



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA

KAREN BERENICE ZÚÑIGA GASPAR

ASESOR DE TESIS

JOSÉ FRANCISCO VIESCA TREVIÑO

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“A ti,

Que me miras y me escuchas,

Me cobijas y me guardas,

Por tu guía y la alegría,

Por la luna y por su magia,

Por la lluvia y su melodía,

Por la esperanza

Y por la grandeza de la vida.

Para ti,

Por la ilusión e inspiración,

Por la estrellas y mis sueños,

Por cada anhelo y sus suspiros,

Por tus cielos

Y por todos mis deseos,

Y por la inmensidad de el universo”

Queridos papis:

*Gracias por brindarme la fortaleza que necesito,
Por su bondad y su confianza,
Y por ser mis primeros grandiosos maestros
En este sendero de la vida.*

Amados hermanos:

*Les agradezco su incondicional apoyo,
Su compañía y sus consejos
Y por ser mis primeros y grandes amigos
En nuestros juegos y conflictos.*

Estimados amigos:

*Atesoro cada uno de los momentos en los que compartimos
Y aprendimos juntos
Durante nuestra estancia en esta casa de estudios.*

Distinguidos maestros:

*Mi gratitud sincera por su orientación y sabiduría
Y por revelarme lo valioso y lo maravilloso
Que puede ser el mundo de la Enseñanza
Así como la sencillez y la humildad del conocimiento.*

Benemérita Universidad:

*Muchas Gracias por ofrecerme la enorme oportunidad
De tener la experiencia de ser orgullosamente Universitaria
Y de poder empaparme de una inmensa gama de luz de conocimiento
A través de sus catedráticos, su sistema de estudios e instalaciones.*

Adorados alumnos:

*Les agradezco por mostrarme lo mágica y emocionante
Que puede ser la Educación Musical
Mediante todas sus sonrisas.*

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	
Suite Francesa en Si menor BWV 814	
Johann Sebastián Bach (1685-1750)	
1.1 Contexto histórico de la Suite	2
1.2 Características de la Suite	4
1.3 Danzas obligatorias de la Suite	5
1.4 Danzas opcionales de la Suite	8
1.5 Recursos de composición de Bach	9
1.6 Contexto histórico de las Suites Francesas	11
1.7 Análisis de la Suite Francesa en Si menor BWV 814	12
1.8 Sugerencias técnicas e interpretativas	31
Capítulo II	
Sonata en Sol mayor Op. 14 No. 2	
Ludwig van Beethoven (1770-1827)	
2.1 Contexto histórico	33
2.2 Biografía del autor	36
2.3 Desarrollo de los pianos	40

2.4 Estilo de composición	41
2.5 Características de la obra	43
2.6 Análisis de la Sonata en Sol mayor Op. 14 No. 2	45
2.7 Sugerencias técnicas e interpretativas	56

Capítulo III

Scherzo en Si bemol menor Op. 31

Frédéric Chopin (1810-1849)

3.1 Contexto histórico	62
3.2 Biografía del autor	63
3.3 Estilo de composición	70
3.4 Características del scherzo	73
3.5 Características de la obra	74
3.6 Interpretación	74
3.7 Análisis del Scherzo en Si bemol menor Op. 31	76
3.8 Sugerencias técnicas e interpretativas	92

Capítulo IV

Pagodas de la serie Estampas

Claude Achille Debussy (1862-1918)

4.1 Biografía del autor	98
4.2 Impresionismo	101

4.3 Estilo de composición	102
4.4 Características de la obra	104
4.5 Análisis de las Pagodas de la serie “Estampas”	106
4.6 Técnica e interpretación	117
4.7 Sugerencias técnicas e interpretativas	120

Capítulo V

Siete Bosquejos Op. 9/b

Béla Bartók (1881-1945)

5.1 Contexto histórico	123
5.2 Biografía del autor	124
5.3 Estilo de composición	128
5.4 Características de la obra	131
5.5 Análisis de los Siete Bosquejos Op. 9/b	132
5.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	144

Capítulo VI

Tessellata Tacambarensia No. 3

Gerhart Muench (1907-1988)

6.1 Biografía del autor	148
6.2 Estilo de composición	152
6.3 Características de la obra	154

6.4 Análisis de la Tessellata Tacambarensia No. 3	155
6.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	164
Conclusiones	168
Bibliografía	170
Hemerografía	174
Discografía	174
Internet	174

"Después del silencio, lo que más se acerca a expresar lo inexpresable es la música."

Aldous Huxley

INTRODUCCIÓN

El interés de realizar este escrito es el de concretar mis estudios de licenciatura al completar teóricamente el programa que interpretaré en el piano.

El presente trabajo está organizado cronológicamente con el propósito de dar una mayor comprensión de la evolución de la música durante tres siglos a través del desarrollo del piano como instrumento de teclado.

En estas notas se hace referencia a la vida de los compositores y al periodo histórico en el que se desarrollaron. De la misma forma se describen sus influencias y se enmarca su perfeccionamiento musical en el paso del tiempo, detallándose las características de la composición y la época en la que fue concebida.

Igualmente se describen las posibilidades sonoras del clave, como antepasado del piano y su desarrollo con la música de Bach. Asimismo, se habla de la fuerte influencia que ejerció éste sobre Beethoven y su estrecha relación con las innovaciones que se hicieron al piano. Así, elementos como la incorporación del pedal y algunos cambios en la maquinaria del piano dieron como resultado una mayor resonancia y sonoridad que se reflejaron en las obras de compositores como Chopin y Debussy, encargados de llevar al límite las posibilidades sonoras del piano.

Al final de este escrito se presenta música del siglo XX, evocando el arte de Béla Bartók y Gerhart Muench, que son ejemplos del inicio de la nueva búsqueda de efectos y recursos pianísticos que convirtieron al piano en un instrumento percutivo con infinitas gamas de color.

"Las disonancias son tanto más fuertes cuanto más cerca están de la armonía."

Johann Sebastian Bach

BACH

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA SUITE

La historia de la suite se encuentra inmersa en la música para la danza. Las primeras danzas instrumentales que han sobrevivido datan del siglo XIV y provienen de dos manuscritos de Francia e Italia. "La primera colección conocida de piezas que llevaban el nombre de suite es un conjunto descrito en 1557 como un grupo de branles."¹ Los branles eran danzas renacentistas que fueron reunidas, ordenadas y clasificadas en las suites de acuerdo a los requerimientos de la danza.

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se produjo una extensa cantidad de música para bailar debido al florecimiento del teatro y de la danza. Asimismo se forjó una conexión real entre Francia e Inglaterra debido al intercambio de arte y exportación de maestros *baile y laudistas*. Esta movilidad determinó el desarrollo de la suite aunque se desconoce la dirección que siguió debido a la carencia de fechas para establecer su origen.

En 1588 el canónigo de Langres, Thoinot Arbeau publicó un manual que se conoce como *Orchesographie Tratado en forma de diálogo*, por el cual todas las personas podrán fácilmente aprender y practicar el honesto ejercicio de la danza.² Este manual contiene una descripción detallada de algunos estilos de danzas del Renacimiento que incluye una tablatura inédita para la época en que los pasos de cada danza se relacionan gráficamente con las notas musicales.³

Usualmente las piezas de una suite eran basadas sobre formas y estilos de danza ya existentes pero ellas podían tener una asociación programática indicada por sus títulos así como por sus autores que formularon su música de acuerdo a la tradición de la época y a sus recursos musicales.

¹ Sadie, Stanley, "*Johann Sebastian Bach*", The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Tomo I, 2001, 665.

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Gavota>

³ *Ibidem*

Las suites contienen movimientos relacionados con su nombre y un estilo característico de acuerdo a la procedencia nacional de cada danza. Comprendió una serie de ritmos de danzas internacionales y una gran diversidad cultural. Sus contrastes originaron, al principio, la idea de juntarlas, hilándolas sin ninguna regla; posteriormente fue muy bien adaptada a los propósitos servidos, fue variada en su contenido, no muy larga y tampoco corta. La convención requirió que todos sus movimientos fueran interpretados en la misma tonalidad.⁴ Es difícil respaldar una teoría unificada en el que se llegue a una conclusión sobre la evolución y el principio de la suite. Se mencionó que una de las razones por las que se encontraba en la misma tonalidad era debido a la dificultad que tenía el laúd tanto para cambiar como para regresar a la afinación anterior. No obstante, esta leve dificultad no fue considerada en los otros géneros musicales por lo que se descartó esta teoría. Lo más probable es que al unificar la tonalidad de las piezas, las danzas tenían más coherencia entre ellas, por lo que más fácilmente se les podía identificar como una serie artísticamente planeada.

Durante el periodo Barroco la suite consistía en una serie de danzas en la misma tonalidad basada en las tradicionales formas y prácticas del baile. Conforme el tiempo pasó, las danzas se fueron construyendo de acuerdo a las costumbres y necesidades de cada región, y de ahí la suite adquirió nuevas particularidades que la definieron como un estilo musical específico y de una longitud razonable para ser interpretada en una sola sesión.

Antes de 1650, en Francia, no hay evidencia de la existencia de un repertorio para teclado que contenga las danzas de las suites, no obstante, después de 1650 se da una aparición repentina de todas las danzas de las suites y de unos pocos manuscritos para teclado que demuestran el perfeccionamiento de este género. Sin embargo, no es posible deducir la historia de este repertorio por la carencia de fuentes y datos de las piezas organizadas en los modelos parecidos a la suite.⁵

Debido a la maestría con que Bach manejó la estructura de la suite fue inevitable, para algunos investigadores, querer descubrir en su estilo de composición un principio de construcción que revelara la esencia de la suite y

⁴ Sanford, Terry Charles *The music of Bach*, 33.

⁵ *Ibidem*, 675.

así escudriñar su evolución. No obstante, las suites de Bach no tienen nada que ver con la historia de la suite. La historia alemana de la suite clásica para teclado se encuentra rodeada de problemas de fechas y de autenticidad.

Bach tomó de los franceses el hábito de ampliar la suite simple con ciertos accesorios, pero sin caer en los excesos, distinguiéndose de los maestros italianos por observar rigurosamente y hasta en detalle, el ritmo característico de cada baile. Por lo tanto, elevó la suite a la dignidad de la gran música, sin dejar de conservar su carácter primitivo de música de danza.⁶

CARACTERÍSTICAS DE LA SUITE

A finales del último cuarto del siglo XVII el inglés Thomas Mace fue el primer escritor en describir a la suite como una forma de composición musical con un orden convencional. Según sus escritos, consistía de un Preludio improvisado seguido de una *Allemande*, *Ayre*, *Courante*, *Sarabande* y otra pieza que se pretendiera tocar unificadas por una misma tonalidad. Estas piezas representaron un temperamento nacional diferente, con su propio carácter, métrica y patrones rítmicos. *La Allemande*, grave y solemne, expresa la naturaleza germánica; la *Courante*, distinguida e invariable con un ferviente temperamento italiano o francés; la *Sarabanda*, formula la fina y digna solemnidad de España, y la *Gigue*, viva y brincada, emite la sólida elegancia refinada de Francia".⁷

En un principio la suite comprendía una *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* con o sin *Gigue* o danzas adicionales (me referiré a esta secuencia como A-C-S-G). A veces se podían encontrar variaciones, reduplicación de piezas, inserción de bailes entre las danzas y la presencia de movimientos introductorios.

El orden convencional de colocar la *Allemande* antes que la *Courante* es encontrado en considerables números de publicaciones de música holandesa y flamenca alrededor de 1570 y es reflejado en todas las publicaciones de la historia de las dos danzas.

⁶ Schweitzer, Albert J. S. *Bach El músico poeta*, 151.

⁷ *Ibidem*, 34.

Las secuencias A-C-S se difundieron antes de 1650 en Alemania y Suecia al mismo tiempo que fueron establecidas en el repertorio de la música orquestal francesa. Probablemente la *Gigue* fue incorporada en el repertorio francés para laúd en 1640 por laudistas que trabajaron o visitaron Inglaterra.⁸ No obstante, la *Gigue* no fue al principio tan recurrida por lo que su uso fue irregular al presentarse de manera desigual en diferentes lugares y repertorios, y A-C-S-G nunca consiguió la ubicuidad de A-C-S. La *Gigue* francesa pareció tener difusión rápidamente por los países de habla alemana junto con el repertorio francés para laúd.⁹ El perfeccionamiento de la suite clásica estuvo marcado por la adición de la *Gigue* alrededor de los años 1650. Inglaterra fue el primer país en imprimir suites clásicas completas con *Gigues*.¹⁰ Las suites de Kuhnau, Buxtehude y Böhm, junto con las primeras publicaciones de Froberger, pueden haber establecido la norma clásica de la suite debido a una constancia en el modelo de composición.

DANZAS OBLIGATORIAS DE LA SUITE

I. LA ALLEMANDE

La Allemande es una danza medieval en compás binario que data del siglo XVI y proviene del francés *Allemande*. Su forma fue tomada del *Tombeau* que fue un género musical solemne y serio de ritmo lento y carácter contemplativo que se componía a la memoria y honor a un gran personaje, amigo o ser querido. Se caracteriza por la ausencia de síncopas y por iniciar con una o más anacrusas que se encaminan hacia cadencias fuertes. Esta danza está impregnada de imitaciones y utiliza el recurso de la repetición por secciones. En su forma barroca madura tenía más que ver con una escritura instrumental idiomática que con los ritmos de danza.¹¹

⁸ *Ibidem*, 673.

⁹ *Ibidem*, 673.

¹⁰ *Ibidem*, 674.

¹¹ Randel, Don Michael (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, 41.

II. LA COURANTE

La *Courante* es una danza en compás ternario que se origina a finales del Renacimiento y principios del Barroco y su estilo de composición es diferente en cada etapa. En el Renacimiento se bailaba con giros y saltos rápidos donde se intercalaban pequeños brincos entre los pasos. Cobró mayor importancia en el siglo XVII, sobre todo en los bailes de la corte de Luis XIV. En Francia, la courante cobró vida en la música para laúd aunque existe una gran cantidad de estas piezas en la música para clave.

Durante su uso más común en el periodo barroco la *Courante* tuvo dos variedades: la courante francesa y la corrente italiana.¹² En la primera mitad del siglo XVIII la distinción entre *corrente* y *courante* era en ocasiones explícita. La mayoría de los compositores utilizaron indistintamente las dos versiones. Bach especificó *corrente* en las partitas para clave, en el resto de sus *suites*, los títulos no ofrecen ningún indicio del tipo al que pertenecen, pero se deduce de la elección de compás (3/4 o 3/8 para la *Corrente* y 3/2 para la *Courante*).¹³ En el estilo francés tenía muchos acentos cruzados y fue una danza solemne y grave con pulso idéntico al de una *Zarabanda*. Una de sus características son las figuras de hemiola y sus síncopas. Su esquema armónico es ambiguo y su textura es contrapuntística. En cambio, el *Courante* italiano fue más rápido, más libre y fluido en movimiento. Ambos modelos suelen estar en forma binaria y comienzan en anacrusas que concluyen en la parte fuerte.

III. LA SARABANDE

Las primeras noticias que se tienen de la Zarabanda se encuentran en América Central en 1539 donde se menciona en un poema escrito en Panamá por Fernando de Guzmán Mejía. Todo indica que el baile se popularizó en las colonias españolas antes de cruzar el Atlántico hasta llegar a España. Sin embargo, fue prohibida en 1583 por ser considerada como una danza obscena y lasciva. Fue citada con frecuencia en algunas obras literarias de Lope de Vega y de Cervantes donde atestigua que existían dos tipos de Zarabanda, una viva y otra más lenta.

¹² <http://es.wikipedia.org/wiki/Courante>

¹³ Diccionario HHarvard de Música, 309.

La *Zarabanda* es una danza lenta, noble y de ritmo moderado. Fue popular en las cortes francesas en la música teatral de Lully y Rameau. Está escrita en un compás ternario que se distingue por su ritmo alternado de negra y blanca. Presentaba normalmente una forma binaria, con frases muy regulares de cuatro u ocho compases y sencillas melodías que podían contener una ligera y elegante ornamentación.

Los compositores alemanes siguieron generalmente los modelos franceses que los italianos, adoptando su tempo lento y la segunda parte acentuada en la música para clave. Inglaterra bebió tanto de la tradición italiana como de la francesa y tendió hacia un concepto rápido y juguetón de la danza en la música para clave.¹⁴

IV. LA GIGUE

La Gigue o Giga nació en Irlanda e Inglaterra. Es una danza folclórica llamada jig que procede de la palabra alemana geige. Este término se utilizaba en la Edad Media para referirse a los instrumentos de cuerda frotada, fídula o rabel semejante al laúd. Su difusión fue realmente popular en el norte de Inglaterra y Escocia desde 1500 hasta 1600; después se extendió a Irlanda.

La danza se hizo popular en Francia hacia la década de 1650 en la corte de Luis XIV. La danza fue más tranquila y consistía en que una o dos personas realizaban pasos rápidos, saltados muy complejos. Habitualmente rápida en compás binario, se encuentra en un compás compuesto de 6/8, 6/4, 9/8 ó 12/16. Por lo general utiliza la imitación al comienzo de cada sección y sus frases tienden a ser irregulares, su ritmo y textura varían por la influencia de los modelos italianos y franceses. Por ejemplo, la gigue francesa incluye ritmos punteados en compás binario compuesto o simple, síncopas y hemiolas. Los compositores alemanes establecieron una estrecha relación entre las secciones por medio del uso de una inversión del motivo inicial como sujeto de la segunda sección.

¹⁴ *Ibidem*, 1109.

DANZAS OPCIONALES DE LA SUITE

V. EL MINUETTO

La palabra minueto fue adaptada bajo la influencia del minuetto italiano, del menuet francés, que significa pequeña, bonita, delicada, un diminutivo de menú, del latín *minutus* y se refiere probablemente a los pequeños pasos, pas menus, tomados de la danza.¹⁵ El *minueto* es una antigua danza tradicional de la música barroca originaria de la región francesa de Poitou, que alcanzó su desarrollo entre 1670 y 1750.¹⁶ Jean-Baptiste Lully la incorporó en sus óperas a partir de 1673 y desde entonces formó parte de representaciones y ballets. Al principio el *minueto* era bastante rápido pero en el transcurso del siglo XVII fue moderando su tempo.

Esta danza comprende dos secciones que contienen su respectiva repetición. Posteriormente se compone de un trío que se tocaba un poco más lento y adoptaba la misma forma binaria con repetición; finalizaba retomando el *minueto* ejecutándose sólo una vez cada sección. Ésta fue la única danza del género *suite* que fue retomada por los nuevos géneros como la sinfonía o la sonata.

VI. LA GAVOTTE

La gavota (*gavotte*, *gavot* o *gavote*), originada como una danza popular francesa, es una forma musical que toma su nombre del pueblo de Gavot en el país de Gap, región del Delfinado.¹⁷

A mediados del siglo XVIII una nueva danza con características musicales similares tomó ese nombre y gozó de gran popularidad en la corte de Luis XIV.¹⁸ Se bailó en las óperas y ballets de Lully y Rameau. En su forma musical conservó los ritmos, fraseo y textura homofónica, sin embargo, perdió en ocasiones la anacrusa de medio compás que precedía el baile.

La *gavota* tenía asociaciones pastoriles a consecuencia de sus plasmaciones folklóricas y teatrales lo que se refleja ocasionalmente en bordones en la parte del bajo. Aunque suele estar estructurada en forma binaria, se escribía a

¹⁵ <http://sia-news2.blogspot.com/2009/05/el-minuet-o-minueto-anun.html>

¹⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Minueto>

¹⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Gavota>

¹⁸ Diccionario Harvard de Música, 470.

menudo en forma de *rondeau* o servía como tema de una serie de variaciones.¹⁹

Al ser bailada se necesita cruzar los pies dos veces en cada patrón rítmico y cada paso es seguido por un pequeño salto. Así mismo los gestos suelen acompañar este baile.

La Gavota es de una velocidad moderada en un compás de 4/4 ó 2/2. Sus frases comienzan y terminan en la mitad del compás o en la tercera nota. Contiene motivos rítmicos sencillos y no suele tener síncopas.

RECURSOS DE COMPOSICIÓN DE BACH

La inmensa imaginación de Bach le abrió paso a la creación de nuevas formas de composición en donde entretejió los elementos más heterogéneos para unificarlos en una forma coherente y en donde utilizó los rasgos más básicos a los que recurrió una y otra en todas sus obras.

En la generación de Bach tres instrumentos de teclado estaban a su servicio, el clavicémbalo, el clavicordio y la espineta. Cada uno de ellos tenía sus características propias por lo que su técnica de dedos no fue uniforme y la música compuesta para cada uno no fue del todo adecuada.

El término Clave (del latín *clavis*, llave) se usaba en los tiempos de Bach para indicar cualquier instrumento de teclado de cuerdas. Sin embargo, el empleo del término en su amplio sentido no era muy común.²⁰

A mediados del siglo XVIII la acepción Clave fue disminuyendo gradualmente contando sólo la denominación clavecín. Esto sucedió por la traducción inexacta de *Das wohitemperierte Clavier*.²¹

El clavicémbalo (en italiano, *cembalo*; en francés, clavecín) o cémbalo controla su sonido por medio de pedales que regulan el número de cuerdas vibradas. Las cuerdas son vibradas por unas plumillas montadas en unas pequeñas palancas de madera llamadas martinetes que puntean o pellizcan las cuerdas cuando las teclas se accionan. Los modelos más grandes tienen dos teclados y una serie de pedales.

¹⁹ *Ibidem*, 470.

²⁰ Geiringer Karl, *La Familia de los Bach*, 306.

²¹ *Ibidem*, 307.

El clavicordio es más pequeño que el clavicémbalo. Tiene un solo teclado. En los tiempos de Bach su registro alcanzaba 5 octavas. El instrumento se accionaba cuando sus cuerdas eran percutidas por una púa vertical de delgado metal o tangente que era accionada a través de las teclas que provocaban que la aguja se moviera y vibrara la cuerda. El ejecutante puede manejar la vibración de las cuerdas mientras la tecla es sostenida con sus dedos. No tiene pedales y es sensible al tacto. Aunque se puede tocar con diferentes dinámicas entre el piano y el forte su sonido es un tanto débil.

La espineta o virginal es más pequeño que el clavecín, con un solo teclado y una sola serie de cuerdas con puntas de pluma o cuero que percuten las cuerdas al accionarse las teclas.

