Quizá el más importante de estos compositores fuera Castro, quien – totalmente entregado a las modalidades del romanticismo europeo tardío – dejó algunas obras muy bien realizadas y a la altura de su tiempo (Frisch, 1970, p. 14).

Esta generación de músicos rompió con las viejas tradiciones para apropiarse de los adelantos técnicos y expresivos de la música haciendo a un lado la herencia italiana y la *música de salón*. En palabras de Otto Mayer-Serra:

Había de aparecer una nueva generación, con un bagaje ideológico distinto, para que la música mexicana se emancipara del lastre de la tradición “salonesca” e italianizante. Los campeones de esta nueva fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro (Mayer, 1941, p. 92).

Es así como este grupo de compositores marca el inicio de la música “moderna²⁵” mexicana (Carredano y Eli, 2010, p. 255). Al respecto, se lee a Yolanda Moreno Rivas:

La segunda mitad del siglo registró la aparición de un virtuosismo técnico y estructural que [...] se identificó con los valores estéticos y modernizadores del porfirismo. Sus representantes –Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elourdy (1853-1912), Felipe Villanueva (1863-1893), Gustavo E. Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907) en su primera época- fueron los compositores admirados de un público plenamente identificado con un romanticismo tardío “a la mexicana”... (Moreno, 1996, pp. 23-24).

²⁵ En palabras de Octavio Paz: El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón – también de los nervios – el empirismo y cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo. (Octavio Paz, 1994, *Obras completas*, Vol. I, pp.410).

Autores como Consuelo Carredano, consideran a Ricardo Castro el mejor pianista y el compositor para piano mejor preparado de finales de siglo (Carredano y Eli, 2010, p. 257).

Se lee a Gloria Carmona, 16 de Noviembre de 2004:

Castro [...] convirtió un pasatiempo social, mundano, en un acto espiritual y estético. Valiéndose de su imaginación, habilidad y sensibilidad, logró condensar en sus creaciones sonoras la esencia de su identidad, al igual que la de su cultura y de su tiempo: el despuntar del siglo XX (Carmona, 2009, p. 25).

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Ricardo Castro (1864-1907)

Nacido en la ciudad de Durango, fue uno de los compositores, educadores y pianistas mexicanos más importantes de la época considerada, por algunos autores como Yolanda Moreno Rivas (Moreno, 1996, pp. 24) y Héctor Palencia, como el romanticismo tardío mexicano. Castro es conocido como el pionero del virtuosismo pianístico del romanticismo europeo del siglo XIX en México (Palencia, 1966, p. 61).

Definido por valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad, elegancia y modernismo, logró hacerse de una técnica que le facilitó acercarse a las formas musicales: sinfonía, concierto y cuarteto de cuerdas (Moreno, 1996, p. 24).

Poco antes de concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional en 1883 terminó su *Primera Sinfonía en do menor*, la primera sinfonía²⁶ de autor que se compuso en México (Palencia, 1966, p. 62). Sin embargo, su obra más conocida es la música para piano principalmente sus valsés y mazurcas, entre los que destacan, su *vals Bluettes*, *vals Caressante* y el *Vals Caprice* (Carredano y Eli, 2010, p. 257).

²⁶ Fue el primer mexicano en componer música sinfónica en nuestro país (Orta, 1996, p. 410).

Ricardo Castro formó parte del grupo de jóvenes compositores, junto con Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva, entre otros, que abandonaron el estilo italiano, pilar de la enseñanza musical en el Conservatorio Nacional, y que este grupo señaló como la causa del atraso musical que había en el país (Díaz, 2009, pp. 42-43).

Fue el compositor más emblemático de esta época pues su esmero y talento le permitieron pulir y perfeccionar su estilo. En un inicio haciendo clara la influencia francesa, principalmente de Chopin y Liszt pero siempre con un toque muy personal (Campa, 1918, s/p).

Se lee a Gustavo E. Campa²⁷ en una carta que escribió en 1901 y que reprodujo, como homenaje a Castro, el 4 de enero de 1918 a diez años de la muerte del compositor (1901, s/p, Carta a una amigo):

... toca a Ricardo Castro un puesto prominente, porque estimulado quizás por la unificación del esfuerzo, se esmeró en robustecer sus buenos conocimientos... Su inspiración se hizo más dúctil y distinguida, su estilo se depuró y su personalidad fue delineándose... Fruto de esta evolución fueron varias series de obras pianísticas entre las que sobresalen los lindos y tiernos Nocturnos, las graciosas Mazurcas y el elegante *Vals Capricho*, la Polonesa, y un precioso *Minuetto* y, sobre todas ellas, el soberbio Canto de amor y la magistral Balada dedicada a D'Albert. Ciertamente que en muchas de ellas brillan aún los reflejos de Chopin y Liszt, dos autores favoritos de Castro, cuyo influjo se reconoce un poco en las ideas y mucho más en la forma; pero también lo es que su personalidad se destaca en ciertos rasgos pianísticos, en la novedad de determinadas modulaciones, ingeniosas, dulcísimas y predilectas del compositor, en la elegancia de la armonización y en el sentimiento de la melodía (Campa, 1918, s/p).

Vals Capricho

Esta obra es la más popular del compositor duranguense y la compuso cuando todavía era alumno del Conservatorio Nacional. Se cree que su estreno data de 1882, sin embargo no hay forma de confirmarlo (Díaz, 2009, p. 29). Sobre esto, Pablo Castellanos Cámara escribe:

²⁷ Gustavo Ernesto Campa (1863-1934) contemporáneo, compañero del Conservatorio Nacional y amigo de Ricardo Castro fue pianista, compositor y educador.

La obra más conocida de Ricardo Castro es el Vals Capricho; pero es poco sabido que la escribió cuando tenía 17 años de edad y era alumno de nuestro Conservatorio, en la clase de composición del gran Melesio Morales, llamado “el maestro de maestros mexicanos” (Castellanos, 1971, p. 12).

Este vals fue una de las obras que decidió mantener en su repertorio, pues Castro tomó la decisión de desechar su producción juvenil para colocar el *Opus 1* en las partituras que transcribían el género operístico en versiones virtuosísticas a la usanza de Liszt. Al respecto Gloria Carmona escribe:

Es así como Castro vuelve a inscribir el opus 1 en el *Vals capricho*, si bien es evidente que en este nuevo orden retiene algunas partituras que juzga salvables – o insalvables, puesto que circulaban ya impresas-... (Carmona, 2009, pp. 129, 130).

El Vals Capricho fue publicado en enero de 1902 por la casa editora de música Friedrich Hofmeister de Leipzig, Alemania. Mismo año en el que se estrenó en México la versión para piano y orquesta, obra que tocó en los Conciertos Le Rey en la Sala Humbert de Romans de París el 26 de abril de 1903 con Ricardo Castro al piano, Frédéric Le Rey como director y con la Orquesta de los Conciertos Le Rey (Carmona, 2009, pp. 62, 100, 103, 145). Se lee a Pablo Castellanos Cámara:

[...] el Vals Capricho [...] El autor lo adaptó para dos pianos y para piano y orquesta, por el buen éxito que alcanzó en público y por ser una de sus obras predilectas. Junto con el Vals Poético de Villanueva, o el Vals Sobre las Olas, de Juventino Rosas logró enorme popularidad, más allá de las fronteras nacionales (Castellanos, 1971, p. 12).

Este vals en su versión para piano y orquesta fue la última pieza que se le escuchó tocar al compositor. Se lee al Dr. Alfonso Pruneda:

Conocedor y hábil dominador de la orquesta, enriqueció aquel tesoro con su concierto para piano y orquesta; su concierto para violoncello; su *Vals Capricho* para piano y orquesta (última obra que le oímos ejecutar) y su *Minuetto* para instrumentos de arco (Pruneda, 1949, p. 26).

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura utilizada en el análisis musical del *Vals Capricho* de Ricardo Castro fue obtenida de:

Partitura:

Ricardo Castro: *Caprice Valse*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1901.

El audio utilizado en el análisis musical fue obtenido de:

Audio:

Ricardo Castro: Vals Capricho, Piano: Eva María Zuk Wright. <https://www.youtube.com/watch?v=I5yVUcmBuQE> [consultada junio 2016].