El pianoforte existía antes de mediados del siglo XVII y aunque Bach lo conocía, probablemente sólo lo empleó para su *Ofrenda Musical*.²²

Bach no mostró alguna preferencia por estos instrumentos. No obstante, utilizó un instrumento en particular de acuerdo a la composición. El clavecín, con su tono agudo, y su capacidad para efectuar rápidos cambios de color y fuerza, o la espineta, con su brillantez, aunque de sonido sin matices, o el clavicordio de sonido más flexible, pero de suave sonido.²³

Forkel afirma que Bach consideró el clavicordio como el mejor instrumento para poder expresar sus mejores pensamientos. El clavicémbalo o clavecín, en su opinión, era incapaz de graduar el sonido que se puede conseguir en el clavicordio, un instrumento de sensibilidad extrema aunque débil en el volumen.²⁴

En sus composiciones, Bach anotó el fraseo para un entendimiento interpretativo en su música.²⁵ Sin embargo, algunos de estos manuscritos fueron copiados por sus alumnos y muchas veces se omitió el fraseo. Conjuntamente se pensó innumerables ocasiones que este compositor no anotó las articulaciones en sus copias porque muchas de las ejecuciones estaban bajo su dirección y supervisión y porque al mismo tiempo existía una comprensión general del fraseo que era tocado de manera natural. Por lo tanto esto condujo a creer en el siglo XIX que la música de Bach no tenía fraseo en

²² *Ibidem*, 306.

²³ *Ibidem*, 307.

²⁴ Sanford, 24.

²⁵ Grew, Eva and Sydney, *Bach*, 114.

la interpretación.²⁶ Tal vez por esta razón los grandes editores de las colecciones de Bach publicaron ignorando los fraseos durante el siglo XIX e imprimieron la música carente de símbolos.²⁷

Cuando Bach igualó el temperamento de las cuerdas manejando las 24 tonalidades mayores y menores, la técnica pianística se descuidó al utilizar las teclas negras. Al percatarse de este problema Bach abandonó el sistema de digitación de aquel entonces en el cual el pulgar y el meñique no tenían cabida en la ejecución. Bach le dio al pulgar una tarea regular en las escalas y forzó al débil meñique a cargar su peso. Estos cambios tuvieron importantes consecuencias.²⁸ Fue así que los dedos asumieron una posición curva con sus fines equilibrados sobre las teclas, de tal manera que los dedos ya no estaban extendidos sobre el teclado. Esto ayudó a los intérpretes a adquirir mayor velocidad en los pasajes rápidos y crear el legato.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS SUITES FRANCESAS

Johann Sebastián Bach nació en Eisenach, Turingia el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750.

En 1717, Bach comenzó a buscar un trabajo más estable que serenara su decepción por la mala actitud del duque *Wilhelm Ernst* al asignar al hijo del antiguo maestro de capilla el puesto que quedó vacante en aquella corte. El príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, que conoció a Bach un año anterior en la boda de su hermana con el duque, se interesó por su trabajo y le ofreció el cargo de maestro de capilla en su corte. Entonces Bach aceptó y comenzó una nueva etapa en cada una de sus composiciones.

En 1719 Bach comenzó a hacer una antología de piezas para su hijo Wilhelm Friedman. Asimismo, empezó una similar recopilación denominada *Notenbüchlein* para su segunda esposa Anna Magdalena. Posiblemente fue ella quien escribió el título y la fecha e indudablemente Bach anotó los títulos de sus libros teológicos en 1722.²⁹

²⁶ Ibidem, 114.

²⁷ Ibidem, 114.

²⁸ Sanford, 35.

²⁹ The New Grove, 318.

Este librito contiene cinco de las seis Suites Francesas (BWV 812-816), algunas de ellas incompletas, así como algunos fragmentos y pequeñas piezas, y refleja una nueva forma de composición de las Suites que poco a poco fue cultivada por Bach. Las Suites Francesas fueron escritas posteriormente que las suites inglesas. Son más breves, melodiosas y sencillas en apariencia, con menos uso del contrapunto y no poseen un prelude u obertura. Sin embargo es difícil indagar por qué las dos series de suites fueron llamadas inglesas y francesas.

Existen razones para pensar que de acuerdo a su escritura y su estilo de composición Bach terminó este manuscrito hasta 1732.³⁰ A la muerte de Bach sus manuscritos fueron divididos entre sus dos hijos mayores, algunas partituras de *Köthen* se quedaron con Wilhem. Allí se perdieron algunos. Los demás que fueron entregados a Emmanuel sobreviven y pueden ser tomados como representando aproximadamente la mitad de los trabajos instrumentales escritos en *Köthen*.³¹

Las suites para teclado de Bach exhiben una extraordinaria fertilidad de invención, un rico poder imaginativo y un dominio técnico de las formas que emplea.³² Bach siguió el precedente establecido adoptando una forma y un estilo totalmente influido por laudistas y clavicembalistas franceses del siglo XVII. Como siempre, desarrolló y transformó este modelo creando su propio idioma musical individual. En tres grandes series para teclado, con seis suites cada una de ellas, incrementó la forma a nuevos niveles artísticos logrando una síntesis perfecta de la música de estilo francés e italiano apuntalados por su incomparable dominio del contrapunto.³³ Es posible que quien tomó o juntó estos catálogos tuviera algo definitivo en mente, pero no es evidente en los estilos o formas de cada colección.³⁴

ANÁLISIS DE LA SUITE FRANCESA EN SI MENOR BWV 814

3rd suite in b minor BWV 814

³⁰ *Ibidem*, 318.

³¹ <http://www.guildmusic.com/catalog/gui7259z.htm#UP>

³² Sanford, 34.

³³ <http://www.guildmusic.com/catalog/gui7259z.htm#UP>

³⁴ *The New Grove*, 680.

*Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Trio, Anglaise, Gigue*³⁵

Movimiento	Tempo	Métrica	Tratamiento especial
<i>Allemande</i>	Tempo Moderato	Binario (o cuádruple)	Anacrusas cortas, frecuentemente figuras rápidas.
<i>Courante</i> (o corriente Italiana)	Moderato	Ternario (tradicionalmente, 3/2 o 6/4) [3/4, si es en estilo Italiano]	Libre textura contrapuntística; la melodía cambia a veces de la voz superior a la voz inferior figuras rítmicas rápidas, si es en estilo italiano.
<i>Sarabande</i>	Lento	Ternario	Estilo solemne, carece de anacrusas; a veces con acento (o tono alargado) en el segundo pulso, algunas veces sobre el tercer tiempo; cadencias débiles.
<i>Gavotte</i>	Moderato	4/4	“Tiempos débiles de dos cuartos”; las frases comienzan y terminan en la mitad del compás.
<i>Gigue</i>	Rápida	Compás binario o binario compuesto (6/8 o 6/4) Es decir binario el pulso pero ternario lo interior	Intervalos grandes, algunas veces ritmos punteados, escritura fugal, a veces el sujeto es invertido en la 2da sección.

³⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/French_Suites

ALLEMANDE

Esta danza está dividida en dos partes que, aunque utilizan los mismos recursos melódicos y rítmicos, son contrastantes entres si. La pieza comienza en anacrusa con una imitación en ambas manos. A partir de ahí hay un continuo movimiento de contrapunto imitativo.

Compases 1-4

The image shows the first four measures of the Allemande. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with an anacrusis. The right hand starts with a melodic line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. The notation includes various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4) to guide the performer. The first measure is an anacrusis, followed by measures 1, 2, and 3. The bass line in measure 3 is particularly expressive, mirroring the melody of the right hand.

En el compás tres, la voz del bajo tiene mucho más expresividad y se presenta un intercambio melódico con la melodía de la derecha.

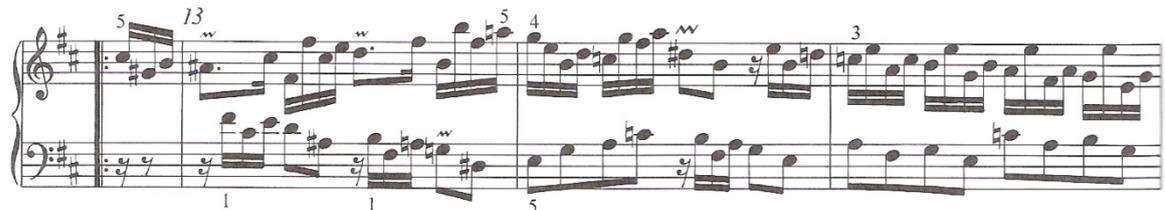
Encontramos una primera cadencia al llegar al sexto compás donde se utiliza el mismo tema del inicio y donde hay un diálogo entre las voces que va acumulando tensión hasta llegar a la cadencia del compás nueve en la tonalidad de Fa sostenido mayor. Desde ese lugar se va entretejiendo una pequeña coda de dos compases que utilizan el mismo motivo rítmico y melódico para descansar en el compás 12. En ese compás Bach origina un efecto de reverberación en las dos voces para resaltar la cadencia y la tonalidad de Fa sostenido mayor.

Compases 11 y 12

The image shows the final two measures of the Allemande. Measure 11 features a melodic line in the right hand and a supporting bass line. Measure 12 is a cadence where both hands play the same rhythmic and melodic motif, creating a reverberant effect. The notation includes ornaments and fingerings (2, 4) to enhance the performance.

La segunda parte presenta el mismo tema del principio en inversión. En todo este conjunto encontramos el manejo de los mismos temas pero mucho más elaborados y con un constante uso del contrapunto imitativo y juegos de pregunta y respuesta entre las voces que le dan a esta sección un aire dancístico mucho más pronunciado.

Compases 13-15



Conforme Bach desarrolla los giros melódicos hace una modulación a Mi menor en el compás 16. Desde este sitio hallamos un intercambio rítmico y melódico que crea una atmósfera brillante embellecida por los trinos, así como también un continuo cambio de color armónico al viajar de una tonalidad a otra. Así encontramos que de Mi menor busca un acorde de quinto grado de Re (La Mayor) para hacer una inflexión a Re mayor a la mitad del compás 17. A continuación, en los siguientes compases juega con el quinto grado de Si menor (Fa sostenido mayor) hasta resolver a esta tonalidad en la mitad del compás 19. En el compás 21 descubrimos el mismo movimiento melódico que se manejó en el compás 15 con su anacrusa.

Compases 22-25



A partir de aquí llegamos a una cadencia rota de sexto grado en el compás 22 que continúa su paso en una inflexión a Mi menor y posteriormente a Fa sostenido mayor y así culminar en una pequeña coda de compás y medio de duración mucho más ligera y con menos tensión que resuelve a la tonalidad original. Esta danza concluye con el recurso del diálogo acústico entre las voces utilizadas en la primera sección.

COURANTE

Todas las *courantes* francesas de Bach están marcadas a 3/2 excepto la suite francesa III (BWV 814) la cual tiene un compás de 6/4.³⁶

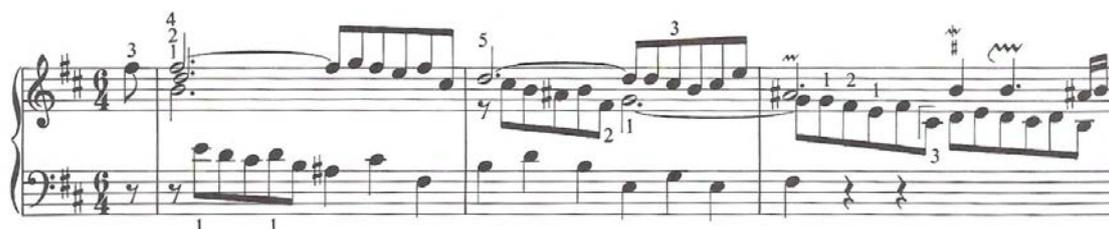
Las *courantes* no son del deliberado estilo lento francés, sino que tienen el carácter vivo del movimiento rápido italiano corriente en compás de tres por cuatro. De mayor importancia aún son las graciosas y ligeras melodías italianizadas que aquí emplea Bach, combinando inteligentemente los estilos de las dos naciones,³⁷ teniendo un incesante movimiento. Esta es una *courante* francesa y en ella existe un número considerable de cadencias que cambian la sensación del compás y parece estar en 3/2.

Esta pieza contiene un motivo melódico con ritmo de dieciseisavos que se pasea a lo largo de las voces. Precisamente encontramos en el primer compás una línea melódica en la voz del bajo en el cual el movimiento melódico es imitado por la voz superior, a continuación la voz intermedia reproduce un giro semejante en el siguiente compás y en donde Inmediatamente la voz superior recrea un motivo nuevo para arribar al compás tres. Es importante notar en este compás que la voz del bajo entreteje los materiales hasta ahora presentados hilando cada motivo que se presentó en cada voz para crear una gran melodía.

³⁶ Little, Meredith and Jenne, Natalie, *Dance and the Music of J. S. Bach*, 123.

³⁷ Sanford, 323.

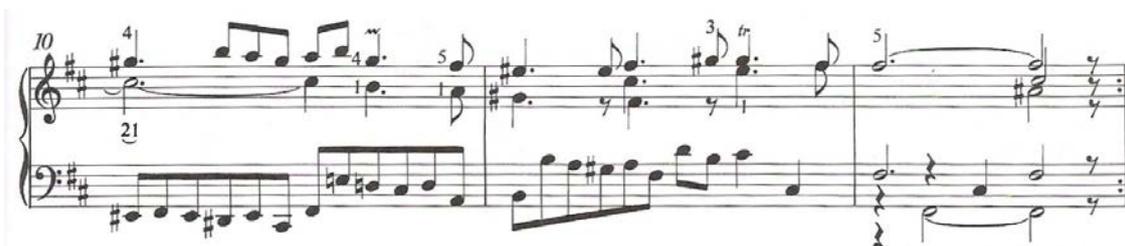
Compases 1-3



Esta idea musical está conformada de la siguiente manera; primero con el motivo melódico de dieciseisavos de la voz superior del compás uno y después lo entrelaza con el tema de inicio de la voz inferior. Entonces esto lo une con el motivo melódico de la voz intermedia del segundo compás para crear una tensión que desencadena en la cadencia del compás cinco. Desde este sitio hallamos en distintas ocasiones la repetición del mismo componente melódico.

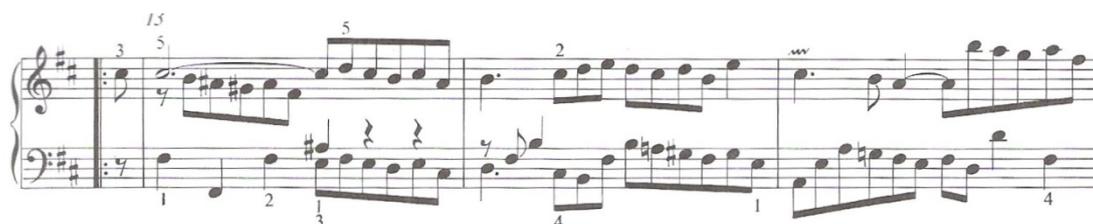
Del compás cinco en adelante las melodías juegan entre ellas prestándose el tema principal. En esta área localizamos una modulación a Re mayor que prontamente se disfraza de su relativo menor en el compás seis. La voz inferior contiene una pequeña progresión que va ascendiendo del compás siete al subsiguiente. Ya en el compás 8 se rompe este esquema y descubrimos una modulación a Fa sostenido mayor. Asimismo nos percatamos que la voz superior realiza una imitación exacta de la voz inferior para planear la cadencia a Fa sostenido menor en la segunda mitad del compás nueve. A partir de aquí la voz del bajo retoma el motivo melódico principal involucrándolo en todo su movimiento para fijar la tonalidad de la cadencia del último compás de esta sección en una tercera de picardía en Fa sostenido mayor.

Compases 10-12



En la segunda parte de esta danza existe un menor discurso musical por parte de lo voz intermedia y nos reencontramos con el mismo movimiento melódico recreado entre las voces. Así por ejemplo lo hallamos al principio de esta sección en la voz intermedia e inmediatamente lo retoman al mismo tiempo la voz superior y la voz inferior cayendo a si menor en el compás 14. Desde este lugar la voz media ya no interviene.

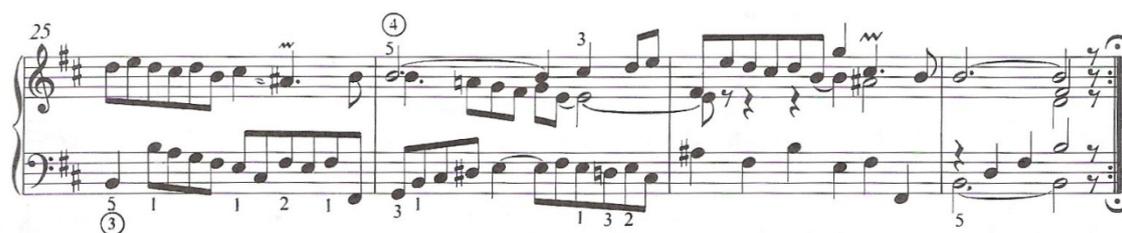
Compases 13-15



Entonces, del compás 15 hasta el compás 22 hay una progresión armónica que se desenvuelve de la siguiente forma: en el compás 15 hay un La mayor que funciona como dominante del siguiente acorde Re mayor, que igualmente funciona como V grado del acorde posterior Sol mayor (c. 16) que pronto cambia de giro para funcionar como su relativo, Mi menor.

En el compás 17 se reafirma la tonalidad con la presencia de la cadencia y de su escala armónica al resolver en el próximo compás. Al mismo tiempo vuelve a confirmarse esta tonalidad en el compás 19. En este mismo punto descubrimos que la voz del bajo está repitiendo la melodía que la voz superior mostró un compás anterior. Asimismo, ambas voces recrean al mismo tiempo el motivo melódico en distintos registros y notas musicales. El compás 21 juega un papel de dominante de Sol mayor y en la mitad del compás 22 nos topamos con la escala menor armónica de Mi menor para crear la cadencia a esta tonalidad en el compás 23. En la mitad de este sitio hay un quinto grado de Re mayor que recae en el siguiente compás para rápidamente transformarse en dominante de Si menor. Otra vez descubrimos que la voz inferior confirmará el motivo melódico principal que después copiará la voz soprano en el siguiente compás.

Compases 25-28



Del compás 25 al 26 se nos revela una cadencia rota que irá preparando la cadencia final de esta pieza (c. 27).

SARABANDA

Esta danza tiene frases perfectamente balanceadas. La línea melódica se pasea de una voz a otra escondida y envuelta por las otras voces (Compás cuatro, nueve, final del 15 y 21). Esto provoca que poco a poco la tensión armónica de la obra vaya creciendo hasta la cadencia del compás 24.

La danza inicia con la exposición del tema principal que es el acorde de Si menor por terceras ascendentes. Este motivo contiene ligaduras de prolongación que otorgan a la melodía una retórica encantadora al ser acompañadas por la mano izquierda en una proporción sincopada. En el compás cuatro encontramos el tema principal en la voz del tenor.

Compases 1-4



Al arribar al compás cinco las tres voces se desglosan originando disonancias entre ellas. La voz superior tiene mucho movimiento mientras que las otras dos melodías se deslizan de manera sincopada lo que desencadena un efecto de tensión que se va desplegando en el compás seis.

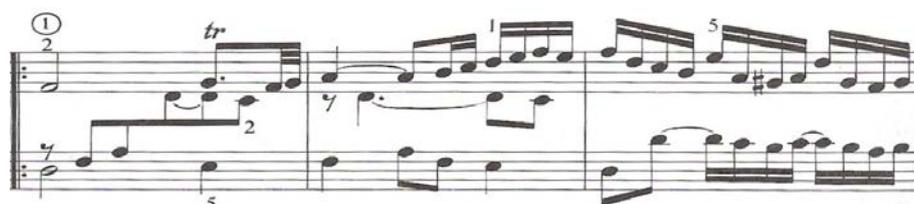
Compases 5-7



Aquí la voz superior salta por intervalos de 6ª y 7ª para darle a la cadencia una expresividad excelsa y desvanecerse en el compás 9 en la tonalidad de Re mayor.

La segunda sección, que inicia en el compás nueve, contiene el tema principal escondido nuevamente entre la voz del tenor. En esta parte nos encontramos con mucho movimiento melódico y rítmico en las voces.

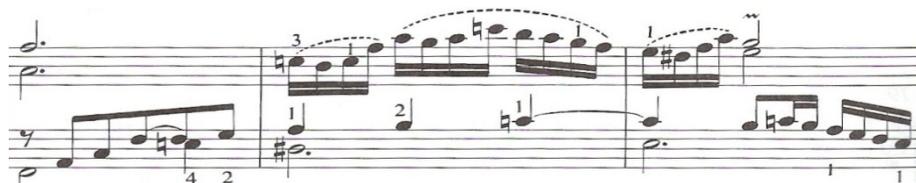
Compases 9-11



Primero presenciamos movilidad en la voz superior (compás 10-12) y luego en la voz inferior (12-15) con un carácter improvisatorio, mientras las otras voces hacen un casi desapercibido acompañamiento melódico.

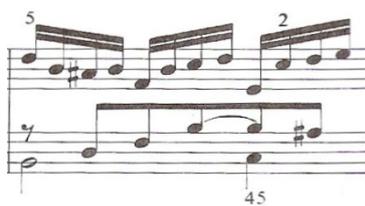
En el compás 12 tenemos una inflexión al quinto grado de la Mi mayor que pronto desaparece ya que al final del compás 14 la cadencia nos jala hacia un Re mayor que después se va hacia un Do sostenido menor (quinto grado de Fa sostenido menor). En el compás 16 nuevamente aparece la melodía principal en el bajo que oscila en Fa sostenido mayor.

Compases 16-18

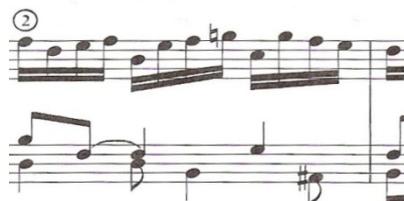


A partir de este lugar, hay un discurso melódico entre la voz superior e inferior. Cuando la voz superior expone su melodía en el compás 17 y parte del 18 posteriormente el bajo presenta el mismo tema pero en otra tonalidad en el compás 19 y parte del 20. La armonía va viajando entre Si mayor (c. 17), Mi menor (c. 18), Fa sostenido menor (c. 20) que prepara la caída al compás 21 en Si menor. Aquí se presenta el tema principal por última vez en la voz del bajo que llega a el compás 22 en un Re mayor que posteriormente se va afirmando en Si menor.

Compás 21



Compás 22



El motivo de la voz superior va creciendo en tensión del compás 20 hasta el 23. En los dos últimos compases la melodía tiene saltos grandes que le dan expresividad y emoción para conducirla al término de la pieza. Este concluyente material posee las mismas características del final de la primera sección para desvanecerse.

MINUETO

Esta danza está dividida en dos secciones. La primera está integrada por 16 compases. La melodía de los primeros ocho compases está compuesta por continuos acordes quebrados tocados en staccato.

Compases 1-6

Musical score for measures 1-6 of a Minuet in G major, 3/4 time. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes with fingerings 1, 2, 4, 5, 2, 2. The bass clef accompaniment consists of quarter notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2. A circled '1' is placed below the first measure of the bass line.

Esto implica un carácter dinámico y rápido, por lo que pronto llegamos a la primera cadencia del compás siete al ocho. Los siguientes ocho compases son una repetición de los primeros ocho con una pequeña variación al final y en donde nos ubicamos en Re mayor.

En la segunda sección del *minueto* apreciamos una diferencia de articulación entre las dos voces en el cual existe una especie de diálogo entre ellas que le dan una textura contrastante. En los ocho compases iniciales la voz inferior toca el tema principal de acordes quebrados de la primera sección mientras que el movimiento melódico de la mano derecha hace melodías por grados conjuntos y pequeños contrapuntos que acompañan al bajo.

Compases 17 y 18

Musical score for measures 17 and 18 of a Minuet in G major, 3/4 time. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes with fingerings 1, 1. The bass clef accompaniment consists of quarter notes with fingerings 4, 5, 1, 2.

Más adelante encontramos una cadencia a Fa sostenido menor (c. 23 al 24). Desde este sitio ambas voces tienen un juego de pregunta y respuesta con acordes quebrados en la izquierda y secciones melódicas por parte de la voz de la derecha y que culmina en el compás 28. A partir del compás 29 el motivo melódico de la voz superior se desliza por medio de acordes quebrados mientras que la voz del bajo la acompaña asentando la tonalidad de Si menor.

TRÍO

Tiene un tema un tanto oscuro por los cromatismos del principio y es completamente contrastante al *minueto*. Sus frases son mucho más expresivas y fuertes por lo que sugiere un tempo lento.

Cada una de las tres voces tiene una dirección específica que ofrece la idea de melodías recitadas que pueden ser ornamentadas para darle un carácter aún más solemne y distinguido.

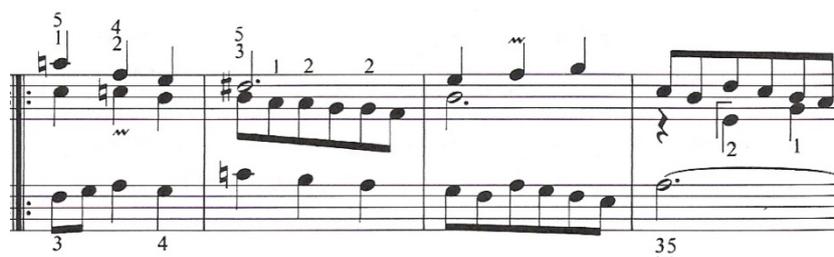
En la primera sección descubrimos una línea cromática en la voz media que hace que la melodía se torne mucho más impredecible cada vez. Este cromatismo provoca la creación de un acorde disminuido que resuelve a Mi menor en el tercer compás.

Compases 37-40

The image shows a musical score for measures 37-40. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings. The treble staff starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) in measure 37, followed by a quarter note (B) in measure 38, a quarter note (C) in measure 39, and a quarter note (D) in measure 40. The bass staff starts with a quarter note (F#) in measure 37, a quarter note (C#) in measure 38, a quarter note (G) in measure 39, and a quarter note (D) in measure 40. There are also some slurs and fingerings indicated throughout the score.

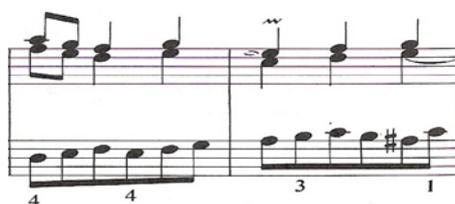
Poco a poco el tema melódico se va desarrollando hasta llegar a la tonalidad de Si menor en el compás siete y que al mismo tiempo cumple la función de un inesperado quinto grado de Fa sostenido mayor en el que cae al compás posterior. En la segunda sección nos encontramos ante la tonalidad de Fa sostenido menor en donde la voz intermedia recita pequeños fragmentos cromáticos que tienen un tanto más de movimiento que antes. La voz inferior recita el motivo melódico de la primera parte con una pequeña variación al final (C. 9-11).

Compases 45-48

Musical score for measures 45-48. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with notes and rests, including fingerings like 5, 1, 4, 2, 3, 1, 2, 2, and 2. The middle staff has a treble clef and contains notes and rests. The bottom staff has a bass clef and contains notes and rests, with a measure number 35 at the end.

En el compás 11 nos situamos en mi menor. La voz superior canta un tema muy declamado que al llegar al compás 12 evoca el mismo tema melódico dicho un compás antes en la voz inferior. A continuación viajamos a un quinto grado de Re mayor (c. 12). Así mismo hallamos una breve remembranza del tema principal en la voz intermedia en el compás 13 y seguidamente el movimiento armónico se desentraña en la tonalidad de Re mayor en el compás 16. En el próximo compás empieza el tema principal en inversión por terceras entre la voz intermedia y la voz superior que finaliza en el compás 19.

Compases 53 y 54

Musical score for measures 53 and 54. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains notes and rests. The bottom staff has a bass clef and contains notes and rests, with fingerings like 4, 4, 3, and 1.

Desde este sitio la voz superior se va encaminando en la misma dirección melódica utilizada en la primera parte del trío (c. 3-7 = c. 19-23) y este mismo material melódico se repite en el penúltimo compás para resolver a Si menor.

ANGLAISE

Por primera y única vez el *Anglaise* es introducido a las Suites francesas, así se denomina el término francés para un baile inglés del país.³⁸

³⁸ <http://www.bach-cantatas.com/NonVocal/Klavier-French-Part3.htm>

La *Anglaise* es calificada como *Gavotte* en algunas ediciones. El error podría haber ocurrido porque las *Gavottes* italianas están en un tiempo *duple* (compás binario) y usualmente sobre el tiempo fuerte del compás como lo hace la *Anglaise*.³⁹

Esta danza está en un tiempo de 2/2 y esta formada por dos partes. La obra principia con el acorde de Si menor que pronto se rompe con el movimiento melódico de sus voces, la melodía principal consta de un salto de 4ª justa ascendente del 5º al 1er grado donde la tónica es adornada melódicamente con un bordado. En seguida la melodía se desplaza libremente repitiendo el mismo material musical entre pequeños saltos y escalas ascendentes y descendentes con la misma proporción interválica. Es entonces cuando descubrimos que el motivo musical de todas las voces en los compases uno y dos es semejante a los compases cinco y seis.

Compases 1-8

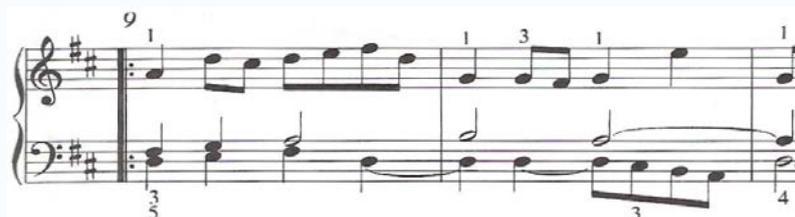
The image shows a musical score for the first eight measures of a piece. It is written in 2/2 time and the key signature is one sharp (F#), which is Si menor (B minor). The score is in piano style, with a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass clef part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. This is followed by a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The score includes fingerings and articulation marks such as accents and slurs.

Todo este periodo está situado en Si menor y más tarde modula en el compás siete para establecerse en Re mayor.

La segunda sección emplea el mismo motivo melódico en la nueva tonalidad con sutiles cambios en su movimiento musical. La melodía superior tiene un desplazamiento cada vez mayor y las otras dos voces hacen sus propias melodías en contrapunto.

³⁹ Little and Jenne, 60.

Compases 9 y 10



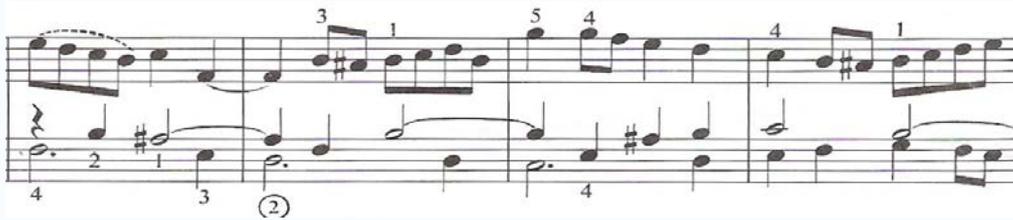
En el compás 13 una vez más la voz superior repite el movimiento melódico principal en la tonalidad de La mayor.

Compás 13



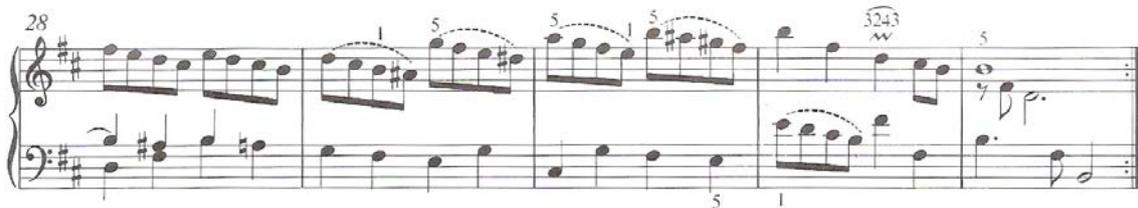
En el compás 17 localizamos nuevamente el material musical principal que está dispuesto como un eco de la voz inferior del compás anterior. De hecho, podemos considerar los compases 19 y 20 (La mayor) como una breve progresión de los compases 17 y 18 (Mi menor). Al arribar a la mitad del compás 15 la obra tiene un giro armónico por quintas descendentes como dominantes del siguiente acorde. Este giro inicia en Do sostenido mayor que cae a Fa sostenido menor y en el siguiente compás esta última tonalidad desemboca a Si mayor que a su vez se dirige a mi menor en el compás posterior (c. 18). Después ubicamos un La mayor (c. 19) que va entretejiendo un Re mayor (c. 20) para resbalarse a su relativo menor entre las revoluciones melódicas hasta llegar a la cadencia del compás 24 que resuelve por fin a Si menor.

Compases 24-27



El compás 25 entonces reutiliza el mismo material melódico de la primera parte de los cuatro compases iniciales pero con una armonía distinta. Ciertamente hallamos una cadencia rota en el compás 27 que reincide en el siguiente compás para anunciar la preparación de la coda con escalas descendentes y la ausencia de la voz intermedia que reaparece en último compás.

Compases 28-32



GIGA

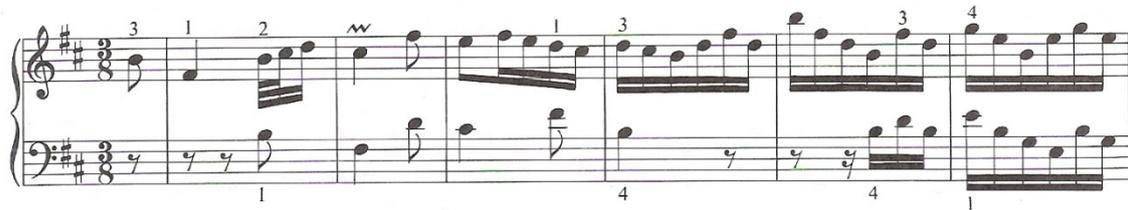
Bach desarrolla sus temas, y las segundas partes de las danzas empiezan frecuentemente con el motivo principal trasladado al bajo, técnica que empleó nuevamente, andando el tiempo, en las partitas. No sólo hay diferentes tipos de *courantes*, sino también varias clases de *gigas*, que varían en ritmo y carácter.⁴⁰

La *Giga* es una danza anacrúsica que tiene frases muy bien estructuradas. Esta obra juega mucho con la creación de melodías escondidas entre las voces en ritmo de dieciseisavos. La pieza principia en la voz superior con un intervalo de 4ª descendente. Inmediatamente después la voz del bajo hace una imitación de estas mismas notas musicales. Su movilidad rítmica en un inicio es de

⁴⁰ Sanford, 322.

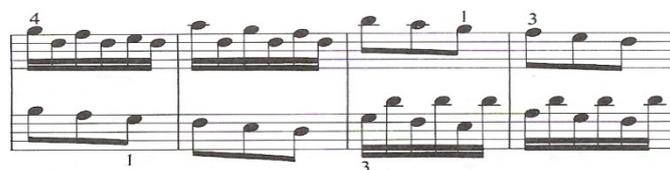
cuartos y octavos pero rápidamente los dieciseisavos entran en acción por parte de la voz superior (c. 3). La mano izquierda se incorpora igualmente en la anacrusa al sexto compás.

Compases 1-6



En este sitio encontramos tres compases de acordes quebrados en las dos voces lo que le da a la obra mucha sonoridad y fuerza. Asimismo, existe una progresión armónica que comienza en Mi menor (c. 6), La Mayor (c. 7), Re mayor (c. 8) para caer a un Sol mayor en el compás 9 que después se va a su relativo. En este sitio se nos revela una melodía descendente, en los próximos dos compases, escondida entre un sonido repetido en la voz superior y, posteriormente la voz superior canta la misma melodía que el bajo realizó dos compases antes en ritmo de octavos. Esta misma dinámica es repetida en los dos compases sucesivos pero es ahora la voz inferior quién esconde su propia melodía entre la nota repetida.

Compases 9-12

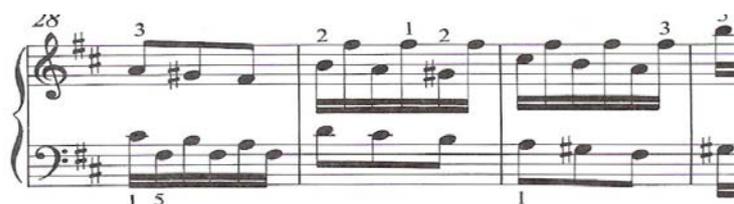


En los siguientes dos compases las voces hacen el mismo ritmo para formar la cadencia a Re mayor que se establece en el compás 16. Seguidamente nos encontramos con otra resolución en el compás 20 que desde del compás 18 se estuvo preparando para fijarnos en La mayor.

En los compases posteriores nos encontramos con acordes quebrados en la voz inferior dentro de esta misma tonalidad y que le dan un papel principal. En el compás 25 hallamos un acorde disminuido que aparece para preparar el V grado de Si menor (c. 26). En los siguientes cuatro compases encontramos el mismo material rítmico melódico utilizado en los compases nueve al 14, sólo que en distinta tonalidad y en donde la voz soprano encabeza la melodía descendente en ritmo de octavos e inmediatamente después esconde otra melodía entre la nota repetida.

Este mismo patrón es realizado al mismo tiempo en la voz inferior sólo que empezando por la melodía entre la nota repetida y posteriormente recitando la misma melodía descendente que anteriormente la voz superior efectuó.

Compases 28-30



Los últimos cuatro compases son la preparación a la dominante de al parecer fa sostenido menor porque no hay tercera del acorde que lo confirme.

La segunda sección nos sorprende al ubicarnos en Fa sostenido mayor.

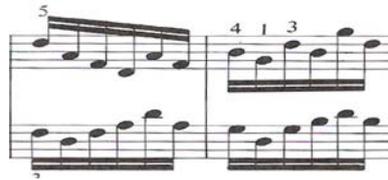
Compases 35-38



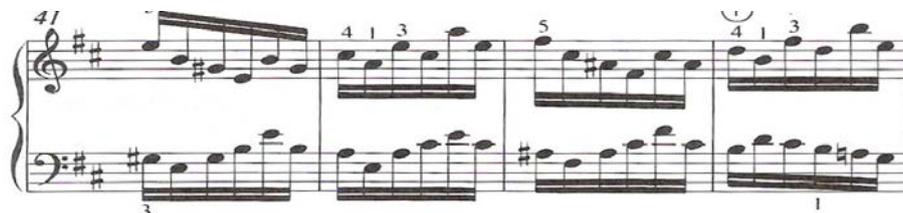
Nuevamente la voz de la derecha despunta y es seguida por la imitación de la izquierda. A partir del compás 39 encontramos una sucesión de acordes quebrados que oscilan de compás a compás comenzando en Re mayor, Sol

mayor, Mi menor, La mayor y Fa sostenido mayor culminando en Si menor (c. 44).

Compases 39 y 40

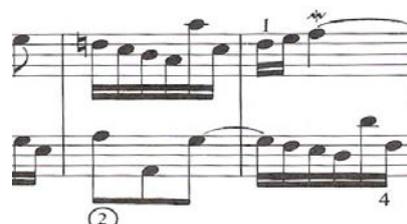


Compases 41-44



Bach utiliza el mismo recurso melódico descendente de la voz superior entrelazado con la melodía oculta en la nota repetida de la izquierda. En los compases 49 y 50 las dos manos hacen el mismo movimiento rítmico melódico para originar la cadencia a Si menor (c. 52). En el compás 53 la voz superior inicia el tema rítmico melódico que el bajo imitará igual que al principio de esta sección.

Compases 53 y 54



Esta imitación termina en el compás 57 en un V grado a si menor. Del compás 61 al compás 62 escuchamos una cadencia rota que de la pauta para arrancar el movimiento musical entre las voces donde brotan las melodías descendentes, escondidas e imitadas y que irán preparando la cadencia final repitiendo la misma estructura conclusiva de la primera parte para aterrizar a si menor.

SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

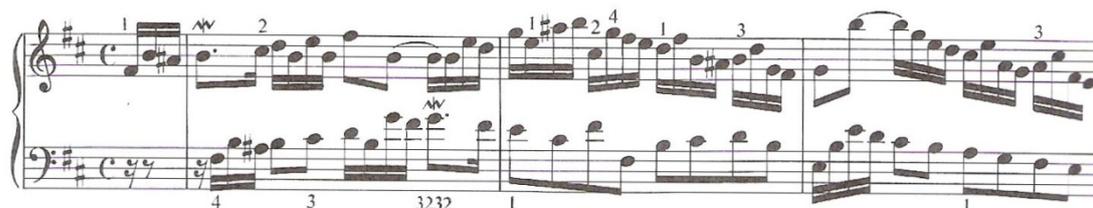
En la interpretación de las suites francesas es muy importante el toque *legato* porque permite que la dirección de las voces tenga un especial cuidado. No obstante para lograr que surta efecto este toque, la forma ideal de hacerlo es escuchar las melodías como una unidad independiente en todo momento y así guiar su correcta conducción. Asimismo, también el *tenuto* o el *portato* se utilizan generalmente cuando hay una distancia mayor a una cuarta en la melodía lo que le da consistencia y energía a su dirección.

El toque *legato* se utiliza la mayor parte del tiempo en todas las danzas mientras que el toque *staccato* sólo aparece en el Minueto y sobre todo en la *Giga*. Para poder tener éxito en la ejecución de estas piezas, es esencial cuidar el pulso y tener un gran control en la fuerza y en la velocidad del toque así como el equilibrio y coordinación entre las manos.

La Allemande, la Courante y la Giga son anacrúsicas, por lo que es fundamental cuidar que la entrada de sus melodías se sienta como un impulso que encaminará a la melodía al primer tiempo del compás. De la misma forma uno de los principales rasgos y por ende el mayor reto en toda la serie de piezas es el de mantener su carácter de danza, de acuerdo a sus características. Igualmente es necesario interiorizar y conservar el pulso a cada instante ya que cada danza utiliza un compás distinto y el manejo de sus voces es muy delicado.

ALLEMANDE

Compases 1-3



COURANTE

Compases 1-3

Musical score for Courante, measures 1-3. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

GIGA

Compases 1-6

Musical score for Giga, measures 1-6. The piece is in G major and 3/8 time. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Finalmente, la práctica de matices se hace de acuerdo a la conducción armónica y a la dirección de la melodía sin olvidar todos los aspectos mencionados anteriormente.

*“La música constituye una revelación
más alta que ninguna filosofía”*

BEETHOVEN

CONTEXTO HISTÓRICO

Con la muerte de Johann Sebastián Bach se vislumbra el ocaso del Barroco anunciándose así la alborada de un nuevo género musical. En 1750 jóvenes compositores estaban trabajando, en las distintas cortes, en un estilo diferente que fue el primer idioma universal en la música occidental: el Clasicismo. Los hijos de Bach en Hamburgo y en Londres, y Johann Stamitz en Mannheim no nada más establecieron las bases musicales de un estilo inédito sino también reformaron los antiguos géneros musicales.

En contraposición al Barroco, en la segunda parte del siglo XVIII la base del género clásico se fundó en la sencillez de la forma, en la tonalidad, la armonía, la melodía y el desarrollo temático. La melodía fue el principal elemento de composición destacando en los registros agudos del piano, asignado por lo general a la mano derecha. La mano izquierda estuvo siempre encargada del un acompañamiento armónico, con progresiones de acordes o con el bajo de Alberti, que crea un efecto de movimiento incesante.

Hubo grandes cambios en el tratamiento de los instrumentos. Se estableció la sinfonía y el cuarteto de cuerdas. El trío sonata y la concepción del contrapunto dieron paso al acompañamiento de la sonata. Las danzas de la suite orquestales son retiradas y sustituidas adoptando la forma sonata. El concierto mantuvo elementos del *ritornello*, pero también incorporó características de la sonata, enfatizando el cambio de textura armónica. El instrumento privilegiado del Barroco, el órgano, fue derrocado por el clavicordio y el pianoforte que eran aptos para la música de cámara en los salones privados. La música llegó a ser parte indispensable de la vida cotidiana de la burguesía.