Una obra muy repetitiva que inicia con una introducción brillante, un pasaje virtuoso en si bemol mayor que le da entrada al primer tema en el compás 6, un movimiento suave y dulce con ritmo de vals muy al estilo de Chopin.

Introducción – Tema A – Tema A’ – Puente – Tema A – Tema A’ – CODA

Aparece la primera transformación del tema en el compás 38 con una melodía gentil y elegante que lleva la orquesta y en el cual se percibe un juego de dinámicas.

Hay un tercer tema en el compás 146 caracterizado por el solo del pianista con la indicación de *capriccioso* (superficial, voluble) que hace pensar en la manera de ser de alguna persona. Se presenta también con repetición y algunas variantes en ellas.

Tema B – Tema C – Puente – CODA

Hay una reexposición en el compás 224 que inicia con la misma *Cadenza* que se presenta al inicio de la obra. Sin embargo, a partir del segundo puente en el compás 297 va *crescendo* hasta llegar al clímax y a un triple *forte* en el compás 305 que le da ese sentido grandioso que tanto se utilizó en el romanticismo para finalizar con majestuosidad.

Introducción – Tema A – Tema A’- Puente – Tema A – Tema A’ – Puente – CODA

NOTA: Para ver el análisis completo abrir el CD anexo a estas notas.

CONCLUSIONES

Como comentarios finales, en lugar de dar mis conclusiones con respecto al contenido de estas notas (pues todo lo que aquí compete está dicho ya) me gustaría hablar sobre el proceso de mi investigación.

Antes que nada quiero decir que cuando comencé a realizar estas Notas al Programa llegué a cuestionarme si este trabajo afectaría la interpretación de mis obras y si así fuese, ¿en qué grado lo haría? Espero poder responder esta pregunta al final de este apartado.

Continuando con el proceso...

Detrás de este proyecto hay una larga lista de bibliografía desechada y una exhaustiva labor de investigación que llevé a cabo en la biblioteca de la Facultad de Música de nuestra universidad, en varias páginas de internet, en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Nacional.

Inicié este trabajo consultando fuentes impresas y me pude dar cuenta que la mayoría de los libros que encontré y en los cuales conseguí la información más relevante de cada uno de los compositores están en otro idioma, exceptuando a Ricardo Castro de quien toda la relación de libros necesaria está en español. La sorpresa que me llevé en cuanto a este tópico fue la bibliografía de Aleksandr Scriabin de la cual únicamente una de las fuentes está en nuestro idioma. Con ello quiero hacer énfasis en la importancia del inglés principalmente, como idioma secundario para poder realizar investigaciones con un contenido más amplio. Cabe mencionar que también me vi en la necesidad de hacer traducciones del francés y hubo información en alemán que afortunadamente la encontré en inglés.

Por otra parte, también consulté fuentes electrónicas algunas de ellas muy útiles pero otras con algunas barreras. De los archivos gratuitos que hallé en la red sólo unos cuantos estaban completos pues las páginas en dónde me ofrecían el libro electrónico en su totalidad pertenecían a casas de libros como El Sótano y Gandhi o empresas como Amazon, por mencionar algunas, que venden libros por internet con servicio a domicilio. Sin embargo, hubo un libro que afortunadamente conseguí en la red totalmente gratis y no pude encontrar en la biblioteca de la Facultad, este fue el segundo tomo de *Las cartas de Liszt*.

Para la realización del apartado de Ricardo Castro me vi en la necesidad de consultar fuentes hemerográficas. En ellas me pareció interesante el acercamiento que tuve con información de primera mano sobre este autor.

Con respecto a la información que considero más relevante y/o que me resultó más difícil localizar puedo decir que la encontré tanto en fuentes impresas como en electrónicas.

Por ejemplo, para la transcripción que realizó Bach me pareció complicado conseguir datos de Alessandro Marcello pues únicamente encontré una autora que habla sobre su vida y su obra, por lo que mi investigación se vio limitada a unas cuantas páginas de un libro. Por su parte, Beethoven fue el compositor que menos se me complicó, pues en ambas fuentes hay suficientes datos relevantes. Con Scriabin el mayor peso lo tienen los libros impresos, en donde hallé el vínculo de su obra con la filosofía de Nietzsche. En cuanto a Liszt ambas fuentes me resultaron útiles, no obstante fueron las fuentes electrónicas las que me proporcionaron la información más valiosa. Finalmente, en el caso de Ricardo Castro me pareció que hay muy poco material sobre el autor pues en la red no encontré ningún artículo que pudiera nutrir mi trabajo. Sin embargo, la investigación hemerográfica que realicé lo completó.

Considero que el acercamiento que tuve hacia estos autores me permitió conocer su entorno y adquirir un mayor conocimiento de sus obras, el cual me parece esencial para una interpretación más próxima a la idea musical del compositor. En mi caso, recuerdo que en algún momento al realizar las prácticas de concierto un maestro de la Facultad me dijo que mi Scriabin sonaba a Beethoven, en ese momento no comprendí. A raíz de esta indagación entendí el porqué de sus palabras.

La parte más complicada de esta labor fueron los análisis de las obras. En primer lugar la falta de familiaridad con el programa *iAnalyse* cuya implementación me pareció muy interesante por el hecho de ver la partitura al mismo tiempo que escuchamos la música, de esta forma considero que obtenemos una idea con mayor claridad del análisis musical. Por otra parte, al menos en mi caso, la falta de costumbre de realizar análisis me puso trabas al momento de trabajar sobre la partitura.

Con este trabajo llegué a conocer a cada uno de los autores y de esta forma entender su obra un poco más, pues en su mayoría no tenía idea del contexto de la misma.

Siendo honesta, en el caso de Beethoven no sabía que ya sufría de mal auditivo cuando compuso las variaciones y que había entrado a un estado de aislamiento. De igual manera me pasó con Liszt pues ya había visto los textos al inicio de la partitura pero no conocía el origen de éstos. Empero el autor que más me sorprendió fue Scriabin pues jamás me hubiera imaginado que podría haber alguna relación con su obra y la *teoría del Superhombre* de Nietzsche.

En el caso de Bach, a decir verdad no hubo grandes sorpresas pues de antemano ya sabía que la obra original del Concierto en Re menor está hecha para oboe y cuerdas. Algo similar me pasó con Castro, sin embargo no tenía idea que él había sido uno de los compositores que rompió con la tradición italiana en nuestro país.

Lo único que me queda por decir es que la realización de estas notas me costó trabajo en un inicio porque en primera instancia no me quedaba clara la dirección que le quería dar a mi investigación y por consiguiente, no sabía qué buscar. Aunado a eso las limitantes que encontré con Liszt, que fue el primer compositor que abordé, me llevaron a un lapso de desesperación del cual logré salir varios meses después ya con el tiempo encima. El problema fue que mi principal fuente era un libro de editores por lo cual la gran parte de ese apartado estaba basado en “la cita de la cita”. Afortunadamente conseguí las fuentes originales y el segundo tomo de *Las Cartas de Liszt*. Cuando logré terminar este autor, avancé rápidamente.

A pesar de los obstáculos y los momentos de frustración no me queda más que afirmar que estoy satisfecha con el resultado de este proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes impresas

1. Libros

- ABRAHAM, Gerald**, (2011), *Studies in Russian Music, Rimsky-Korsakov and his contemporaries*, London, Faber and Faber.
- ADORNO, Theodor W.**, (2003), *Beethoven, filosofía de la música*, Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ediciones Akal.
- BAKST, James**, (1977), *A History of Russian-Soviet music*, United States of America, Greenwood Press publishers.
- BOWERS, Faubion**, (1996), *Scriabin*, New York, Dover Publications.
- BOYD, Malcolm**, (2000), *Bach*, United States of America, Oxford University Press.
- BURKHOLDER, Peter, J., Donald J. Grout y Claude V. Palisca**, (2008), *Historia de la música occidental*, traducción de Gabriel Menéndez Torrellas, España, Alianza Editorial.
- CAMINO, Francisco**, (2002), *Barroco, Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, Madrid, Ollero & Ramos editores.
- CAMPOS, Rubén M.**, (1928), *El folklore y la música mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública.
- CARMONA, Gloria**, (2009), *Álbum de Ricardo Castro*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- CARREDANO, Consuelo y Victoria Eli**, (2010), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6, España, Fondo de Cultura Económica.
- DAVIES, Peter J.**, (2002), *The Character of a Genius*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- DÍAZ Cervantes, Emilio y Dolly R. de Díaz**, (2009), *Ricardo Castro, genio de México*, Durango, Instituto de cultura del estado de Durango.
- FRISCH, Uwe**, *Trayectoria de la música en México*, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.
- EVAN Bonds, Mark**, (2014), *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Traducción de Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado.