Cuando apenas se establecieron las reglas más importantes del Clasicismo en los años 70 del siglo XVIII surgió un movimiento aislado que en treinta años cambiaría el rumbo de la historia del arte. Obras como *Teoría General de las Bellas Artes*, de Johan George Sulzer, en 1771, y principalmente *Las*

desventuras del joven Werther, en 1774 de Goethe, causaron un efecto inesperado en Europa. En el absolutismo del imperio Austro-Húngaro era imposible pensar que la gente como individuos tuviera derecho a una vida digna. La mayoría no tenía acceso a la cultura, ni a los servicios de salud y ni hablar de alguna expresión de sus sentimientos. El libro de Goethe sugirió un acercamiento abierto a los sentimientos de cualquier persona al manifestar que las personas no tenían que ser de la nobleza para poder reconocer que sus emociones eran verdaderas y dignas para hablar de ellas. El insinuar a la gente que el derecho a un pensamiento individual era natural, era casi como un llamado a hacer una revolución para cambiar el sistema político, lo que se consideró muy peligroso en su momento. Como todos los movimientos ideológicos dependen de las circunstancias políticas en que se presentan, así por falta de base social y por la represión de las clases dominantes el *Sturm und Drang* (Tormenta e impulso) no logró penetrar a la sociedad sino únicamente a la clase intelectual.

Alrededor de los años 70 los compositores fueron los primeros que tradujeron esa inquietud en sus obras. Nacieron las sinfonías en Sol menor de Vanhal, Johann Christian Bach y Mozart, la sinfonía en Fa sostenido menor y la sonata en Mi menor de Haydn, obras en tonalidades menores poco utilizadas anteriormente. La escala menor resultó ser un excelente medio para expresar la tensión y agitación del carácter.

La Ilustración, a finales del siglo XVIII, fue otro movimiento que envolvió una reforma social y educativa, una tolerancia religiosa y una amplia diseminación del pensamiento y la escritura intelectual. Los ideales de la Revolución francesa (1789) inculcaron la imagen de que la actividad humana podía lograr cualquier cosa y la idea de que estas normas podían lograr el derrocamiento de un régimen como el de los emperadores Leopoldo II y Franz en Austria fueron consideradas sumamente peligrosas; así los monarcas recurrieron a la represión y los movimientos liberales fueron ahogados por una especie de policía secreta.

Las tendencias ideológicas que se desencadenaron a finales del siglo XVIII como el *Empfindsamkeit*, (Sentimentalismo), que se dio al Norte de Alemania y que expresó el estilo de Carl Philip Emanuel Bach a manera de discurso político y artístico, junto con el *Sturm und Drang*, fueron la influencia más

penetrante hacia el final del periodo en el que se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética. Esa idea de un cierto individualismo fue la precursora de la aparición del Romanticismo que llegaría con toda su fuerza a principios del siglo XIX.

El Romanticismo constituyó una nueva forma de sentir la vida y concebir la creación artística con una técnica muy elaborada y un contenido emocional a flor de piel. Sin prejuicio, interpretó al mundo por medio de sus emociones y sentimientos. El artista romántico se esforzó hacia el infinito, que nunca llegaría, y que gradualmente se convirtió, incluso, en una lucha con la propia meta. La sensación de que la realidad última era inalcanzable, que su esencia se mantuvo siempre vaga, incluso afectó la forma en que algunos de los críticos románticos tempranos expresaron sus ideas, como el éxito de Schlegel y Jean Paul; y el fragmento se convirtió en una importante forma literaria del texto que se dejó intencionadamente incompleto e impreciso, con el fin de forzar al lector a reflexionar cuidadosamente sobre ellas y contribuir con ello a la creación de significado dentro de ellas.⁴¹

En esta época el estatus de la música había mejorado y pronto fue considerada como una obra de arte estética y autónoma. Esto provocó que las lecciones de música se cultivaran en los hogares originando una enorme demanda de composiciones, así como la manufactura de instrumentos. Ambos elementos contribuyeron a la división entre las profesiones de compositor e intérprete, entonces fue posible que un artista se dedicara exclusivamente a la composición sin necesidad de tener que interpretar su obra él mismo. Igualmente, una vez que se fomentó un interés en la psicología del virtuoso y del genio, esto le permitió a Beethoven dedicarse a la composición de tiempo completo aunque la sordera le cerró la puerta del mundo de la interpretación. De esta manera se le concedió al artista, ya fuera ejecutante o compositor, un estatus de hombre superior y de servidor musical. Muy diferente a la época del Clasicismo y del Absolutismo en el que la música se concentró en las cortes de la aristocracia y los músicos eran empleados en el nivel de sirvientes. Así en los tiempos Beethoven, los conciertos públicos se convirtieron en una práctica

⁴¹ Cooper, Barry et al, *The Beethoven Compendium: A guide to Beethoven's life and music*, 63.

de la vida musical en Viena, pero aún faltará mucho camino por recorrer para que un músico pudiera conseguir una vida independiente con ingresos estables.

BIOGRAFÍA

La Familia de Beethoven tenía una fuerte tradición musical. Su abuelo Ludwig, descendiente de una familia de campesinos y granjeros de la región de Flandes, Bélgica, trabajó en Bonn como director y maestro de capilla en la corte del príncipe elector de Colonia. Su hijo Johann van Beethoven (1740-1792) fue tenor y más tarde heredó el puesto de director de la orquesta de la corte electoral. El 12 de noviembre de 1767, Johann se casó con una joven viuda e hija de un cocinero de Tréveris, María Magdalena Keverich (1746-1787). De este matrimonio nació el 16 de diciembre de 1770 Ludovicus van Beethoven, en la ciudad de Bonn. Johann deseaba que su hijo fuera un genio como Mozart quien en ese entonces tenía catorce años y fama internacional y desde muy pequeño comenzó a enseñarle a Ludwig el piano, el órgano y el clarinete.

El 26 de marzo de 1778, a los 8 años de edad Beethoven realizó su primera aparición en público en Colonia y en 1782 publicó su primera composición titulada *Nueve variaciones sobre una Marcha de Ernst Christoph Dressler* (WO 63⁴²). No obstante que la instrucción formal de Beethoven comenzó a muy temprana edad con su padre fue Christian Gottlob Neefe, organista de la corte, quien fue su principal maestro durante los 80's. Neefe dio a Beethoven los principales principios de composición y lo introdujo en el Clave Bien Temperado de Bach, el cual a los trece años ya tocaba completo.

En 1787 murió su madre y su padre tenía problemas de alcoholismo que lo llevaron a perder su puesto de director de la orquesta de Bonn y más tarde fue encarcelado. Así, Beethoven asumió el papel de padre y durante 5 años cuidó de sus hermanos Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann. A partir de entonces pasó a los servicios de la familia Breuning, altamente culta y en ese ambiente, Beethoven se cultivó en música, filosofía y literatura. El trabajo en las cortes le

⁴² Werke ohne Opuszahl – obras sin número de opus

permitió extender su ambiente musical y por lo tanto ampliar su horizonte intelectual. No obstante, en ese mismo año, el conde Waldstein le patrocinó un viaje a Austria donde tuvo la oportunidad de conocer a Mozart.

Después de Neefe, quien educó a su discípulo en el conocimiento de Los clásicos de su época, en 1792 el príncipe Elector de Bonn le financió un viaje a Viena, ciudad en la que Beethoven permaneció el resto de su vida componiendo y tratando de alcanzar un reconocimiento social a su persona por medio del arte.

En Viena tomó clases de composición con Haydn, pero cuando éste viajó a Londres a principios de 1794, Beethoven recibió clases de composición de Johann Georg Albrechtsberger y de Johann Baptist Schenk. En algún momento parece haber estudiado composición para cuarteto de cuerdas con Försters Emanuel.⁴³ Más tarde se dirigió a Salieri para aprender a componer en estilo vocal. Después de su enseñanza con Salieri, Beethoven no tomó clases con nadie más pero mantuvo siempre un gran interés por la teoría musical. Las ideas de la armonía y el manejo de acordes en inversión de Rameau fueron conocidos en Alemania debido a la traducción de Marpug en 1757 de *Eléments de musique par D'Alembert*. Las ideas de Rameau fueron una fuerte influencia en los teóricos como Johann Kirnberger, quien fue bien conocido y utilizado por Beethoven.⁴⁴

En estos tiempos se enfrentó a varios duelos musicales con pianistas como Franz Sterkel en 1792 y con Daniel Steibelt en 1800.

A los 24 años publicó su primera obra importante: tres tríos para piano, violín y violonchelo (Opus 1) dedicados a su patrocinador, el príncipe Lichnowsky y al año siguiente, en 1795, realizó su primer concierto público en Viena en el que interpretó sus propias obras. Hizo giras de conciertos en Praga, Dresden, Leipzig y en Berlín. En esta época la corte, la nobleza e incluso la iglesia vienesas se convirtieron en protectores de la música de Beethoven. Entre sus mecenas se encontraban el príncipe Karl Alois von Lichnowsky y el barón Gottfried van Swieten. La vida de Beethoven se benefició de tres tipos de patrocinio institucional, como en su condición en la corte de Bonn, personal y público.

⁴³ Cooper et al, 79.

⁴⁴ Ibidem, 80.

En 1800 Beethoven organizó un nuevo concierto en Viena en el que realizó la presentación de su Primera Sinfonía. Un año más tarde se atrevió a confesarle a su amigo Wegeler de los primeros síntomas de su sordera que empezó a padecer desde 1796.

En Mayo de 1802, por recomendación del Doctor Johann Adam Schmidt, Beethoven se trasladó a Heilingstadt para descansar en el verano. Ese año en particular Beethoven se encontraba agobiado por su enfermedad. Pensaba que la soledad y el descanso le harían recuperar su salud. No obstante, desesperado y deprimido el 6 de octubre de 1802 escribió una carta que guardó cuidadosamente y que posteriormente fue llamada *Testamento de Heilingstad*, Igualmente que la carta dirigida a su Amada Inmortal, escrita en 1812, este escrito fue hallado en el escondite de su escritorio. En este documento de Heilingstadt Beethoven revela su enfermedad y lo que ésta le provocaba. Es una carta donde relata la profundidad de su tragedia y donde desborda la expresión de sentimientos.

Acorde con los tiempos revolucionarios que vivía Europa, la música de Beethoven comenzó a volverse turbulenta.

Rusia, Inglaterra, el Imperio Austro-húngaro, el Imperio Turco-Otomano, el Reino de Portugal y el Reino de Nápoles se habían aliado para derrotar a Francia. Entre los años 1802 a 1812 se crearon una serie de obras brillantes en estilo heroico. Así compuso dos sonatas muy opuestas en carácter, la sombría *Sonata para piano en Do menor* llamada *Patética*, y la lírica *Sonata para piano n.14*, llamada *Claro de luna*. Su *Tercera Sinfonía*, llamada la *Heroica*, fue compuesta en "Memoria de un gran hombre", Bonaparte, que fue visto como un liberador de su pueblo. Sin embargo, cuando se declaró a sí mismo Emperador, Beethoven se enfureció y borró violentamente el nombre de Napoleón de la primera página de su partitura. *La Heroica* se estrenó finalmente el siete de abril de 1805.

A pesar de su sordera seguía componiendo con entusiasmo y fervor. Hacia 1804, compuso la sonata *Appassionata* y cuatro diferentes oberturas *Leonoras* que posteriormente serían parte de la ópera de *Fidelio*, que fue presentada el 10 de noviembre de 1804 ante el público en Viena.

Beethoven nunca llegó a casarse pero se le atribuyen varios romances, en su mayoría con mujeres casadas, sobre todo entre damas de la nobleza. Quizá el

gran amor de su vida fue Antonie von Birkenstock, esposa del banquero alemán Franz Brentano. El romance culminó cuando la familia, después de tres años de estadía en Viena, regresó a Frankfurt. Entre 1804 y 1807 estuvo enamorado de la joven condesa Josephine Brunswick, viuda del conde Joseph Graf Deym. Su amor era correspondido por parte de la condesa pero éste no pudo concretarse debido a las rígidas restricciones sociales de la época.

En los siguientes años Beethoven aumentó su actividad artística componiendo la *Quinta Sinfonía*, la *Sinfonía No. 6 Pastoral*, la *Obertura Coriolano*, y la bagatela popular para piano *Para Elisa*, la *Fantasía para piano, Orquesta y coro Óp. 80*, El *Concierto para piano en Sol mayor No. 4*, el aria *¡Ah, pérfido!* y tres movimientos de la *Misa en Do mayor Op. 86*.

Su vieja amiga la condesa Anna Marie Erdödy, logró convencer a Beethoven para que se mantuviera en Viena con la ayuda de sus más ricos admiradores, que ofrecieron a Beethoven una pensión anual de 4.000 florines que le permitió vivir sin preocupaciones económicas con la única condición de no abandonar nunca la ciudad de Viena. Fue así como Beethoven se convirtió en el primer artista y compositor independiente de la historia, ya que anteriormente los músicos y compositores (Bach, Haydn y Mozart incluidos) eran sirvientes en las casas de la aristocracia, formando parte de su personal doméstico y componiendo e interpretando según los requerimientos de la corte.

Beethoven entabló amistad con el inventor Johann Mäzel, quien le construyó varios instrumentos para ayudarlo a escuchar entre los cuales se encontraban unas cornetas acústicas y un sistema para escuchar el piano. Cabe mencionar que Mäzel fue el inventor del metrónomo, este aparato tan útil para todos los músicos que hizo posible medir el tempo objetivo de una obra musical. Beethoven aprovechó las posibilidades del nuevo invento y comenzó a anotar en las partituras los tiempos indicados por el metrónomo para la interpretación de sus obras.

En 1813 Beethoven sufrió problemas económicos debido a la quiebra económica del príncipe Lobkowitz y al fallecimiento del príncipe Kinsky.

En 1814 acabó la *Séptima y Octava Sinfonías* y reformó la ópera *Fidelio*, que fue un gran éxito. A la muerte de su hermano Kasper Karl, en 1815, Beethoven asumió la tutoría de su sobrino Karl a quien le dedicó un periodo comprendido

entre 1815 y 1820, atendiéndolo como si fuera hijo propio. En este tiempo el artista prácticamente dejó de componer.

Entre sus encuentros con los músicos más destacados de su época sobresale su encuentro con Rossini en 1822. El 13 de abril de 1823 conoció a un joven pianista húngaro de once años llamado Franz Liszt quien posteriormente transcribió todas las sinfonías de Beethoven para piano y que frecuentemente tocaba en sus conciertos por Europa.

Su último gran éxito fue la Novena Sinfonía. Sus primeros esbozos comenzaron en 1816 y fue terminada en 1823. El estreno fue el 7 de mayo de 1824 con un éxito rotundo que perdura hasta nuestros días.

Beethoven pasó los últimos años de su vida prácticamente aislado debido a su sordera y sólo se comunicaba con las personas a través de sus cuadernillos de conversación. De la producción de estos tres años destacan los últimos cuartetos de cuerda, la *Gran Fuga para cuarteto de cuerdas* y la *Missa Solemnis*.

La salud de Beethoven decayó en aquel entonces. Se presentaron complicaciones en su viaje a Gneixendorf, un pueblo de Austria, en compañía de su sobrino Karl. La enfermedad de hígado se complicó con una pulmonía que ya no pudo ser curada a pesar de los cuidados de su médico y el cariño de sus amigos que lo visitaron para expresarle sus deseos de recuperación. Falleció el 27 de marzo de 1827. El 29 de marzo se celebró el funeral de Beethoven que se celebró en la Iglesia de la Santa Trinidad en el que se interpretó el Réquiem en Re menor de Mozart. Ludwig descansa al lado de los restos de Schubert en el cementerio Zentralfriedhof en Viena.

DESARROLLO DE LOS PIANOS

Beethoven vivió en un periodo en el que el desarrollo del piano tenía una gran influencia sobre el estilo de composición lo que le permitió acoplar los recursos técnicos pianísticos de acuerdo a las posibilidades de los pianos de la época. A lo largo de las cuatro décadas de su vida tuvo la oportunidad de presenciar grandes cambios en la mecánica del piano y los aprovechó al máximo en sus sonatas y otras piezas individuales para este instrumento. Cabe recordar que el

clavicordio era en Alemania el instrumento de práctica principal. Sin embargo, la llegada del pianoforte fue el resultado de un deseo de mejorar el instrumento para producir un mejor sonido.

Los primeros pianos muestran un mayor contraste sonoro entre los registros. Por ejemplo, los pianos del siglo XIX tenían un armazón de madera, cuerdas ligeras y pequeñas y los martillos estaban cubiertos de cuero. Del mismo modo la caja de resonancia era delgada y flexible y la extensión del teclado era mucho más pequeña lo que hacía que se perdieran rápidamente los armónicos en los registros agudos. Al mismo tiempo los pianos de Austria y Alemania destacaban por la ligereza de toque y la suavidad del tono. Esa tendencia sigue hasta nuestros días, donde el sonido transparente y muy penetrante de un piano Steinway no se compara con el sonido lleno de armónicos de un piano Bösendorfer. El manejo de pedal en el piano moderno puede diferir considerablemente del sonido producido en los pianos del siglo XIX, en consecuencia el intérprete tiene que decidir sobre un equilibrio entre el sonido imaginario del siglo XIX y el potencial del piano moderno. De hecho en la realización de la música para piano de Beethoven lo más importante es la intensidad del toque para generar diferentes contrastes y es necesario tomar en cuenta que aunque su partitura nos indique el sonido deseado algunos efectos suelen perderse hoy en día.

ESTILO DE COMPOSICIÓN

..“La música de Beethoven no es la imagen del mundo sino su interpretación”⁴⁵

La influencia principal del estilo de Beethoven fue la obra de los compositores que él estudió. Su actividad como copista de algunas de estas obras lo adiestró en el manejo de la conducción de las voces y en la construcción de la forma. Ludwig buscó lo mejor de la música de sus predecesores y viejos contemporáneos para tomarlos como punto de partida. De hecho parece que se propuso dominar todos los estilos diferentes en uso, lo que significaba tener

⁴⁵ Adorno, Theodor W., *Filosofía De La Música*, 20.

que conocer lo mejor de la música del momento.⁴⁶ Así estas influencias siguieron al mejor representante de cada género, para la sinfonía Haydn; el concierto para piano, Mozart; el Concierto para violín, Viotti; música de cámara, Haydn y Mozart; la sonata para piano, Clementi; la ópera, Mozart y Cherubini; canción C. P. E. Bach y otros; la fuga, de Johann Sebastian Bach.⁴⁷

No sólo Neefe fue el responsable del crecimiento de Beethoven en su técnica pianística basado en la música de Bach, en el *Clave bien Temperado* así como en algunas de sus sonatas, también se vio influenciado en sus canciones que muestran características italianas como son los elaborados acompañamientos. Beethoven se familiarizó con el sistema modal durante su aprendizaje con Haydn, el cual fue basado sobre el Tratado de Fux, que estaba en los viejos modos. Sin embargo el interés de Beethoven sobre las técnicas del canon y fuga se desarrollaron durante sus últimos diez años.

De la misma forma creció su interés en la música religiosa que le permitió explorar la música de Palestrina a quien Beethoven consideró como el más grande compositor de música religiosa por estar escrita a *capella* y por el uso de los viejos modos.

Una de sus primeras influencias en su música fue Joseph Haydn por los géneros utilizados, la forma, el estilo melódico, el ritmo, las progresiones armónicas, las relaciones tonales junto con la instrumentación. También tomó modelos de los conciertos para piano de Mozart, sin embargo, fue de Clementi de quien tomó muchas de las ideas para crear sus obras para piano, especialmente sus sonatas, en elementos como el alto nivel de virtuosismo y en la forma en el que el clímax se construye. Igualmente adoptó algunas de las características del estilo del pianista Jan Ladislav Dussek.

La personalidad arisca de Beethoven se refleja en su estilo de composición manifestando su aislamiento de las personas. Su sordera lo sumerge en una inmensa concentración interior que se refleja en las partituras y en una constante búsqueda del sonido preciso que puede expresar el carácter imaginado.

En cuanto a las formas, Beethoven favoreció la irrupción de una ya desarrollada. No se trata de la producción de las formas, si no de su

⁴⁶ Cooper et all, 82.

⁴⁷ Ibidem, 85.

reproducción a partir de la libertad; la manera de tratar al instrumento junto con el cuidado de los sonidos era un aspecto importante en la técnica de Beethoven. Su toque *cantábile* y el uso del pedal trajeron una nueva expresión en la ejecución del piano en su época. Las indicaciones de pedal fueron bien marcadas por Beethoven cuando deseaba un efecto particular.

La técnica de la posición de la mano era con los dedos curvos y la mano redondeada que creaba el efecto del *legato*. La precisión de la digitación en sus partituras es para facilitar la complejidad de los pasajes difíciles y para lograr el efecto ligado. El uso del pulgar se presenta sobre las teclas negras, lo que es completamente nuevo en este tiempo, que permitía no tener que cambiar de posición en las modulaciones así como en las escalas, donde el pulgar es comúnmente pasado por debajo de los otros dedos para colocar la mano a una nueva posición.

Los adornos, en particular los trinos, fueron usados extensamente, abriendo nuevas posibilidades técnicas y expresivas.⁴⁸ Existen diferentes complicaciones en la interpretación de los trinos de Beethoven ya que este compositor vivió en plena transición de estos elementos. En los primeros años los trinos de Beethoven comenzaban con la nota superior de la que estaba escrita, mientras que al final de su vida se acostumbró realizarlos sobre la nota escrita.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

El término sonata es empleado generalmente para describir una pieza musical completa con dos, tres o cuatro movimientos de diferentes tempos y carácter. Estos movimientos fueron desarrollados como una rama de la sonata *da Chiesa* del Barroco que estaban conformados así: lento-rápido-lento-rápido. En el periodo clásico hubo una relación entre los tempos, duraciones rítmicas y dinámicas entre cada movimiento de la sonata y su secuencia se formulaba así:

I Rápido; usualmente en la forma sonata-allegro

⁴⁸ Adorno, 288.

II Lento; en la forma sonata, con o sin una sección de desarrollo; forma binaria, ternaria, rondo o variación

III Moderadamente rápido; minueto y trío, o un scherzo o forma de trío.