- FUBINI, Enrico**, (2001), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza Editorial.
- HILL, John Walter**, (2008), *La música Barroca*, traducción de Andrea Giráldez, Madrid, España, Ediciones Akal.
- KAGEBECH, Hans et LAGERFELT, Johan editors**, (2001), *Liszt the progressive*, United States of America, The Edwin Mellen Press.
- KANT, Immanuel**, (2003), *Crítica del discernimiento*, traducción de Roberto R. Aramayo y Slavador Mas, Madrid, editorial Mínimo Tránsito, A. Machado Libros.
- KANT, Immanuel**, (2011), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción de Dulce María Granja Castro, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOCKWOOD, Lewis**, (2003), *Beethoven, the music and the life*, New York, W. W. Norton & Company.
- MAES, Francis**, (2002), *A History of Russian Music*, United States of America, University of California Press.
- MAYER-SERRA, Otto**, (1941), *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MEYER, Leonard B.**, (2000), *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, traducción de Michel Angstadt, Madrid, Ediciones Pirámide.
- MORENO Rivas, Yolanda**, (1996), *La composición en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MORGAN, ROBERT P.**, (1994), *La música del siglo XX*, traducción de Patricia Sojo Madrid, Ediciones Akal.
- ORTA Velázquez, Guillermo**, (1996), *Breve historia de la música en México*, México, Instituto Politécnico Nacional.
- PALENCIA, Héctor A.**, 1966, *Músicos de Durango*, México, editorial del Magisterio.
- PAZ, Octavio**, (1994), *Obras completas*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica.
- PRUNEDA, Alfonso**, 1949, *3 grandes músicos mexicanos*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural.
- SAMSON, Jim editor**, (2002), *The Cambridge history of nineteenth century music*, United Kingdom, Cambridge University Press.
- SAMSON, Jim**, (2007), *Virtuosity and the Musical Work*, New York, Cambridge University Press.
- SCHULENBERG, David**, (2001), *Music of the Baroque*, New York, Oxford University Press.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor, (1990), *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello*, New York, Oxford University Press.

SITWELL, Sacheverell, (1967), *Liszt*, New York, Dover Publications, Inc.

SUÁREZ Urtubey, Paola, (2007), *Historia de la música*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

TARUSKIN, Richard, (2000), *Defining Russia Musically*, United States of America, Princeton University Press.

WOLFF, Christoph, (2001), *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, New York, W. W. Norton & Company.

ZAMBRANO, Raúl, (2012), *La música en occidente*, México, El Colegio de México.

2. Artículos de revistas

WALKER, Alan, July-August 1990, “interview by Dean Elder” in *Clavier*, volume 29, no. 6, Illinois, The Instrumentalist Publishing Company.

3. Artículos hemerográficos

CAMPA, Gustavo E., (4 de enero de 1918), *Ricardo Castro y sus obras*, El Universal Ilustrado, Semanario Artístico popular, año 1, núm. 35, México.

CASTELLANOS Cámara, Pablo, (7 de marzo de 1971), *La obra de Ricardo Castro*, “Revista de la Semana. Antología de la Provincia. Música”, El Universal, año LV, tomo CCXXII, no. 19640, México.

4. Partituras

LISZT, Franz, (s/f), *Années de Pélerinage*, Frankfurt, London, New York, C.F. Peters.

Fuentes electrónicas

1. Libros

BEETHOVEN, Ludwig van, (2008) *The Letters of Ludwig van Beethoven*, Translated by J. S. Shedlock, B.A., vol. I, 1909, London, J. M. Dent & Co. Web
<<https://archive.org/stream/beethovensletter01beet#page/n9/mode/2up>> 4 de septiembre de 2016.

BOWERS, Faubion, (1996), *Scriabin*, New York, Dover Publications, web
<[https://books.google.com.mx/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=BOWERS,+Faubion,+1996,+Scriabin,+New+York,+Dover+Publications&source=bl&ots=Oliz7lNsaB&sig=7MkqgGVxsB6OqEfwAiuSOII_-sc&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjC2q_5tezNAhVQ9GMKHUMICFUQ6AEIOTAG#v=onepage&q=BOWERS%2C%20Faubion%2C%20\(1996\)%2C%20Scriabin%2C%20New%20York%2C%20Dover%20Publications&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=IdrSpBKW06cC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=BOWERS,+Faubion,+1996,+Scriabin,+New+York,+Dover+Publications&source=bl&ots=Oliz7lNsaB&sig=7MkqgGVxsB6OqEfwAiuSOII_-sc&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjC2q_5tezNAhVQ9GMKHUMICFUQ6AEIOTAG#v=onepage&q=BOWERS%2C%20Faubion%2C%20(1996)%2C%20Scriabin%2C%20New%20York%2C%20Dover%20Publications&f=false)> 3 de agosto de 2016.

FORKEL, Johann Nikolaus, (2011), *Johann Sebastian Bach, his life, art and work*, 1920, Harcourt, Brace and Howe, New York, e-book, web
<<https://archive.org/stream/johannsebastianb35041gut/35041-pdf#page/n3/mode/2up>> 8 de agosto de 2016.

GORDON, Byron (Lord Byron), (2009) *Childe Harold's Pilgrimage*, 1812, Lovell Brothers & Company, web
<<https://archive.org/stream/childeharoldspil07byro#page/120/mode/2up>> 3 de mayo de 2016.

LISZT, Franz, (2009), *Letters of Franz Liszt*, 1894, London, H. Grevel & Co., web
<<https://archive.org/stream/lettersoffranzli01lisz#page/n17/mode/2up>> 14 de abril de 2016.

MONTAGU-NATHAN, M., (2009), *A history of Russian music*, 1918, William Reeves, London, web
<<https://archive.org/stream/historyofrussian00mont#page/n7/mode/2up>> 19 de julio de 2016.

NIETZSCHE, Friedrich, (2006), *Thus spoke Zarathustra*, 1917, United States of America, The modern library publisher, web
<<https://archive.org/stream/thusspokezarathu00nietuoft#page/n5/mode/2up>> 5 de agosto de 2016.

SENANCOUR Pivert, Étienne, (s/f) *Obermann*, vol. I, New York, The Walter Scott Publishing CO, web

<<https://archive.org/stream/obermann01sena#page/n39/mode/2up>>

14 de octubre de 2014.

SENANCOUR Pivert, Étienne, (s/f) *Obermann*, vol. II, 1837, Société Belge de Librairie, ETC. Google books, web

<http://books.google.com.mx/books?id=wGU8AAAACAAJ&pg=PA89&lpg=PA89&dq=oute+cause+est+invisible,+toute+fin+trompeuse....+Obermann&source=bl&ots=SQtJv192Qp&sig=OyUUKqhBbbi8uvyPJezKgBnSQuA&hl=es-419&sa=X&ei=sfY_VO7dAs3B8gG67IGQAg&ved=0CC4Q6AEwBA#v=onepage&q&f=false>

16 de octubre de 2014.

2. Artículos

EMERY, Walter et Christoph Wolff, (s/f), “Johann Sebastian Bach”, *Oxford Music Online*, Grove Music online, web

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Johann+Sebastian+Bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> 8 de agosto de 2016.

HAMILTON, Kenneth, (2001), “Liszt, Franz”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4010?q=Liszt%2C+Franz&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit>

18 de marzo de 2016.

HOFFMANN, E. T. A., y Arthur Ware Locke, (2016), “Beethoven’s Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann’s *Kreisleriana*”, Enero 1917, *The Musical Quarterly*, Oxford Journals, Oxford University Press, Vol. 3, No. 1, pp. 123-133, web

<<https://www.jstor.org/stable/pdf/738009.pdf>> 13 de septiembre de 2016.