IV rápido; rondo, sonata o forma de variación.⁴⁹

La forma sonata esta compuesta de una exposición, un desarrollo, una reexposición y su coda. La exposición comprende toda la naturaleza de la sonata ya que presenta los temas o el material melódico principal. El desarrollo es trascendental porque maneja los temas de la exposición en una transición con modulaciones y cadencias y una actividad rítmica que equilibra la estabilidad del movimiento.

Las sonatas de Beethoven pueden dividirse en tres grupos Op. 2-22 y Op. 49; Op. 26 al 31; y Op. 53 al 111.⁵⁰

Las primeras sonatas fueron compuestas antes de la Primera Sinfonía y del conjunto de los cuartetos de cuerda Op. 18. Estas sonatas se caracterizan por ser una especie de prototipo de las formas en lo que respecta a los efectos de expresión dinámica y su tratamiento de la tonalidad y la armonía. No obstante, Beethoven no utiliza nada nuevo en estas composiciones.

Ludwig, aparentemente creyó que cada tonalidad poseía un carácter único. Este punto de vista está implícito en la forma en la que repetidamente selecciona ciertas tonalidades para expresar ciertas ideas, Do menor para una intensa angustia, Mi mayor para cielos estrellados⁵¹.

La Sonata en Sol mayor Op. 14 No. 2 fue dedicada a la Baronesa Josefa von Braun. Se compuso entre los años 1798-99 y fue publicada en 1799 en Viena.

Esta consta de tres movimientos: Allegro, Andante y Scherzo: Allegro *assai* Todos ellos inician en anacrusa en un tema ascendente sobre la dominante.

El primer movimiento de la sonata es un dialogo que se expresa en las oposición entre las dos voces. Beethoven llamaba a estos dos principios el suplicante y el resistente Esto indicaría que los intervalos amplios que se derivan de la triada son los resistentes. Mientras que las segundas, los suplicantes, proceden del canto y pertenecen, en principio, a la subjetividad.⁵²

49 Goldstein, Joanna, *A Beethoven enigma*, 57.

50 Cooper et al, 240.

51 *Ibidem*, 81.

52 Adorno, 200.

Beethoven bromeaba que en el primer movimiento quería reproducir un diálogo entre dos enamorados. El hombre solicita y la mujer, por coquetería, rechaza.⁵³ Este movimiento expone un tema ceremonioso lleno de completa galantería en su primer movimiento. El Andante expone una melodía muy solemne con sus tres variaciones del motivo principal. Las variaciones, de acuerdo a Copland, compositor americano, pueden ser armónicas, melódicas, rítmicas, contrapuntísticas y una combinación de todas las anteriores. Se usaron para embellecer al tema creando una pieza seccionada y autónoma en donde cada una de las partes que integran la melodía o armonía se pueden identificar. Se puede decir que es una especie de improvisación que queda subordinada a la percepción de la relación entre cada una de sus secciones y la que sigue. El *scherzo*, en realidad es un rondó que semeja una danza audaz y brillante por su ambigüedad rítmica y sus inesperados movimientos melódicos.

ANÁLISIS DE LA SONATA EN SOL MAYOR OP. 14 NO. 2

Allegro 2/4

Este movimiento tiene la estructura de la forma Sonata. La Exposición abarca del primer compás al compás 63 y tiene dos temas. El primer tema inicia sobre la dominante y es anacrúsico. Este tema se repite dos veces, sólo que la segunda vez la mano izquierda cambia su registro a una octava más arriba.

Compases 1-4

⁵³ Cheiner, Sophie, *L. van Beethoven a través de sus 32 Sonatas*, 78 y 79.

Después encontramos un material de 16 compases que a manera de puente une al segundo tema.

Compás 9



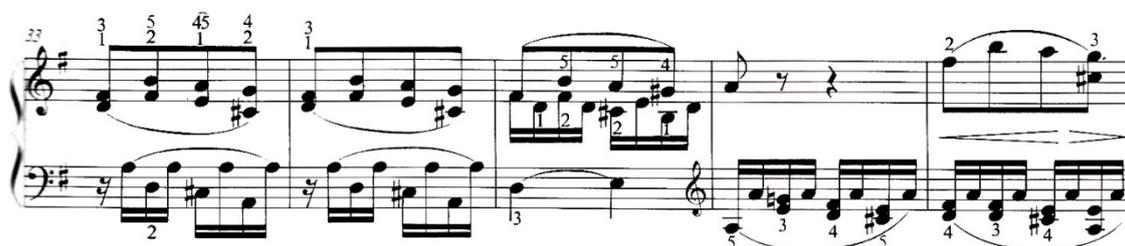
El segundo tema está en la dominante de Re mayor y se ubica en el compás 25.

Compases 25-27



Al terminar este segundo tema aparece otro puente.

Compases 36 y 37



Este puente conduce a la pieza a una especie de *cadenza*.

Compás 41

Musical notation for Compás 41. The top staff shows a rapid scale with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 1. The bottom staff shows a bass line with a dynamic marking *p* and a 2/5 time signature.

Así, después de una serie de rápidas escalas se llega a una pequeña coda que abrirá paso al desarrollo.

Compases 47-51

Musical notation for Compases 47-51. The top staff features a melodic line with fingerings 2, 4, 5, 2, 4, 2 and a dynamic marking *p dolce*. The bottom staff shows a bass line with fingerings 4, 2, 2, 5.

Posteriormente aparece el desarrollo en el homónimo menor (Sol menor) justo después de la doble barra.

Compases 64-66

Musical notation for Compases 64-66. The top staff shows a melodic line with a dynamic marking *p* and fingerings 3, 3, 2. The bottom staff shows a bass line with fingerings 5, 1, 1.

Luego retoma el segundo tema en la tonalidad de Si bemol mayor.

Compases 74-76

Musical score for measures 74-76. The top staff shows chords with fingerings: 5 1, 4 2, 5 2, 3 1, 4 2, 4 2, 4 2, 4 2, 5 1, 4 2, 5 4. The bottom staff shows a bass line with a dynamic marking 'p'.

Seguidamente utiliza el mismo tema para realizar una escala cromática que va de Fa a La bemol en un súbito *forte*.

Compases 78-81

Musical score for measures 78-81. The top staff shows chords with fingerings: 4 2, 3 5, 3 5. The bottom staff shows a bass line with dynamics 'decresc.', 'pp', and 'f'.

Después realiza una serie de modulaciones que oscilan como dominantes una de otra de Sol menor, Do mayor, Fa menor, Si bemol mayor y Mi bemol mayor para terminar en un Si bemol mayor como dominante de Mi bemol mayor.

Compases 94-97

Musical score for measures 94-97. The top staff shows a melodic line with fingerings: 5 2 1, b 5, 4. The bottom staff shows a bass line with dynamics 'sf' and 'f'.

A continuación aparece el primer tema en Mi bemol mayor en la anacrusa al c. 99.

Compases 98-102

Este motivo melódico en la dominante de Sol mayor va desencadenando mucha tensión y movimiento armónico y melódico a manera de *cadenza* para preparar la reexposición que aparece en el compás 125.

Compases 107-109

Compases 120-123

Al culminar esta *cadenza* inicia la reexposición.

Compás 135

Beethoven maneja la misma tonalidad y no se hace ningún contraste rítmico y armónico hasta el c. 137 que funciona como una dominante de Do mayor que a su vez se convierte en una dominante de Sol mayor.

Compases 137-139

La coda inicia en la anacrusa al c. 188 con la presentación del tema que se repite con diferentes notas y en distintos registros para culminar en una pregunta y respuesta en ambas manos hasta cerrar con un rápido y sutil unísono en ambas voces.

Compases 188-193

Andante

Esta pieza consta de un tema con tres variaciones en 2/2. El motivo principal son una serie de acordes completos, muy nobles y solemnes en Do mayor. Cada sección tiene su parte principal que comprende ocho compases sin repetición y una segunda parte más amplia que se repite y que encierra la melodía principal con el mismo material manejado anteriormente.

Este inicio, contiene un movimiento de acordes más libre, con diferentes dinámicas que originan un mayor contraste en la presentación del tema principal.

Compases 1-4

Andante
La prima parte senza replica

La primera variación aparece en la voz grave de la mano izquierda con un carácter mucho más *cantabile*. La voz superior es una sucesión de notas repetidas igualmente muy cantadas pero sin la misma importancia. Su segunda sección encierra los mismos elementos que se manejaron en esta variación.

Compases 21 y 22

p
sempre legato

La segunda variación tiene un aire juguetón, con muchos saltos en la voz inferior creando un efecto de contratiempos muy dinámicos y divertidos entre ambas manos. En esta parte Beethoven marca algunos *sforzatos* sincopados para hacer una especie de traviesas pausas.

Compases 43-46

La entrada de la siguiente repetición es un juego de modulaciones de acordes que inicia en un acorde disminuido que desencadena a una dominante de Do mayor.

Compases 51-54

La última variación es protagonizada por la voz del bajo envuelta entre acordes desglosados de la mano derecha. Estos acordes están determinados por la melodía porque es a través de ella como obtienen su impulso para poder surgir.

Compases 68-70

En la parte final, con suaves y sutiles pianísimos, sorprende súbitamente un tempestuoso final.

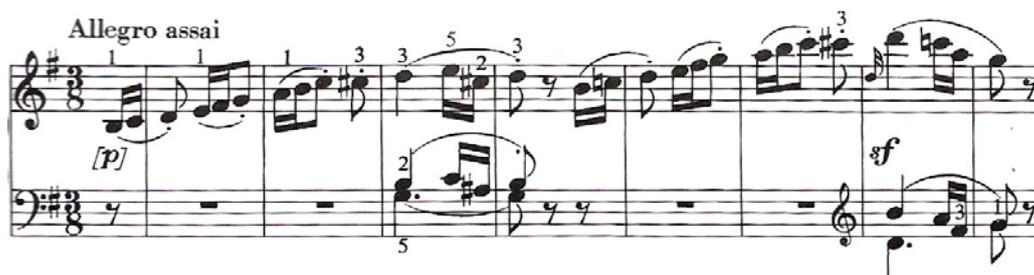
Compases 89-93



Scherzo: Allegro assai

Este movimiento está en compás de 3/8 y es un ejemplo claro del juego de disfrazar una escritura rítmica por otra que en realidad es. Esto se debe a su melodía anacrúsica y su motivo melódico de 3 notas ascendentes.

Compases 1-8



Cada motivo melódico nuevo es un material completamente distinto entrelazado por silencios estratégicamente colocados que dan la sensación de ser una pieza con un carácter improvisatorio.

Esta pieza es en realidad un rondó por su forma ABACADA coda.

A	B	A	puente	C	A'	D	puente	A'	CODA
1-22	23-42	43-64	65-72	73-124	125-138	139-158	159-174	175-189	189-255
G	e-E	G	G	C-G-C	C	G	G	F	G

El tema B funciona como una dominante de Mi mayor.

Compases 23 y 24



Compases 25-33



El tema C se encuentra en Do mayor.

Compases 73-76



Posteriormente hace una pequeña inflexión a Re menor y luego a Sol con acordes disminuidos para llegar a nuevamente a Do mayor.

Compases 77-80



En el compás 125 ingresa el tema en Do mayor.

Compases 125-128



Igualmente el tema aparece en el compás 175 en Fa mayor.

Compás 175



Poco a poco empieza a manejar los temas en modulación para preparar la Coda.

Compases 176-184



Finalmente la Coda inicia en el c. 189 en donde Beethoven juega con la dominante y la tónica de Sol mayor en los registros graves y agudos.

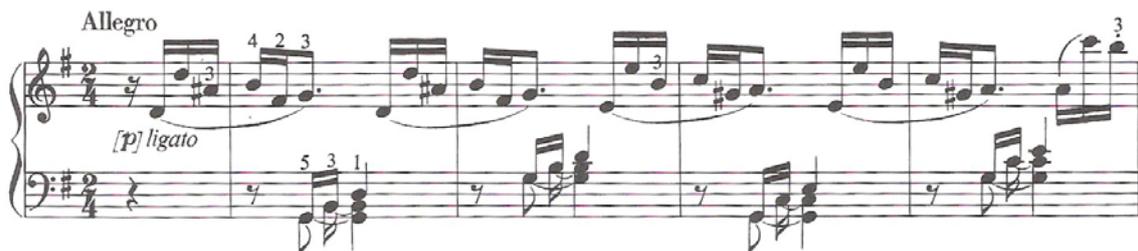
Compases 196-200



SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

El primer movimiento de la sonata presenta algunas dificultades técnicas. La primera de ellas se encuentra en el inicio del tema ya que si no se hace correctamente la anacrusa el acento puede recaer en la sección equivocada.

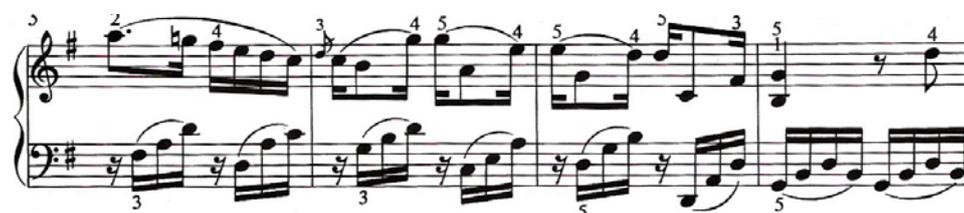
Compases 1-7



Asimismo, los silencios en el primer tiempo deben tratarse con sumo cuidado para sentirlos claramente como un impulso que conducirá al primer tiempo y así se evitará el acento a la siguiente nota del grupo de notas.

Igualmente, esto debe percibirse cuando una figura rítmica completa se encuentra en ambas voces y existen silencios entre ellas. La mano que lleve el primer sonido sobre el primer tiempo será la que contenga la energía para dirigir todo el motivo melódico.

Compases 5-8



Compases 26 y 27



Una lectura respetuosa de las dinámicas anotadas en la partitura le dará vida propia a la pieza porque cada una de ellas expresa la intención del compositor de crear una gran expectativa y sorpresa en el empleo de contrastes.

El manejo de las ligaduras entre dos notas debe atenderse con precisión para hacer más expresiva la melodía por lo que se debe cuidar la dirección de la muñeca en un movimiento de abajo hacia arriba.

Compases 188-193



Las escalas serán ágiles con el desplazamiento rápido del pulgar. No obstante, es necesario ubicar los motivos en los que se puede llegar a dificultar su realización para estudiarlos de manera independiente muchas veces seguidas, como si fuera una sola idea melódica. De la misma manera un factor en el que nos podemos apoyar para alcanzar una gran ligereza es dirigir nuestro empeño a la voz inferior porque ella será la que determinará una buena velocidad. Al mismo tiempo perderemos atención en nuestra preocupación por las escalas.

Compases 107-109



En el desarrollo encontramos por primera vez acordes desglosados en la mano derecha. Para lograr tocarlos a la velocidad en un tiempo de dos contra tres pueden primero estudiarse completos mientras que la mano izquierda toca sus escalas en staccato. Posteriormente se tienen que practicar mucho los acordes desglosados de la mano derecha dirigiendo el movimiento del brazo hacia el dedo meñique. Puede alternarse la velocidad de estudio entre despacio y rápido. Cuando se ha adquirido la habilidad necesaria pueden juntarse las manos poniendo especial atención en la mano izquierda para una correcta dirección del tiempo y la velocidad.

Compases 21 y 22



En la segunda variación encontramos muchos saltos en la mano izquierda mientras que la mano derecha toca en contratiempo. Para evitar que el acento caiga en la voz superior es necesario realizar impulsos grandes, con ayuda del brazo. En la mano izquierda resaltar los bajos y aligerar el toque de la mano derecha. De esta manera el equilibrio del compás se logrará sin problema.

Compases 41-44



Lo que debe cuidarse mucho en la última variación es la entrada de la mano izquierda muy discretamente en cada uno de los acordes desglosados. Hay que fijar nuestra atención y escuchar la melodía de la voz inferior.

Compases 68-70



El final del movimiento en *fortíssimo* debe ser sonoro y elegante y evitar marcarlo como un acorde sin compasión.

Compases 89-93

El último movimiento es un tanto tramposo por el compás en el que está escrito. Por ello es evidente que al iniciar a estudiar la obra hay que tener muy en cuenta el primer tiempo del compás y contar a cada momento.

Compases 1-7

Al ser una pieza rápida se tienen que estudiar los pasajes que causen cierto problema de agilidad y continuidad en las melodías. El más importante se encuentra en la Coda donde se ubican los acordes desglosados de tónica y dominante en la mano derecha y después en la mano izquierda mientras que la melodía se pasea de un registro a otro. Estos pasajes pueden estudiarse primero con los acordes completos mientras suena la melodía para establecer la velocidad en la que debe escucharse y con la intención de su función armónica. Después se pueden integrar los acordes desglosados para sentir la velocidad que debe llevar cada uno.

Lo más substancial en este movimiento es mantener la velocidad y el carácter de la pieza desde el principio hasta el final.

“La tormenta no vino, pero la tristeza se apoderó de mí. Ni siquiera la música me consuela hoy. Ya es tarde, la noche ha caído, y no tengo ganas de dormir”.

CHOPIN

CONTEXTO HISTÓRICO

El 3 de mayo de 1791 pareció simbolizar la resurrección de Polonia. La Dieta, que era una organización encargada de decidir el destino de su país, después de 3 años de debate consiguió hacer una nueva constitución con el apoyo del Rey Stanislas August Poniatwski. Esta constitución abolía entre otras cosas la institución polaca que había contribuido a la parálisis del país y daba mayores derechos a la clase media emancipando a los siervos. Edmundo Burke comparaba la nueva constitución polaca con la Revolución Francesa, destacando el hecho de que en Polonia el cambio se había realizado sin derramamiento de sangre.⁵⁴ El rey Stanislas August Poniatwski se comprometió a mantener esta nueva constitución. No obstante, los siguientes años la constitución quedó como un testamento.

Debido a que desde la segunda mitad del siglo XVII Europa miraba a Polonia como una nación caótica a merced de las potencias extranjeras, el 23 de febrero de 1793 los señores de Rusia, Austria y Prusia decidieron ponerse de acuerdo en el primer reparto de Polonia. El rey de Prusia y la zarina rusa se negaron a reconocer la revolución pacífica de los polacos y Polonia fue dividida con la invasión de los ejércitos rusos. Polonia se alzó contra los agresores extranjeros y en la primavera de 1794 estalló la revolución polaca. Kosciuzko asumió la dirección del movimiento. Hubo diferentes batallas donde Polonia resultó vencedora y los rusos fueron expulsados. Sin embargo el general ruso Suvorov marchó sobre Varsovia para tomar Praga por asalto y dio muerte a los sobrevivientes.

En 1795 Polonia volvió a dividirse por tercera vez. El rey abdicó y Polonia dejó de existir como estado independiente y Varsovia fue ocupada por los alemanes.

⁵⁴ Wierzynski, Kasimierz, *Vida y muerte de Chopin*, 19.

Napoleón creó, al derrotar a las tropas de Austria y Prusia, el Grand Ducado de Varsovia en 1807 y ayudó con la formación de un ejército propio donde las tropas polacas participaron en las grandes batallas. No obstante, la derrota de Napoleón en la guerra contra Rusia en 1811-12 cambió el destino de toda Europa y por ende el de Polonia. El Gran Ducado de Polonia fue sustituido por el Reino de Polonia que estaba a cargo del Zar de Rusia y que en ese entonces se instauró también como el rey de Polonia. Posteriormente se fijaron los demás territorios polacos: el Gran Ducado de Poznan, bajo el dominio de Prusia y la Ciudad Libre de Cracovia, bajo la protección de las tres potencias que seccionaron a este país.

BIOGRAFÍA

En este ámbito histórico, Frédéric Chopin nació en Zelazowa Wola en Polonia el 1º de marzo de 1810. Su padre, Nicolas Chopin, nació en Francia y animado por la defensa de la causa polaca se trasladó a Polonia en 1787. Era profesor de francés y literatura francesa en el Liceo de Varsovia. Su madre, Justyna Krzyzanowska, era pariente lejana de la Condesa Sharbeks, que formaba parte del Gran Ducado de Varsovia, a la que prestaba sus servicios en su castillo.

Desde muy pequeño, Federico comenzó sus estudios musicales. Su primera maestra de piano fue Ludwika con quien tocaba duetos para piano a cuatro manos. Posteriormente fue encomendado para su crecimiento musical al violinista y pianista Wojciech Adalbert Zywny, gran admirador de la música de Bach y Mozart. A los siete años Chopin compuso su primera polonesa en Sol menor que se publicó en ese mismo año. Su primera aparición en público fue el 24 de febrero de 1818 en el palacio de la familia Radziwill de Varsovia. A partir de ese momento se dio a conocer en su país como un niño excepcional que daba conciertos benéficos y recitales ante la aristocracia.

En el año de 1821, compone la polonesa en La bemol mayor, con una dedicatoria especial a su maestro Zywny.

En 1822 comenzó a tomar clases privadas de piano con Jozef Ksawery Elsner, violinista, pedagogo y compositor polaco, quien fundó el Conservatorio de Varsovia en 1821.

En 1823, Chopin ingresó al Liceo de Varsovia donde impartía clases su padre y donde recibió lecciones de literatura clásica, canto y dibujo. Se graduó en 1826 con un reconocimiento destacado a su grado académico. En el mismo año ingresó al Conservatorio de Varsovia continuando sus estudios con Elsner, director de dicha institución.

A partir de 1823, en los periodos de descanso Chopin se familiarizó con los cantos y la música popular junto con las costumbres de los campesinos de su país. Fue así como se desarrolló su trabajo de composición teniendo como modelo las formas musicales propias de su tierra. Así, estas danzas tradicionales polacas como la *mazurca* y la *polonesa* se transforman en piezas de poesía musical

El pianista alemán Johann Nepomuk Hummel llegó a Varsovia a dar una serie de conciertos en 1828. Hummel fue el autor de un Método para piano donde expone su opinión sobre la postura, la relajación en el teclado y el empleo de la música vocal para enseñar el fraseo, entre otras ideas que Chopin utilizó en sus clases años más tarde. Igualmente, el famoso violinista Niccolò Paganini llegó de gira artística a ofrecer conciertos en Varsovia al año siguiente. Su magistral técnica y virtuosismo musical sorprendió profundamente a Chopin y se reflejó espectacularmente en el Estudio Op. 10 No. 1 en Do mayor.