HUGO, Victor, (2001), *Prefacio de Cromwell*, 1827, The Harvard Classics, web

<<http://www.bartleby.com/39/42.html>>

18 de marzo de 2016.

KERMAN, Joseph y Alan Tyson, (s/f) “Beethoven”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web

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

15 de agosto de 2016.

MACDONALD, Hugh, (2001) “Symphonic poem”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250?q=symphonic+poem&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>
10 de octubre de 2014.

POWELL, Jonathan, (s/f), “Skryabin, Aleksandr Nikolayevich”, *Oxford Music Online*, Grove Music online, web
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25946?q=Skriabin&search=quick&pos=1&_start=1#S25946.4> 23 de junio de 2016.

SELFRIIDGE-FIELD, Eleanor, (s/f) “Alessandro Marcello”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17715?q=Alessandro+Marcello&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> 17 de agosto de 2016.

VASAK, Anouchka, (2016), *Obermann, livre de Étienne Pivert de Senancour*, Encyclopédie Universalis France, web
<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/oberman/>>
12 de abril de 2016.

WALKER, Alan, (2001) “Liszt, Franz”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265?q=Franz+Liszt&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>
10 de octubre de 2014.

WOLFF, Christoph, (s/f), “Johann Sebastian Bach”, *Oxford Music Online*, Grove Music online, web
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10#S40023.3.7.21>> 16 de septiembre de 2016.

3. Artículos de revista

ISTEL, Edgar, (2012), “Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott”, 1905-1906, *Die Musik*, Berlin und Leipzig, Verlegt Bei Schuster & Loeffler, pp.43-52 web
<<https://archive.org/stream/DieMusik05jg3qBd.191905-1906#page/n0/mode/2up>>
9 de mayo de 2016.

RAPADO Jambrina, Elisa, (s/f), “Los Poetas”, *Scherzo*, enero 2011, año XXVI, no. 259, Madrid, pp. 106-109, web
<<http://scherzo.es/hemeroteca/2011-01-259.pdf>>
29 de abril de 2016.

4. Partituras

LISZT, Franz, (2009), *Musikalische Werke*, 1916, Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, web
<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP31081-PMLP10055-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_4_Breitkopf_Tagebuch_eines_Wanderers_1.pdf>
23 de marzo de 2016.

5. Tesis

SUKHINA, Nataliya, (2008), *Alexander Scriabin (1871-1915): piano miniature as chronicle of his creative evolution; complexity of interpretive approach and its implications*, Dissertation prepared for the degree of doctor of musical arts, University of North Texas, web
<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6048/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf> 4 de agosto de 2016.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Gottlob Haubmann, Elias, (1748), “Johann Sebastian Bach” en Wolff, Christoph, (2001), *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, New York, W. W. Norton & Company, pág. Frontispiece 1
2. Stieler, Joseph K., (1819), “Ludwig van Beethoven”, en Kerman, Joseph, et al., s/f, “Beethoven”, *Oxford Music Online*, Grove Music Online, web
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F923022>>
..... 12
3. (1905), “Aleksandr Scriabin (*sic*)” en Bowers, Faubion, (1996), *Scriabin*, New York, United States of America, Dover publications, pág. 12 24
4. Lauchert, (1856), “Liszt en traje” en Sitwell, Sacheverell, (1967), *Liszt*, New York, USA, Dover Publications, Inc., pág. frontispiece 38
5. Liszt, Franz, “Vallée d’Obermann” en Liszt, Franz, (s/f), *Annés de Pelérinage*, Frankfurt, London, New York, C.F. Peters, pág. 34 48
6. (1902), “Ricardo Castro” en Díaz Cervantes, Emilio y Dolly R. de Díaz, (2009), *Ricardo Castro, genio de México*, Durango, Instituto de cultura del estado de Durango, pág. 125..... 53

ANEXO

Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach-Alessandro Marcello Concierto no. 3 en re menor, BWV 974

Esta obra es una transcripción del *Concierto para oboe y cuerdas en re menor* del compositor veneciano Alessandro Marcello, posiblemente realizada entre 1713 y 1714 a petición del Príncipe Johann Ernst, mientras Bach formaba parte de la corte del Duque de Weimar.