En este mismo año Chopin se enamoró de Constanca Gladkowska, una joven cantante del conservatorio. De hecho el segundo movimiento de su Concierto para piano y orquesta No. 1 en Fa menor fue inspirado abiertamente en este amor. En este periodo Chopin compone obras como el Vals Op. 70 no. 3 y El Concierto para piano que fue curiosamente catalogado con el número 2 por ser el segundo de sus conciertos para piano en ser publicado. Este concierto se estrenó el 17 de marzo de 1830 en Polonia.

En 1829 terminó sus estudios en el Conservatorio y tuvo la oportunidad de viajar a Viena como concertista y ofrecer dos conciertos en el Teatro Kärntnertor a petición del violinista Rodolphe Kreutzer y del director y compositor Ignaz Xaver Ritter von Seyfried junto con los fabricantes de piano Stein y Graff. Su éxito fue indiscutible en la aceptación del público por su gran técnica interpretativa de una suave y dulce melancolía combinada con pasión e intensidad. Debido a su éxito logró la publicación de su primera obra *Variaciones Mozartianas* por el editor Haslinger en 1830. De esta época se

destacan dos de las obras que se consideran como las más importantes de su catálogo: el Concierto para piano y orquesta no. 1 en Mi menor y el Andante Spianato y la Gran Polonesa Op. 22.

En ese entonces Viena era el centro musical de Europa, con la tradición heredada de los tres compositores más importantes del Clasicismo, Haydn, Mozart y Beethoven. Por esta razón Chopin decidió continuar sus estudios en la capital de Austria.

Poco antes de su partida definitiva de Polonia se le organizó un concierto de despedida en el Teatro de Varsovia. Chopin presentó su Concierto para piano orquesta no. 1 en Mi menor y su Gran Fantasía sobre Aires Polacos Op. 13. El profesor Elsner dirigió en su honor un pequeño coro con una canción de despedida. Chopin partió hacia Viena el 2 de noviembre de 1830.

Tres semanas más tarde, el 29 de noviembre del mismo año, se suscitó un levantamiento conocido como la Revolución de los Cadetes en Polonia, una rebelión armada contra el dominio ruso donde muchos jóvenes idealistas murieron en pie de lucha. Apenas estaba instalándose en Viena y esta inestable situación política le afectó como ciudadano de Polonia en el extranjero. Por dicha razón no tuvo tanto éxito su estadía en Viena ya que no era bien visto la insurrección polaca en el imperio austriaco.

Los sentimientos de nostalgia hacia su familia y la situación de su país junto con el rechazo de la sociedad vienesa obligaron a Chopin a expresar sus experiencias dramáticas y sus emociones en su música. Esto acrecentó su imaginación hacia un nuevo estilo musical muy diferente al anterior.

En este periodo conoció al pianista y compositor Anton Diabelli, a los chelistas Vaclav Jirovec y Joseph Merk y al famoso violinista y compositor checo Josef Slavik. Chopin compone obras nostálgicas como los Nocturnos Op. 9 No.2 y Op. 15 No. 2, piezas con emociones encontradas como los Estudios Op. 10, y dos de sus obras más populares el Scherzo en Si menor y la Balada No. 1 en Sol menor.

En 1831 estando en Munich en una gira se enteró de la caída de Varsovia frente a las tropas rusas y del fin del Levantamiento de Noviembre. Esta noticia le afectó enormemente por lo que Chopin decidió dejar Viena y marcharse a París esperando un ambiente más amigable para sus actividades artísticas.

En el otoño de ese mismo año se estableció en París, la capital francesa que comenzaba a aspirar a ser el nuevo centro cultural del mundo. Chopin fácilmente se relacionó con las actividades culturales y el ámbito intelectual. Era la época en la que destacaban excelentes escritores como Víctor Hugo, Honoré de Balzac y uno de los últimos exponentes del romanticismo Christian Johann Heinrich Heine. De la misma forma conoció a grandes personalidades como a los compositores italianos Gioacchino Rossini y Luigi Cherubini, al violinista Pierre Baillot y a los pianistas más destacados de este momento como a Henri Herz, Ferdinand Hiller y Friedrich Kalkbrenner. Al rodearse de este ambiente musical hizo una estrecha amistad con Félix Mendelssohn-Bartholdy y Héctor Berlioz.

El 26 de febrero de 1832, ofreció un concierto en la Sala Pleyel, espacio de moda de la época, donde conoció a Franz Liszt y con quien pronto entabló una gran Amistad. En aquel tiempo Franz Liszt ya era un reconocido pianista virtuoso que contaba con gran popularidad en el medio musical junto con Sigismund Thalberg, igualmente pianista ejemplar y compositor suizo. En varias ocasiones Chopin, Liszt y Thalberg protagonizaron duelos amistosos de piano en París para la diversión de la aristocracia.

Debido a una epidemia de cólera, el ambiente en París se tornó sombrío afectando a sus habitantes. Por azares del destino Chopin se topa con el padre de Antonio Radziwill y juntos van a una velada ofrecida por James de Rothschild, un noble y exitoso banquero internacional. Chopin tiene la oportunidad de tocar el piano y sorprender a la élite de la sociedad. De este modo Chopin consigue su fama como pianista tocando en conciertos privados, más que a público en general y pronto recibe propuestas por parte de la aristocracia para tomar clases privadas. Justamente así se ganó la vida hasta el final de ella convirtiéndose en un excelente pedagogo que buscó una metodología de acuerdo a las aptitudes del alumno.

A estos conciertos privados asistían artistas importantes quienes se convirtieron en sus nuevos amigos como el pintor francés Eugene Delacroix, el poeta polaco Adam Mickiewicz y Marie Catherine Sophie de Flavigny mejor conocida como la Condesa d'Agoult o por su seudónimo Daniel Stern quien se convirtió en la madre de tres hijos de Franz Liszt, años más tarde, después de una huída romántica y escandalosa con el pianista húngaro. Desde entonces

sus más entrañables amigos fueron la condesa Polaca Delfina Potocka, el chelista francés August Franchomme, así como del compositor italiano Vincenzo Bellini a quien conoció en 1834.

En 1833, Chopin se convirtió en miembro de la Sociedad Literaria Polaca a la que apoyó con conciertos benéficos. Chopin jamás tuvo la oportunidad de regresar a su país porque nunca tramitó la renovación de su pasaporte al no estar de acuerdo con las regulaciones del Zar sobre la dominada Polonia y por ello se hizo refugiado político en París.

Los siguientes años estuvo muy ocupado componiendo nuevas piezas y cumpliendo con los editores en la publicación de las mismas. Tenía contacto con las casas editoras más importantes de la época como con Schlesinger, la casa editora más importante de Francia; con Breitkopf & Härtel en Leipzig, la compañía editorial más antigua, en Berlín con Karl K. Kistner y en Londres con Christian R. Wessel. De este período datan las ediciones de las Variaciones Brillantes sobre un tema de Moore Op. 12, el Rondó Op. 16, el Vals Op. 18, el Andante Spianato y la Gran Polonesa Brillante Op. 22, el Scherzo No. 1, las Mazurcas Op. 24 y las Polonesas Op. 26.

Chopin llegó a compartir créditos con Liszt y con el director, compositor y pianista alemán Ferdinand Hiller en el Concierto para tres clavicémbalos de Johann Sebastián Bach. Aquí creció la admiración de Chopin por Liszt por su virtuosismo e interpretación. De hecho Chopin le dedicó a Liszt sus Estudios Op. 10. mientras que a Hiller le dedicó los tres Nocturnos Op. 15. Pueden observarse ciertas similitudes en los Preludios de Chopin escritos en 1839 con algunos de los estudios de Hiller.

A finales de 1835 tuvo la oportunidad de ver a sus padres en Karlsbad, Bohemia. A su regreso tuvo una fuerte recaída emocional y física que lo orilló a realizar un borrador de su testamento.

En 1836 se enamoró de una joven adolescente llamada María Wodzinska, su compromiso se mantuvo en secreto. Sin embargo, el compromiso se rompió cuando la familia escuchó malos rumores del estado de salud de Chopin. En ese mismo año emprendió un viaje a Leipzig donde conoció a Schumann y a Clara Wieck a quien mostró sus bosquejos de la Polonesa Op. 22, la Balada Op. 23, las Mazurcas Op. 24, las Polonesas Op. 26, y los Nocturnos Op. 27. A

su regreso a París se dedicó a impartir clases de piano y empezó a abandonar los conciertos para centrarse en la composición.

En octubre Chopin fue invitado por Liszt y Marie d'Agoult a una reunión en el Hotel de France. En esa fiesta conoció a la escritora francesa Aurore Dudevant, mejor conocida por su seudónimo George Sand. Esta controvertida artista fue una de las figuras más contradictorias de su época por su tendencia a usar ropa masculina y por sus idilios y deslices amorosos dentro del mundo intelectual. Tenía una especial preocupación por los problemas humanos y era una idealista feminista.

En 1837 viajó a Londres con Camile Pleyel, dueño de la firma de la fábrica de pianos del mismo nombre, mientras trabajaba con sus *Estudios* Op. 25, las *Mazurcas* Op. 30, el *Scherzo* Op. 31 y los *Nocturnos* Op. 32. Se publicaron en octubre sus Estudios Op. 25 dedicados a la Condesa Marie d'Agoult, pareja sentimental de Liszt. Compone el Trío de la Sonata Marcha Fúnebre en la víspera del aniversario del levantamiento de Polonia de noviembre 1830. En este mismo año se intensificó su relación con George Sand a pesar de su renuencia por las convenciones estéticas e ideológicas. La relación duró ocho años en los que el apoyo entre ellos era evidente.

En el verano de 1838 Chopin viajó con George Sand y con los hijos de ella a Barcelona y después pasaron el invierno en Mallorca debido a los problemas de salud de Chopin esperando una mejoría significativa. Chopin aquí compuso el Scherzo en Do sostenido menor y las Polonesas Op. 4 y la mayor parte de sus 24 Preludios Op. 28. La única música que Chopin se llevó hacia Mallorca fueron los veinticuatro preludios y fugas de J. S. Bach. De hecho, sus veinticuatro preludios fueron un homenaje hacia Bach.⁵⁵

A pesar de mudarse a un ambiente propicio para su bienestar en Mallorca, la salud de Chopin empeoró debido al frío y humedad del lugar. La pareja regresó de vuelta a Barcelona y después a Marsella para tomar un tiempo de reposo. Su enfermedad fue declarada en ese entonces como tuberculosis.

Sin embargo, Chopin siguió con las revisiones de sus obras para prepararlas para sus ediciones. Durante el verano de 1840 se publicaron piezas como la Sonata Op. 35, el Impromptu Op. 36, los Nocturnos Op. 37, la Balada Op. 38, el Scherzo Op. 39, las Polonesas Op. 40, las Mazurcas Op. 41 y el Vals Op. 42.

⁵⁵ <http://dani1455.wordpress.com/category/uncategorized/>

En la última década de su vida amplía su catálogo enormemente. En 1841 completó la Polonesa Op. 44, Preludio Op. 45, Allegro de concierto Op. 46, Balada Op. 47, y los Nocturnos Op. 48. Finalizó la Fantasía en Fa menor y comenzó las Mazurcas Op. 50. Actuó en la residencia de su amigo Pleyel y tuvo una última actuación en el Palacio de Tullerías para el Rey Luis Felipe I de Francia. En 1842, Chopin estrenó su Balada Op. 52, la Polonesa Op. 53, el Scherzo Op. 54, el Impromptu Op. 51 y las Mazurcas Op. 56.

En el verano de 1843 Chopin y Sand viajaron a Nohant, una finca de George Sand, en Berry, donde él trabajó en sus Nocturnos Op. 55 y las Mazurcas Op. 56. Compuso la Sonata Op. 58 y quizás el Berceuse entre el verano y el otoño. La fuerte recaída que ocurrió en Nohant hizo más y más difícil la vida cotidiana para Chopin así como el trabajo de composición.

En 1845 su salud se deterioraba gravemente. Buscando apoyo emocional se relacionó más con sus amigos y familiares. Asistió a los conciertos en París y recibió las visitas de Delacroix y Mickiewicz. Compuso sus Mazurcas Op. 59, la Barcarola y la Fantasía Polonesa Op. 61.

Al siguiente año, el último verano en Nohant trabajó con dificultad en los Nocturnos Op. 62, las Mazurcas Op. 63 y completó la Sonata para violoncelo y piano Op. 65.

El 16 de febrero de 1848, en el salón de Pleyel, Chopin ofreció su último concierto en París en el cual incluyó algunos preludios, mazurcas, valeses, el Berceuse, la Barcarola, y con Auguste Franchomme su propia sonata para violoncelo. Días más tarde estalló la revolución de febrero en París, haciendo imposible la enseñanza lo cual afectó sus ingresos. Viajó a Inglaterra permaneciendo allí por 7 meses, dio conciertos en salones y vestíbulos públicos e impartió lecciones a la aristocracia; En este recinto conoció a la Reina Victoria, al escritor Charles Dickens y Anne Isabella Milbanke, ex-esposa del poeta inglés Lord Byron. De Inglaterra se trasladó a Escocia donde interpretó su música y también compuso el Vals en Si menor. Op. 69 No. 2. Regresó a París vía Londres el 23 de noviembre y su enfermedad iba deteriorando más y más su salud.

En 1849 deja la enseñanza. En su nuevo apartamento de Vendome 12 recibió numerosas visitas de amigos como al pintor Delacroix, alumnos y señoras de la sociedad. Asimismo Chopin visitó al enfermo Mickiewicz. En esos últimos

tiempos se encuentran los bocetos de su último trabajo, la Mazurca en Fa menor, publicada posteriormente como Op. 68 No. 4, que data de este verano. En agosto llegó a París su hermana Ludwika con su marido y la hija de ambos para visitar a su hermano Chopin. En el lecho de muerte solicitó que todas sus obras inéditas e incompletas fueran arrojadas al fuego. Su muerte fue el 17 de octubre de 1849.

El 30 de octubre, toman lugar los funerales en la Iglesia de Santa Magdalena de París. Los preludios en Mi y Si menor así como el Requiem de Mozart, fueron ejecutados de acuerdo con sus deseos. Ya en el cementerio de Pere-Lachaise se tocó la Marcha Fúnebre de su Sonata Op. 35 que fue ejecutada en la instrumentación de Napoleón-Henri Reber. También en acuerdo a sus deseos, su corazón fue depositado en la Iglesia de La Santa Cruz en Varsovia.

ESTILO DE COMPOSICIÓN

El siglo XIX fue una etapa de transición musical por los avances técnicos que se observaban en la fabricación de los pianos donde los creadores perfeccionaban la maquinaria para lograr una variedad de matices y claridad en el sonido junto con una amplia gama de posibilidades sonoras.

Chopin descubrió en el piano un auténtico potencial para expresar y construir su mundo poético y fantástico. El lenguaje sonoro que emplea logra el desarrollo de la técnica pianística del siglo XX.

La música de Chopin está basada en la tradición clásica de Bach, Haydn, Mozart y por consiguiente Beethoven lo que le da a sus composiciones una amplitud técnica y formal. Sobre todo empleó la textura de la melodía acompañada de una forma más libre donde la mano izquierda toca a tempo mientras la mano derecha es más libre.

Chopin forjó una búsqueda de elementos musicales que lo ayudaran a encontrar elementos para sus pensamientos. En la época de las Baladas y los *scherzos*, se muestra la separación de los convencionales géneros clásico y post-clásico en la forma de las melodías, la armonía y la estructura de sus obras.

Los sistemas de dirección tonal de Chopin se basan en que desde el principio se prolonga la resolución de una dominante hasta la última fase de una pieza. Durante este aplazamiento Chopin provoca esta confrontación armónica de manera sutil e intensa.

Para Chopin una verdadera línea *legato* fue un prerequisite de una buena interpretación.⁵⁶ Su *legato* fue inspirado en el *bel canto* comprendiendo la capacidad del *cantabile*. Aunque sus melodías eran muy distintas a las logradas en el canto o en el violín, logró una riqueza de color de un sutil encanto y una plenitud de sonido.

La creación de contornos sutiles en la sonoridad, sus armonías, modulaciones e inflexiones, sus complejas y sutiles progresiones cromáticas y la creación de atmósferas de lejanía fueron algunas de sus innovaciones. Exploró los recursos tímbricos mediante la armonía, la resonancia, el pedal y la amplitud de los registros. Su toque al piano era delicado y lo que impresionaba al escucharlo eran los matices y los contrastes en el sonido. Chopin utilizó el pedal para obtener suaves y veladas sonoridades, pero más a menudo los utilizaba para separar los pasajes brillantes, para mantener armonías o profundizar las notas graves y para hacer sonar fuertes acordes.⁵⁷

El *rubato* de Chopin es una de las características de su toque en sus obras. Se presenta generalmente en los pasajes con valores irregulares o grupos de notas de adorno.

Una de las influencias de Frederic Chopin fue la gran admiración por la habilidad de Liszt. La concepción del sonido del piano de Chopin se basó en el modelo de la voz mientras que Liszt, en su fascinación por el desarrollo del piano moderno, se enfrentó al desafío de reproducir en el piano la riqueza de la paleta de los sonidos de la orquesta. Por esa misma razón Chopin detestaba el efecto de tremolo de los bajos en el piano mientras Liszt los aplicaba a toda costa en sus obras imitando así el tremolo de los instrumentos de cuerdas de la orquesta, “La música era su idioma, la lengua divina a través de la cual él expresó un reino entero de sentimientos que sólo pocos selectos pueden apreciar... La musa de su patria dicta sus canciones, y los lamentos angustiados de Polonia prestan a su arte una poesía misteriosa, indefinible

⁵⁶ Baillie, Eleanor, *The pianist's Repertoire Chopin*, 40.

⁵⁷ *Ibidem*, 40.

que, para todos aquéllos que lo han experimentado de verdad, no puede compararse a nada más...El piano solo no era suficiente para revelar todo lo que encerraba su ser. En fin, él es un extraordinario individuo a quien debemos nuestro más alto grado de devoción". Franz Listz⁵⁸

Los géneros musicales utilizados por Chopin en su mayoría tienen la raíz en las danzas de moda de su época, como polonesas y mazurcas de Polonia, valeses y contradanzas de Viena, en géneros casi olvidados como los preludios, nocturnos y baladas, movimientos independientes como el *scherzo* y géneros relativamente recientes como los *impromptus* y las fantasías. Naturalmente Chopin sigue los estándares de la época componiendo sonatas y estudios y que con su genio los reinventa añadiéndoles su imaginación romántica.

Al estar en contacto con el folclor de su país en los veranos de descanso y participar en las festividades campesinas, donde bailó, transcribió melodías e incluso llegó a tocar instrumentos folclóricos,⁵⁹ se marcó el efecto de su cultura en la que se basó al adoptar y estilizar las formas de la música procedente de su país como lo fueron la *polonesa* y la *mazurca*.

La danza en Polonia se enriqueció en los salones de baile y justo en la época del Levantamiento de Polonia contra el dominio Ruso la popularidad de esta cultura aumentó. Chopin elevó a la danza a un alto grado de complejidad con un valor rítmico del espíritu caballeresco y heroico de su país repleto de audaces armonías. Lo mismo sucedió con las mazurcas que contienen rasgos más evidentes de la música popular polaca con sus ritmos, armonías, escalas modales tradicionales y los bordones de quinta.

A mediados de la década de 1830 prefirió usar formas más libres y simples como los *impromptus*, preludios, fantasías, *scherzos* y danzas y tratarlos de manera no convencional. Sus nocturnos tienen un exquisito refinamiento expresivo, una calidad lírica difícilmente explicable con palabras.⁶⁰

Sus Estudios y Preludios están fuertemente influidos por la maestría y técnica de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach con sus recursos didácticos con un cuidado excepcional en la construcción y contenido musical. Además los *scherzos* son las primeras obras independientes junto con la *Bagatela* de Beethoven Op. 33 No.2 y los dos *scherzos* D593 de Schubert.

⁵⁸ <http://www.perfildemujer.com/chopin.htm>

⁵⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin#cite_note-Cronica-5#cite_note-Cronica-5

⁶⁰ <http://dani1455.wordpress.com/category/uncategorized/>

Todas sus aportaciones abrieron paso a las nuevas bases de la composición pianística de finales del siglo XIX y principios del XX.

CARACTERÍSTICAS DEL SCHERZO

La palabra *scherzo* que significa broma, apareció por primera vez en la época Barroca con una significación distinta a la hoy en día.

“El término *scherzo* suele designar un movimiento de un ciclo o movimiento de una obra.”⁶¹ Su ritmo es de $\frac{3}{4}$ con una estructura ternaria. Su carácter es vivo.

Chopin utilizó este término de manera distinta al que se dio en el Barroco, al *scherzo* sinfónico y al de la forma sonata de Beethoven que cumplía más bien una función de separación y que lo caracterizó a menudo en un sentido humorístico.

Chopin innovó su significado al cambiar la estructura musical y la tradición del *scherzo*. Asimismo, amplió enormemente tanto la escala del *scherzo* y su gama expresiva, aparte de su transformación en una pieza independiente;⁶² además de que la definió como una pieza de un poder y energía intensas.

El *scherzo* de Chopin está construido en formas bien definidas por motivos melódicos, episodios y reexposición de las frases iniciales, en una estructura ABABCDCAFAB. El *scherzo* consta de un tema que se repite. Al concluir inicia un segundo tema que igualmente se repite y finalmente se retoma el tema inicial que culmina en una gran Coda. La constante y rápida fluidez de los temas diferentes hace que sea difícil abarcar la obra además que por lo general requiere de un alto grado de virtuosismo y un gran sentido interpretativo. No cabe duda que su diseño ternario se apoya igualmente en el principio de la sonata, por su integración temática de un motivo melódico y hasta cierto punto armónico, y en los *scherzos* beethovenianos, debido a sus temas y caracteres contrastantes entre las partes.

El inicio de cada uno de los cuatro *scherzos* contiene contrastes internos en sus gestos, textura y sonoridad que hacen pensar que Chopin consideró a éste

⁶¹ Samson, Jim, *Chopin*, 150.

⁶² *Ibidem*, 151.

como un género completamente independiente claramente diferenciado de sus sonatas enmarcado en su propio material musical.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Scherzo No. 2 en Si bemol menor Op. 31

El segundo scherzo fue compuesto en 1835 y publicado en diciembre de 1837 con una dedicatoria especial a su alumna la condesa Adèle de Fürstenstein. Fue publicado en París y Londres en ese mismo año y un año más tarde en Leipzig. La obra inicia fuera de la tónica con una nota inicial de Si bemol que establece cierta resistencia en contraste con la tonalidad de Re bemol.

Inicia con un motivo interrogante formulado por el bajo. La respuesta viene después en el registro agudo. Al final de este tema encontramos una modulación a Re bemol mayor donde se expone un nuevo motivo melódico acompañado de un continuo movimiento de acordes por parte de la mano izquierda.⁶³ De tal manera que la tensión va construyendo un argumento tonal y un carácter dramático a lo largo de la obra.

El pulso debe ser constante y estricto para poder hacer posible el desarrollo de los múltiples elementos en diferentes caracteres. Así los inmensos contrastes del material también requieren de una clara relación del pulso a lo largo de las secciones.

INTERPRETACIÓN

El primer grupo de tresillos funciona como el logo de la obra. Motivo repetido varias veces a lo largo de la pieza y se presenta como una misteriosa pregunta que no espera respuesta. Este tema nos pinta un oscuro cuadro que se presenta en un Si bemol menor muy pesado y poco común en la época.

Lo esencial es iniciar con un impulso de abajo hacia arriba que dirija los tresillos ascendentes para culminar en un arco hacia la nota fa, al que se le

⁶³ Gavoty, Bernard, *Chopin*, 402.

debe dar su valor exacto de negra. Cada uno de los motivos similares debe tener especial atención en esta indicación.

En la segunda parte de la sección A, la mano izquierda tiene que tener mucho control en la dirección de los acordes figurados y sostener su metro ternario ya que la melodía depende por completo de este sistema de fluidez y de soporte.

Al mismo tiempo es indispensable captar con el pedal las notas graves para establecer la armonía en cada compás. Así como también es preciso cambiar el pedal como es indicado en la partitura de acuerdo a la armonía de la pieza.

En el tejido musical de Chopin es crucial el manejo de las voces internas que en ningún momento deben estorbar a la melodía, por ejemplo en el c. 69 y 77. Para lograrlo es necesario escuchar atentamente la conducción y las inflexiones de la melodía a cada momento.

El manejo de la armonía es básico para una correcta conducción de la melodía por lo que es sumamente esencial cuidar la resonancia de los acordes, sobre todo de las notas en unísono.

En la sección B en su parte del *leggiero* hay que tener un perfecto control de la mano izquierda en tempo de vals, ya que es ella la que dirige el desarrollo de los arpeggios de la voz superior.

En el desarrollo de la sección B en el compás 540 se pueden manejar la alternancia de las escalas descendentes en ambas manos con un énfasis implícito en cada figura pronunciada a fin de crear un vigoroso sentido momentáneo de 2/4, que llegan con la resonancia rimbombante de un Fa en el bajo en el tercer tiempo de c. 543.⁶⁴

Las indicaciones de pedal en las partituras de Chopin pueden ser un gran reto en la interpretación ya que en los tiempos del compositor el mecanismo del piano emitía un sonido y una resonancia más ligera. En un lado, los apagadores no se elevaban lo suficiente para hacer vibrar más las cuerdas por lo que el fenómeno de resonancia desaparecía rápidamente. Por otro lado los pianos no disponían de una caja de resonancia tan grande como hoy día, así que el pedal era muy necesario para ayudar a prolongar el sonido de los acordes. La moderación, es entonces, la base para una buena interpretación considerando la capacidad de la voz humana.

⁶⁴ Bailie, 478.

El intento de realizar los efectos de pedal en el piano moderno depende del correcto entendimiento de la técnica del medio pedal. Esto significa que en vez de levantarse por completo el pedal al momento de hacer el cambio, en realidad el pedal es parcialmente alzado.⁶⁵

El medio pedal no se limita a suavizar el sonido, también crea una calidad más fina. Por lo tanto, puede invocar los efectos a distancia o etéreos espectros de la desaparición de sonido, y en combinación con el pedal de resonancia, las más delicadas y sutiles variaciones y matices de color del sonido.⁶⁶

ANÁLISIS DEL SCHERZO EN SI BEMOL MENOR OP. 31

La obra se encuentra en la tonalidad de Si bemol menor. Consta de tres secciones muy definidas. La parte I conformada (que consta de A y B), la parte II (conformada por CDE), la parte III (expuesta por FG) y su coda.

A	B	A'	B'	C	D	E	C
1-64	65-132	133-196	197-264	265-309	310-333	334-365	366-411

D	E	F	D'	G	D''	A	B	CODA
411- 436	436- 467	468- 491	492- 516	517- 543	544- 583	584- 647	648- 715	716- 780

La sección se divide en seis frases de ocho compases cada una. No obstante, se pueden pensar mejor en 12 semi - frases de cuatro compases para facilitar su comprensión estructural en los compases de silencio y la preparación de sus impulsos.

Los primeros dos compases están conformados por dos figuras con tresillos ascendentes que preparan la llegada al unísono de Si bemol en el compás

⁶⁵ Ibidem, 40.

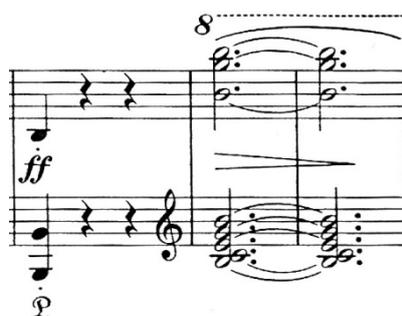
⁶⁶ Ibidem, 40.

cinco. Este unísono es el impulso para la llegada en *fortissimo* a la dominante de la dominante de Si bemol mayor en el c. seis.

Compases 1-3



Compases 5-7



El compás ocho es un impulso dinámico que servirá para resolver a la tónica en el c. nueve.

Compases 8 y 9



Este primer acorde del compás servirá de apoyo para iniciar el motivo de los tresillos en *pianísimo* que ahora conducirán a la dominante en *fortísimo* de Re bemol en el c. 13 y que será resuelto en el c. 17. Los compases 18 y 19 son

En el c. 49 hay un estallido de las notas extremas de ambos registros donde la mano izquierda toca octavas que se impulsan al primer tiempo de los compases 50 y 51 mientras que la mano derecha desciende en un arpeggio de Re bemol mayor que cae a un La bemol mayor en el c. 52.

Compases 49-52

La mano derecha hace una escala reiterando la tonalidad. Primero ascendente y luego descendente en forma cromática mientras que la mano izquierda toca una serie de acordes disonantes que juegan con la tonalidad con un gesto de vals. Los compases 61 y 63 son imitados en el compás posterior por la voz del bajo, sólo que al final hay un *ritenuto* tranquilo que conduce a la siguiente sección.

Compases 61-64

La sección B inicia en un Re bemol mayor con una cuarta aumentada en la melodía que se desliza sobre una lluvia de delicados octavos de la voz inferior. Este motivo melódico es muy libre y la armonía muy ligera. Esta melodía está dividida por 5 ligaduras de frase.

A simple vista se puede observar que este material tiene capas de voces que van provocando una textura que define su dinámica e intensidad: cuatro voces del c. 65-80 (contando las corcheas del bajo como una voz), tres voces a partir del c. 81-96, cuatro voces del c. 97- 100 y luego cinco a partir del c. 100 hasta que termina esta sección en el c. 117.

Compases 65-76

The image shows a musical score for measures 65-76. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line is marked *con anima* and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The bottom system also has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line is marked *cresc.* and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *p* and ** p*, and a crescendo marking *cresc.*

Del c. 65 al c. 70 estamos en Re bemol mayor con ciertas inflexiones a Sol bemol mayor. Posteriormente hay una modulación a La bemol mayor a partir del c. 76. Después entramos a la tonalidad de Re bemol mayor en el c. 83 que a través de algunos acordes disminuidos conduce hacia una pequeña inflexión de Mi bemol menor en el c. 89 que nos llevará de regreso a Re bemol mayor en el c. 95. En el c. 99 nos ubicamos en Fa menor que modula a Mi bemol menor en el c. 106 a través de un acorde disminuido. A partir del compás 109 parece haber un pedal de dominante de Re bemol que incrementa su fuerza hasta el *fortissimo* del c. 117.

Compases 109-112

Aquí se da un continuo juego de impulsos de dominante y tónica de Re bemol que oscilan llegando hasta una cumbre de arpeggios que suben y bajan culminado en el c. 129 y un gran arco refuerza el unísono de Re bemol en el siguiente compás.

El compás 133 es la repetición de la primera parte de la sección A.

Las únicas variantes se encuentran en el compás 148 donde hay un ritmo de quintillo y en el compás 172 donde hay un ritmo de cuatrillo.

Compases 146-149

Igualmente encontramos una diferencia en la salida del compás 178 porque no contiene un *sforzato*. En lugar de ello encontramos un trino de dos compases que nos guía a los extremos de ambos registros en el c. 181.

Compases 170-174

Musical score for measures 170-174. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of chords. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of chords. There are markings for '8' and '4' above the right hand and '4' below the left hand. There are also asterisks and a 'p' marking below the left hand.

La repetición de la segunda parte también tiene variantes que se sitúan en los compases 233 y 234 en el que sus voces completan el acorde.

Compases 233 y 234

Musical score for measures 233 and 234. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of chords. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of chords. There are markings for 'p' and '*' below the left hand.

En el final de este segmento (c. 262) hay que mantener el pedal a lo largo de dos compases justo antes de comenzar el nuevo material de la sección B.

La sección C tiene un tempo más tranquilo en *sotto voce* y se divide en dos partes. La primera de ellas sólo contará con su repetición. Mientras que la segunda es un desarrollo extenso en el que se manejan los motivos melódicos de la primera parte.

Esta sección C, que pertenece a la segunda parte, la podemos dividir en tres motivos melódicos perfectamente identificables. El primero de ellos es una disposición de acordes en La mayor que contrastan por completo el carácter de la obra. En estos acordes escuchamos movimiento en las voces internas que ofrecen una atmosfera misteriosa y cautivadora.

Compases 265-268

sostenuto
sotto voce

A partir del compás 277 se da una especie de *acelerando* por la libertad de la melodía y por el movimiento de la voz inferior con acordes disminuidos que se resuelven al compás posterior a manera de *scherzando* y que se cristaliza terminando en un *delicatiissimo* de la mano derecha en el c. 284.

Compases 277-282

p
delicatiiss.

El compás 285 es una repetición ampliada de los c. 265-276. Aquí es esencial sentir el silencio del compás 298 para cantar la voz en piano de la nota expresiva del siguiente compás que, en las barras posteriores, lanzará una melodía caprichosa. Esta melodía guiará de nuevo en un pasaje *scherzando* hacia a los agudos con el mismo movimiento armónico de dominante con su resolución en tiempo fuerte.

Compases 299-303



El segundo motivo melódico, que representa a la sección D, es presentado por dos notas cruciales: Sol y Fa sostenidos que son el preámbulo a un tema nostálgico impregnado de preguntas y respuestas que se quedan en el aire.

Compases 309-313



Este motivo gira en forma contrapuntística a 4 voces independientes desde el c. 310 hasta el c. 333. La sección D es una especie de dialogo entre cada una de sus voces en el que destacan las voces superiores. Mientras que las voces inferiores de la mano izquierda contienen suaves melodías. En el c. 310 estamos en do sostenido menor que después se convierte en dominante de Fa sostenido menor en el c. 317. Posteriormente este motivo modula a Sol sostenido menor en el c. 317. Posteriormente este motivo modula a Sol sostenido mayor en el c. 326.

Compases 334-338

The image shows a musical score for measures 334-338. The piece is in G major (two sharps) and 3/4 time. The tempo/mood is marked 'leggiero'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 4, 4, 1, 4, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 1). The bass staff provides harmonic support with chords and arpeggios. There are dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning and end of the section, and an asterisk (*) in measures 335 and 338. A large slur covers the entire passage.

El tercer motivo melódico, la sección E, es un pasaje en *leggiero* con una clara sensación de movimiento por sus olas de notas de acordes quebrados en forma de arabescos. Cada una de sus frases está perfectamente dividida en periodos de ocho compases.

Compases 350-353

The image shows a musical score for measures 350-353. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 4). The bass staff provides harmonic support with chords and arpeggios. There are dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning and end of the section, and an asterisk (*) in measures 351 and 353. A large slur covers the entire passage.

En este segmento nos hallamos en Mi mayor en un claro movimiento de vals indicado por la voz inferior. A lo largo de este motivo, la mano izquierda actúa también como un freno de control en un intencionado *forte* en el c. 352 y en el c. 356, que desencadena una caída a los graves de la mano derecha hacia un *sforzato* de la nota Mi en el primer tiempo del c. 358. Nuevamente se inicia un gran impulso con el arpeggio que se levanta y se precipita en el bajo resonante del c. 364.

Compases 354-365

The image displays a musical score for measures 354 and 359. The score is written for piano and includes performance markings such as *cresc. ed animato*, *ff*, *fz*, and *p*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic contrasts. The score is presented in two systems, with the first system starting at measure 354 and the second system starting at measure 359. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *cresc. ed animato*, *ff*, *fz*, and *p*, along with dynamic accents and phrasing slurs. The first system (measures 354-365) shows a melodic line in the right hand with a crescendo and acceleration, and a bass line with a dynamic marking of *p* and *fz*. The second system (measures 359-365) shows a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *fz* and a bass line with a dynamic marking of *p*.

El compás 366 es la repetición de esta sección. Tiene pequeñas variantes en el ritmo de cuarto con puntillo y octavo del c. 369 y en el c. 390 así como en el último cuarto del c. 394. En el c. 395 Chopin elabora un compás expresivo con corcheas para sugerir la idea de una libertad en la ejecución.⁶⁷

Los siguientes motivos melódicos son exactamente iguales a los primeros presentados. Sin embargo, Chopin anota la indicación de poco *ritenuto* en el c. 434 para llegar al tercer motivo melódico que culmina en el c. 467.

A partir de aquí inicia la parte de desarrollo de la sección F.

En esta sección se crean pasajes modulantes que incrementan la tensión en incesantes subidas y bajadas. La voz del bajo es una melodía poderosa y marcada que da impulso a la mano derecha. Podemos encontrar entonces 5 acordes quebrados de séptima y novena. Todos ellos son contrastantes entre si. El primer grupo es disminuido con una duración de ocho compases y corre a lo largo del compás 464 al 475 con un bajo de Si. Del c. 476 al 479 es un acorde menor con un Do sostenido en la voz inferior. Los siguientes cuatro compases son también menores y utilizan el mismo bajo de do sostenido. Del c. 484 al 487 hay un bajo de Re en la mano izquierda que es un acorde disminuido. El compás 488 es una preparación para modular al área de los

⁶⁷ Baillie, 477

bemoles en un acorde disminuido con el mismo bajo de Re que cae al *sforzato* de Sol menor del primer tiempo del c. 492.

Compases 489-493

Este segmento es una remembranza del segundo motivo melódico de la sección D caracterizado por el dialogo que existe entre sus voces. No obstante es la voz intermedia la que inicia la interrogante. El movimiento de la izquierda da un sentido de control con una tendencia hacia adelante. También está dividido en tres frases de ocho compases. La primera está en Sol menor, la segunda en Do menor y la última en La bemol menor. A pesar de su naturaleza en *agitato* no se nota una parte desbordada hasta el crescendo del c. 512 que se impacta en el Do bemol (enarmónico de Mi mayor) del c. 516.

Compases 589-593

Toda esta sección G es igualmente modulante con continuas escalas ascendentes y descendentes en la mano derecha acompañadas por acordes de dominante en la izquierda. Con ayuda de la voz inferior podemos notar cómo la melodía se va movimiento a otra tonalidad más arriba sin una aparente preparación armónica.

Se puede decir que el orden de la progresión armónica es:

Del c. 516 al 527 mi Mayor.

Del c. 528 al 531 fa sostenido menor.

Del c. 532 al 535 sol sostenido menor.

Del c. 536 al 543 la sostenido menor o en este caso en su enarmónico si bemol menor, con una duración de 8 compases.

Al llegar al c. 540 se remarca este acorde listo para precipitarse hacia abajo en un ritmo cruzado con un efecto de *stretto*.⁶⁸

Compases 539-543

Y es así como llegamos a la parte final de este desarrollo en el que se desata una progresión armónica con *fuoco* en el c. 544. Esta última sección G consta de cuatro partes muy bien definidas. En cada una se juega con el mismo dialogo que se presentó en la sección D. Las octavas del bajo son muy importantes por su conducción en una escala descendente hacia el mismo Si bemol menor. El segundo tiempo que va ligado a un tercero es lo que brinda un impulso hacia cada salto de octava.

Compases 544-549

⁶⁸ Baillie, 478.

Finalmente en el c. 552 se rompe con la progresión para repetir una serie de arpeggios de la tónica y la dominante sin romper el dialogo entre las voces. Asimismo encontramos un reforzamiento en la melodía con el uso de octavas de la voz superior. La anacrusa al compás 561 inicia el dialogo una nota más abajo y justamente la voz inferior ya no hace octavas y la melodía también se va reduciendo a una sola línea. Esto se da con el propósito de ir graduando el *diminuendo* señalado que irá convirtiéndose en un *calando* hasta casi provocar un murmullo en los unísonos de ambos registros de los c. 576-7 y 580-1 y así desvanecer la melodía al unísono del c. 582.

Compases 552-554

Compases 578-583

Es en el compás 584 inicia la reexposición de la sección A con un *sotto voce* más misterioso. Este conocido material tiene un nuevo cambio: la duración de la última nota Fa de la salida de los tresillos en los compases 586-7 y 594-5, 610-1 y 618-9.

Compases 584-590

584

sotto voce

ff

Esta sección permanece casi intacta en la repetición al igual que casi toda la siguiente parte. A partir del c. 697 comienza a haber una acumulación de tensión debido a la ampliación de un pedal de dominante que irrumpe en una precipitación abrupta en La mayor.

Compases 694-698

694

*

* [P³]

* P³

*

De hecho la partitura marca este cambio de tonalidad en la armadura. Las octavas de los graves crean estruendosas melodías y frenan un tanto la melodía. Al llegar al compás 724 regresa a Re bemol.

Compases 724-729

724

cresc.

*

* P

* P

* P

* P

Esta sección debe ser muy equilibrada por los impulsos que crean las octavas de los registros graves así como los impulsos de la voz superior que inician en el segundo tiempo. Con ocho compases de duración, este fragmento es una progresión de acordes en crescendo que provocan una tensión armónica que estalla en el *sforzato* de Re bemol mayor del c. 732. Este acorde es el impulso para entrar con los tresillos en el *piu mosso* que resuelven a un La bemol como dominante.

Compases 730-735



Seguidamente se generan acordes que resuelven a la tónica. Se reexpone el mismo periodo en el compás 740 hasta la progresión cromática del *stretto* del c. 748 que crece y crece originando tensión melódica, por parte de los arpeggios de la voz superior, y armónica con el movimiento del bajo aunado a su cromatismo en la indicación *marcato*. Al arribar al c. 764 en Re bemol las notas Sol y La bemol deben ser imaginadas como anacrusa o impulsos que apuntan a los octavas del siguiente del *piu mosso* del c. 765. En este segmento se puede hacer un piano *subito* al llegar a los acordes cromáticos del c. 770 para realizar un contraste inesperado y elegante en los acordes de dominante de Fa menor y Re bemol mayor.

Compases 765-771



SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Esta obra esta impresa de una gran cantidad de emociones por lo que su carácter está colmado de dificultades a resolver. La primera de ellas es la velocidad. Sin embargo no es la primera que debe comenzar por atenderse. La fluidez de la obra debe mantenerse y conservarse en un carácter ligero, enérgico y estable.

Para iniciar, el tema debe ser cuidadosamente en *pianísimo* y al unísono entre las dos manos y la última nota debe durar un tiempo con exactitud sin *staccato*.

Compases 1-3



Musical score for measures 1-3, marked **Presto**. The score is in 3/4 time and features a 2-measure rest in the right hand followed by a triplet of eighth notes. The left hand plays a triplet of eighth notes marked *sotto voce* and a 4-measure rest.

Cada ritmo de los acordes repetidos debe ser medido con precisión y dotado de su respectivo carácter. Algunos de estos acordes tienen una extensión de décima por lo que, para manos pequeñas, suele ejecutarse a manera de un ágil arpeggio donde la primera nota tiene que entrar en el primer tiempo y el último sonido debe ser discreto.

Compases 14-17



Musical score for measures 14-17. The score shows a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dotted line above the right hand indicates a measure rest of 8 measures. The left hand has two asterisks (*) under the first and third measures.

En la sección B de la pieza, la mano izquierda debe tocar los acordes desglosados con mucha ligereza con ayuda del brazo, manteniendo la acentuación del compás y dando mucho énfasis e importancia a los bajos. Estos deben permanecer por medio del pedal el tiempo destinado para sostener toda la armonía de la melodía. Por su parte la melodía debe ser fluida, sutil y muy cantada sobre esta alfombra de sonidos. Para tener una idea de cómo debe sonar esta textura de sonidos se puede estudiar este acompañamiento con ambas manos donde la mano izquierda toque muy bien la melodía del bajo mientras que la mano derecha se desliza suave y hábilmente. Esto ayudará a fijar en el oído cómo deberá sonar esta lluvia de sonidos.

Compases 65-76

The image shows a musical score for measures 65-76. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with the instruction *con anima* above it, and a bass clef staff below it. The bottom system has a treble clef staff with the instruction *cresc.* above it, and a bass clef staff below it. The bass clef staves in both systems contain a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamic markings *p* and *** *p* alternating every two measures. The treble clef staves contain a melodic line with various note values and rests. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

En la sección marcada como *sostenuto* es muy importante mantener una melodía expresiva y libre. La delicadeza en el sonido es esencial.

Compases 277-282

Musical score for measures 277-282. The top staff is a treble clef with a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line consisting of chords and single notes. Dynamics include 'p' and 'delicatiss.'. Fingering numbers are present above and below notes.

Al llegar al *espressivo* tiene que destacarse la melodía superior y tratar de esconder la melodía central para crear un efecto de eco o respuesta. A cada momento tienen que escucharse la melodía del bajo.

Compases 309-313

Musical score for measures 309-313. The top staff is a treble clef with a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line consisting of chords and single notes. Dynamics include 'espress.' and 'legato'. Fingering numbers are present above and below notes.