Bach realizó varias transcripciones de compositores italianos con la intención de familiarizarse con el estilo moderno de *concerto*. De esta manera, imitó, improvisó y experimentó todas las posibilidades musicales para adaptarlas a sus propias ideas.

La obra está claramente definida por la melodía que lleva el oboe y el acompañamiento de las cuerdas a lo largo de los tres movimientos.

Ludwig van Beethoven

32 variaciones en do menor WoO80

Las variaciones son una forma musical que se caracteriza por utilizar los mínimos elementos musicales para componer una obra. Está compuesta por una idea musical que se mantiene durante toda la pieza y la cual tiene distinto carácter.

Esta pieza fue escrita por Beethoven en 1806, casi una década después de que se enterara de su inminente sordera. En esta época compuso gran variedad de obras en do menor, una tonalidad que se vincula con el dolor.

Estas variaciones están hechas en forma de ejercicios que están agrupados según el elemento técnico que se quiere trabajar como igualdad entre las manos, ataques simultáneos de dedos, terceras, velocidad, sonoridad, equilibrio, etc.

Aleksandr Scriabin

Estudio Op. 8 No. 12 en re menor “Patético”

Los doce Estudios Opus ocho son composiciones para piano que expresan una variedad de estados de ánimo y sentimientos. Curiosamente entre 1894 y 1895, período en el que se crearon los estudios, Scriabin escribió un credo titulado *What then?* (¿Entonces qué?), en el cual podrían estar reflejados cada uno de estos estudios. Tomando en consideración algunos se lee:

Para ser optimistas realmente, uno debe tener dudas y conquistarlas.
Estoy vivo. Amo la vida. Amo a la gente. Amo a todos ellos más porque a
través de ti ellos han sufrido.

Tú me hiciste conocer mi poder infinito, mis fuerzas ilimitadas, mi
invisibilidad.

Me diste el poder de la creación.

¡Él es poderoso! ¡Él es fuerte! ¡Él, que se siente derrotado y lo supera!
(En Bowers, Faubion, (1996), *Scriabin*, New York, Dover Publications, pp.
187-188).

En esa época Scriabin estaba inspirado en la filosofía del *superhombre* de Nietzsche. En ella el filósofo alemán afirma que uno debe superarse a sí mismo, sus propios valores y los sentimientos de sufrimiento, opresión y debilidad para poder lograr la magnificencia de uno mismo y de esta manera vivir con pasión.

Este último estudio conocido como *patético* refleja ese carácter exaltado y pasional del compositor.

Franz Liszt

Vallée d’Obermann

Vallée d’Obermann es una de las obras más importantes de la colección de piezas titulada *Années de Pèlerinage* (Años de peregrinaje) del primer año en Suiza. En esta colección Liszt intentó plasmar sus experiencias de tal forma que se reflejan los viajes que realizó, los paisajes que admiró y los libros que leyó.

La novela *Obermann* del escritor francés Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) fue la principal fuente de inspiración para *Vallée d’Obermann*. Senancour motivado por los

paisajes Suizos escribió esta novela que se basa en la vida de un solitario hombre llamado Obermann y su búsqueda en la vida.

En esa época, los sentimientos de soledad, sufrimiento y desesperación predominaban y definían al artista romántico, considerado así mismo una víctima de la sociedad.

Ricardo Castro

Vals Capricho Op.1 para dos pianos

El *Vals Capricho* es la obra más conocida del compositor mexicano, sin embargo es poco sabido que la compuso cuando aún era estudiante del Conservatorio Nacional en la década de 1880. Originalmente realizó la versión para piano solo y fue hasta principios del siglo XX que decidió hacer la versión para dos pianos y para piano y orquesta, debido al éxito que alcanzó en el público.

Al ser uno de los compositores que abandonó el estilo italiano que predominó durante el siglo XIX, tuvo mucha influencia de compositores románticos como Chopin y Liszt creando así obras virtuosísticas.

Este vals en su versión para piano y orquesta fue la última pieza que se le escuchó interpretar al compositor.