Justo la parte *leggiero* tiene que estudiarse con manos separadas, primeramente para comprender la función de la melodía inferior así como la sutileza de la voz de la mano derecha. Se aconseja seccionar los pasajes poniendo especial cautela en el paso de pulgar o del dedo anular de la mano derecha para estudiarlas como melodías independientes. Para cuando se logre dominar la naturalidad de este pasaje se pueden juntar las manos destacando la melodía de la voz inferior.

Compases 334-338

Musical score for measures 334-338, marked *leggiero*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 4, 4, 1, 4, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 1). The bass clef accompaniment features chords and single notes, with dynamic markings *p* and *f* and asterisks (*) indicating specific performance points. A slur covers the entire passage.

Estos mismos elementos se tienen que tomar en cuenta en la sección indicada como *sempre f*, sobre todo por las octavas de la mano izquierda que tienen que ser muy intensas y cantadas. La manera de ejecutar octavas sucesivas es manteniendo los dedos fijos en una sola posición, en este caso el meñique y el pulgar, y con todo el brazo dirigir el movimiento melódico.

Compases 489-491

Musical score for measures 489-491. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features an octave jump, indicated by a dashed line and the number 8. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, with dynamic markings *fz* and an asterisk (*) indicating a performance point. A slur covers the entire passage.

Cuando se trata de saltar de un registro a otro más lejano se estudian solamente los saltos sin tocar la nota hasta automatizar el movimiento. El sonido se incluye hasta que se logró interiorizarlo. Esta técnica debe aplicarse en pasajes como el de *sempre con fuoco* en donde se alternan saltos y melodías entre las dos manos.

Compases 544-549

Musical score for measures 544-549. The piece is marked *sempre con fuoco*. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It features a complex piano part with many leaps and arpeggios. The right hand has several triplet patterns and slurs. The left hand has a steady bass line with some triplet patterns. Pedal markings are present at the bottom of the page, indicating where to use the sustain pedal.

El estudio de los saltos tiene que ser muy preciso. Es importante recordar el manejo del pedal en el momento preciso para atrapar el bajo oportunamente. Para terminar la obra, la sección de la coda debe practicarse mucho más que la obra entera por tratarse del final de una tempestuosa pieza y por los continuos *accelerandos* que nos encontramos en el camino. En ella hallamos una gran cantidad de saltos y arpeggios que deben estudiarse con paciencia y carácter utilizando los recursos anteriormente mencionados.

Compases 730-735

Musical score for measures 730-735. The piece is marked *più mosso*. The score is in the same key and time signature as the previous section. It features a complex piano part with many leaps and arpeggios. The right hand has several triplet patterns and slurs. The left hand has a steady bass line with some triplet patterns. Pedal markings are present at the bottom of the page, indicating where to use the sustain pedal.

Uno debe desbordar toda la energía restante de su ser para tocar con mucha fuerza este final tan intenso y para ello es primordial la precisión de la caída de las manos en los lugares correctos conservando la fluidez y naturalidad de las melodías. Las dos manos y la última nota deben durar un tiempo con exactitud sin *staccato*.

Compases 277-282

The image shows a musical score for measures 277-282. The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 277, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A slur covers measures 278-281, with a triplet of eighth notes in measure 281. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the lower staff. A *delicatiss.* marking is placed above the lower staff in measure 281. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a fermata over a whole note in measure 282.

“La música es una trasposición sentimental de lo que es invisible en la naturaleza.”

DEBUSSY

BIOGRAFÍA

Claude Achille Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en Saint Germain, una comuna francesa en Laye. Desde muy pequeño tomó algunas clases de piano con un italiano de apellido Cerutti. Más tarde ingresó al conservatorio de París en 1873. Tomó clases de solfeo con Lavignac, de piano con Marmontel y de armonía por Emile Durand. Asimismo, asistió a clases con Ernest Guiraud quien era muy respetado por sus métodos de enseñanza en armonía y orquestación junto con sus teorías musicales por lo que ejerció una notable influencia en él. Debussy ganó, durante su estadía en el conservatorio, medallas por su desempeño académico.

La personalidad de Debussy era contrastante ya que era distraído, discreto y habitualmente silencioso. Tenía un gusto especial por lo exótico, por la fantasía y lo perfecto. En 1881 visitó Rusia junto con Madame Nadezhda von Meck, la protectora de Tchaikovsky, donde tuvo la oportunidad de familiarizarse con las partituras de los compositores rusos Rimsky-Korsakov, Mussorgsky y Borodin. Al regresar de su viaje, en 1884, obtuvo el primer premio en Roma por su cantata *El hijo pródigo* que fue un aria perfecta en su género, aún envuelta en la influencia de Massenet. Este premio le dio la posibilidad de permanecer en Roma durante dos años. No obstante, en aquella época Italia no ofrecía la riqueza intelectual y moderna que imperaba en París.

A su regreso de Roma, impartió clases de piano e hizo algunas transcripciones para los editores Fromont y Durand las cuales fueron sus principales fuentes de ingreso. Más tarde Georges Harman, le compró los derechos de su obra por quinientos francos al mes.

A finales del siglo XIX, en París se respiraba una atmósfera de cambios de pensamiento fuera de la búsqueda por lo científico y lo racional. Asimismo, la influencia de Wagner tenía a los artistas cautivados y embelesados en su arte

musical al atraparlos con sus historias y sonoridades. Claude Debussy no fue la excepción. La vida en París estaba enriquecida por diferentes actividades culturales. Todo lo nuevo sucedía en Francia a pesar del antagonismo que hubo entre la riqueza y la cultura por una parte, y la miseria urbana y la pobreza por el otro. Así se fue dando una sofisticada vida nocturna con la apertura de clubes nocturnos y cabarets en la década de 1880. *Le Chat Noir* (El Gato Negro), fue el primer cabaret más importante del momento. En este lugar se reunían personajes de la alta sociedad pero sobre todo artistas y escritores representantes de las corrientes más importantes de ese período (Naturalismo, Simbolismo, Posromanticismo, Neomisticismo). El mismo Debussy durante algún tiempo trabajó en este lugar como pianista.

En esta etapa, Debussy hizo amistad con un grupo de escritores y artistas como Pierre Louys, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, que estaban relacionados con el Simbolismo. Esta forma de pensamiento tenía el anhelo de recobrar la esencia pura de las cosas, de la humanidad y de lo espiritual. En aquel entonces se definió a la música como un arte enigmático debido al uso de metáforas casi indescifrables y ambiguas.

Uno de las grandes personajes de la época que dejaron huella en la vida de Debussy fue Erik Satie, que más que un compositor que se rebeló contra las corrientes estéticas establecidas tanto académicas como vanguardistas, ejerció una notable influencia sobre una generación de compositores que estaban tratando de escapar de la dominación de Richard Wagner. De esta manera Debussy desplegó su visión hacia un nuevo mundo que originó sus innovaciones musicales que liberaron a la música francesa de la música de Wagner.

En el verano de 1889 en la Exposición Universal en París se mostró una lluvia de diversidad de artes procedentes de diferentes regiones del mundo como África, Arabia, Indonesia, Japón, China y Rusia en la cual se ofrecieron conciertos y eventos que enriquecieron la forma de pensamiento de los artistas franceses despertando su fantasía. Del mismo modo cuando Debussy viajó a Bayreuth en 1890 y conoció la música y los sonidos del *gamelán* junto con la orquesta tradicional javanesa, su nueva vivencia musical empezó a manifestarse en sus obras. Así por ejemplo, el artista japonés Katsushika

Hokusai influyó en las obras de Debussy por su manejo en los efectos de luz, patrones, formas y siluetas en sus pinturas.

En 1892, al terminar su Preludio a la siesta de un fauno, basado en un poema de Stéphane Mallarmé, comenzó a percibirse una evolución y transformación en su estilo musical. Pronto emprendió los bocetos de grandes obras como el inicio de su composición *Pelléas y Melisande*, una ópera dramática con pocos protagonistas la cual aprovecha el ritmo del idioma francés para la colocación natural del texto en la música. Igualmente utilizó silencios estructurales entre los actos, rompió con el sistema tradicional diatónico e hizo poco énfasis en las cadencias. La ópera tomó diez años en concluirse por lo que se le considera la obra central de su vida. El periodo entre 1892 a 1904 puede considerarse como una etapa de búsqueda y experimentación de donde proceden sus mejores obras.

Las grandes obras para piano de Debussy pertenecen al siglo XX. De sus 45 piezas para piano que corresponden a la década de 1903-1915, sólo una no evoca escenas y fragancias de paisajes. De hecho, muchos de los títulos de sus piezas provienen de nombres de poemas de Verlaine, Mallarmé y Laforgue, quienes a través de sus metáforas y alusiones le mostraron nuevos caminos de sonoridades y resonancias inusitadas.

La composición orquestal *La Mer*, elaborada en 1905, marcó su desarrollo musical que representa y define su estilo impresionista por su manejo de armonías mágicas y patrones rítmicos irregulares que estimulan la imaginación del oyente.

Se casó el 19 octubre de 1899 con Rosalie Texier, mejor conocida como Lily, de la cual se separó al entablar una relación con Emma Bardac, una cantante judía que pertenecía a la élite intelectual y artística de París. No obstante esta unión le ocasionó muchas enemistades entre sus círculos sociales, ya que Lily intento suicidarse después de que Claude Debussy la abandonara. De la unión con Emma nació una pequeña a la que pusieron por nombre Claude-Emma, y de cariño le decían Shu-Shú (Chouchou). El rincón de los niños es una serie de seis piezas inspirada en su hija.

Tras una intensa lucha durante nueve años contra el cáncer, Claude Achille Debussy murió el 26 de marzo de 1918.

“Cuando no se tiene dinero para hacer viajes de verdad hay que hacerlos con el espíritu.”⁶⁹

IMPRESIONISMO

Este término apareció por vez primera en el periódico francés *Le Charivari* el 25 de abril de 1874 cuando Louis Leroy observó la pintura de Monet denominada *Impresión al atardecer* y se refirió a ella como una simple impresión. Por lo tanto esta expresión fue aplicada con una connotación más bien insultante por la vaguedad y degeneración de la realidad.

En cierta forma era natural que en esta época los artistas y teóricos se vieran envueltos e influenciados por la estética y la percepción de las otras corrientes artísticas y que estuvieran unidos en una búsqueda deliberada para equiparar todas las formas de arte hasta el punto en el que podría parecer que se fusionan (combinan).⁷⁰

En 1937 Oscar Thompson, biógrafo de Debussy, redefinió este movimiento como un mundo de fantasía colmado de espejismos en el que se refleja el aspecto emocional del objeto más que su forma o representación. Por esta razón fue inevitable que Debussy fuera un artista que encajara dentro de este perfil de espejismos sonoros. Sobre todo si en este caso sus amigos íntimos eran pintores impresionistas y algunos otros poetas simbolistas. Aún así, en marzo de 1908, Debussy manifestó en una carta a sus editores su desacuerdo e inconformidad hacia este término expresado por los críticos de arte.

Es curioso notar que aún con esta información, muchos críticos se esmeren por describir las técnicas empleadas por Debussy como parte de las características de este estilo y traten de justificar cada elemento musical como parte de esta corriente; como es la pentafonía, la bitonalidad, la escala de tonos enteros, los arpeggios, etc. No obstante, Debussy adaptó y creó su propia técnica a partir de diversas fuentes de inspiración para alcanzar una evolución en el arte de los sonidos. Él mismo llegó a definirse como músico Simbolista. Un movimiento con el que se sentía más identificado ya que la música Simbolista transforma a la resonancia en materiales sonoros en tiempo y espacio. Los sonidos no son

⁶⁹ Strobel, Heinrich, *Claude Debussy*, 190.

⁷⁰ Roberts, Paul, *The piano Music of Claude Debussy*, 64.

una melodía definida, en realidad crean motivos melódicos y rítmicos que son repetidos y que forman una trayectoria de sonido que aparece, se proyecta y se desvanece. El tiempo musical es dirigido por estos eventos sonoros que son enlazados naturalmente sin cadencias.

ESTILO DE COMPOSICIÓN

“Debussy se encuentra en un punto medio entre el Romanticismo y el Neoclasicismo, efectuando en sus obras la transición en el ciclo entre las dos estéticas.”⁷¹ “El estilo pianístico de Debussy es fundamentalmente percutivo.”⁷² Sin embargo, a diferencia de Bartók, que explotó la naturaleza de percusión del piano con ritmo y acentos y la articulación al momento en que el martillo golpea la cuerda, Debussy exploró las resonancias creadas después del impacto del martillo, cuando los sonidos desaparecen.⁷³ Fue así como estableció un dominio de los matices delicados y mesurados, como suspiros, que al tocarse, desencadenan una inmensidad de vibraciones.

Con su amplio sentido de la proporción y del equilibrio junto con sus conocimientos del movimiento de la música fuera de las frases regulares, tiempos constantes y ritmos de danza es factible deducir que Debussy sabía que el arabesco se originó como un elemento decorativo en la arquitectura árabe aún cuando el uso de los arpeggios haya sido un recurso para representar efectos de fluidez e inmaterialidad del agua.

Los elementos que conformaron su estilo y que le brindaron un entendimiento extenso y rico en textura fueron: la música de *gamelán*, el Pentatonismo, el arte oriental y la evolución de la música occidental. La escala de cinco notas ejerció una gran fascinación para Debussy por lo que es evidente que en el ambiente misterioso del arte y la música oriental, Debussy se encontró con su propia concepción del gusto.⁷⁴ Así, su exploración de la resonancia, de la armonía del

⁷¹ Schmitz, E. Robert, *The piano Works of Claude Debussy*, 13.

⁷² Roberts, 157.

⁷³ *Ibidem*, 157.

⁷⁴ *Ibidem*, 59.

color independiente de la función armónica, es sólo un aspecto de su piano contemporáneo conocido como *Orientalismo*.⁷⁵

El Pentatonismo es una etapa de desarrollo musical por el cual todas las civilizaciones pasan antes de obtener seis, y después siete, y quizá finalmente doce tonos.⁷⁶ Esto se encuentra claramente ejemplificado en algunas canciones de Europa central, canciones folclóricas celtas, en unas series de *plainsongs* y por supuesto, en el oriente, las cuales pudieron ser referencia o motivo de inspiración para el autor. La variedad de escalas pentatónicas utilizadas por Debussy deja completamente a un lado las definiciones todavía frecuentes que proponen sólo una conformación de esta escala, además de una transposición. Las series de escalas pentáfonas que maneja Debussy se utilizan como grupos de armónicos, así como en el flujo horizontal de temas con armonías diatónicas.⁷⁷ Debussy encontró un ideal musical en la música javanesa ya que descubrió en ella la posibilidad de explorar la sonoridad del piano y al hecho de que una de sus características es la importancia que se le da a la resonancia y a la acentuación. Así por ejemplo, la música de *gamelán* ilustra el principio de la resonancia que da nacimiento a la melodía y está implícito en la orquesta de *gamelán*. La sonoridad característica del *gamelán* javanés es muy similar a la del piano pues a diferencia de la orquesta sinfónica occidental, con sus cuerdas, alientos madera y de metal y percusiones, las texturas de la música son conseguidas en gran parte por instrumentos de sonoridades similares.⁷⁸ La orquesta completa incluye metalófonos en forma de tecla (*saron, pekin, demung, gender barung y gender panerus*), metalofonos en forma de pezón (*bonang barung, bonang panerus, kempyang, ketuk, kenongs, gongkempul, gong suwukan y gong ageng*), tres *kendangs* (tambores de madera de *nanca*), *suling* (flauta de bambu), *zither barung, zither panerus* (especie de salterios), *rebab* (violín de 2 cuerdas), *gambang* (xilofono), *gerong* (coro masculino) y *pesinden* (voz solista femenina). El gong más grande es el gong *ageng* que da un sonido grave y redondo. Para Indonesia este gong es la fuente sagrada de toda la música, digna de ofrendas rituales de flores e

⁷⁵ Ibidem, 157.

⁷⁶ Schmitz, 27.

⁷⁷ Ibidem, 27.

⁷⁸ Roberts, 159.

incienso.⁷⁹ Las obras interpretadas en este ensamble son transmitidas de generación en generación con un aire libre e improvisatorio donde los músicos de la orquesta son admirables maestros capaces de ejecutar complicados ritmos dentro de la complejidad natural de su música. Los temas son extremadamente concisos, pero están reiteradamente presentes con una constante variación de sus secciones y sus ritmos.⁸⁰

Doce años antes de publicar la obra *Estampas*, Debussy explotó la naturaleza percusiva del piano. Fue alrededor de este periodo donde su imaginación tomó una nueva conciencia del piano como instrumento de la ilusión, mediante el cual se fundió con su percepción sensorial y especialmente visual con los nuevos recursos pianísticos.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Estampas es una serie la cual consta de tres piezas alusivas a la música de Oriente, España y la isla de Francia. “Esta serie inaugura el ciclo de títulos sugestivos que sitúan la obra de manera bastante precisa como para orientar la imaginación del intérprete y el oyente.”⁸¹

La obra fue completada en julio de 1903. Se estrenó el 9 de enero de 1904 en la Sociedad Nacional y fue interpretada por Ricardo Viñes, un importante pianista español amigo de Debussy. Al parecer fue dedicada a Jacques Emile Blanche, pintor francés conocido por los retratos de los autores literarios. “Debussy prestó una atención esmerada al diseño y el color de la portada que tenía como fondo una impresión japonesa.”⁸²

La primera pieza es *Pagodas*, una evocación de oriente. Posteriormente sigue *La Soirée Dans Granade* (Las noches de Granada) con características españolas y finalmente *Jardins sous la pluie* (Jardines en la lluvia) basada en dos canciones populares francesas.

Las 3 piezas de la serie deben interpretarse con una conciencia profunda de las distintas expresiones pianísticas y la comprensión de los mundos

⁷⁹ Ibidem, 162.

⁸⁰ Schmitz, 83.

⁸¹ Romano, Jacobo, *Claude Debussy*, 45.

⁸² Roberts, 45.

imaginarios que plantea Debussy. Su intención fue la de plasmar como un grabado las piezas que contiene convirtiendo al piano en un instrumento poético que refleja su alma y un vago espíritu imaginativo.

Gran parte de los recursos pianísticos que emplea Debussy en las *Estampas* pudieron haber sido impulsados por la publicación un año anterior de *Juegos de agua* de Maurice Ravel.

En la primera pieza de las *Estampas*, *Pagodas*, el compositor pretendió plasmar la vida ambiental en torno a los templos y la naturaleza de la orquesta de *gamelán*.

En las *Pagodas*, una ilusión musical sorprendente, dice haber sido inspirada por la concepción del compositor, siguiendo la música que había escuchado tocar por músicos de Java y de Camboya en París, de las pagodas de Juggernaut y la torre de porcelana de Nanking.”⁸³

Las *Pagodas* son estructuras de madera que se construyeron con fines religiosos, generalmente budistas. Se encuentran en algunos países de oriente como India, China, Japón, Tailandia, Birmania (Myanmar) y Corea. Su arquitectura comprende varios niveles y techos alados ornamentados, sinuosos y brillantes con una base muy bien reforzada. Por lo tanto esta pieza refleja la estampa que, para ser impresa, se tiene que moldear primero una imagen sobre una placa de metal o bloque de madera.

Es curioso que a pesar de que las pagodas no se encuentran en Java, Debussy buscara la palabra precisa que provocara una imagen visual en el oyente e imaginara este cliché para acompañar las escalas pentáfonas junto con los efectos del gong, como una asociación que los europeos tienen del oriente. Se podrá reconocer la atmosfera de la música oriental con las escalas pentáfonas, el contrapunto de los gongs o las campanas y los ruidos de la ciudad junto con los brillos en el agua que rodeaban a las *Pagodas* o reflejos de los rayos del sol en los techos. “El exotismo más imaginativo de esta pieza era algo completamente nuevo en la música.”⁸⁴

En las *Pagodas* se utilizan cuatro diferentes escalas pentáfonas donde Debussy amplía y da un giro a la escala diatónica como un modo nuevo. El tema principal de las estas piezas musicales está construido sobre la escala

⁸³ Lockspeiser, Edward, *Debussy*, 147.

⁸⁴ *Ibidem*, 147.

oriental de cinco notas, que está colocada en la superficie de las armonías y disonancias de segundas y cuartas. Se construye a partir de dos claras y delineadas frases de dos y cuatro compases. La pieza es un ostinato en ritmo de habanera, pero a pesar de la presencia casi constante de este rasgo no hay una sensación de calidad estática.⁸⁵ Tiene pocas notas en los registros graves pero cada uno de ellos tiene una profunda resonancia armónica que se alarga con pedal. Al final de la pieza, se escuchan los tintineos de campanas sobre los brillos de luz que se reflejan en el agua representados en las teclas negras.

Pagodas es el ejemplo más claro de la influencia de la música de *gamelán* donde el compositor evoca los sonidos y los procedimientos de la música de este estilo. Así, en sus fortísimos demostró su conciencia del potencial percutido del piano, a pesar de explotar las sutiles resonancias de los matices. La pieza se basa casi exclusivamente en las cualidades sutiles del efecto del sonido.⁸⁶

ANÁLISIS DE LAS PAGODAS DE LA SERIE *ESTAMPAS*

La estructura de la obra es ternaria: ABA y su CODA.

A lo largo de la composición se pueden identificar claramente cuatro temas principales. Los temas son sometidos constantemente a variaciones rítmicas y melódicas en los diferentes registros del piano.

La primera sección A abarca del compás 1 al 22.

El Material temático abarca una amplia variedad de modos y estilos, que van desde un taciturno cántico morisco, en el cual el juego es hecho con una oriental segunda aumentada.⁸⁷

En la obra se utilizan cuatro diferentes escalas pentatónicas. Las notas Sol#, Do#, Re# y Fa# se aplican tanto melódica como armónicamente en toda la pieza en diferentes planos y registros sonoros. (Compases 3, 11, 23, 27, 37, etc). Los dos primeros compases emiten el armónico de Re# que le va a dando a la pieza cierto soporte armónico envuelto en una atmósfera misteriosa.

⁸⁵ Dawes, Frank, *Debussy Piano Music*, 26.

⁸⁶ Roberts, 289.

⁸⁷ Dawes, 26.

Compases 1 y 2

Modérément animé
m.g.
pp
m.d.
2
2a

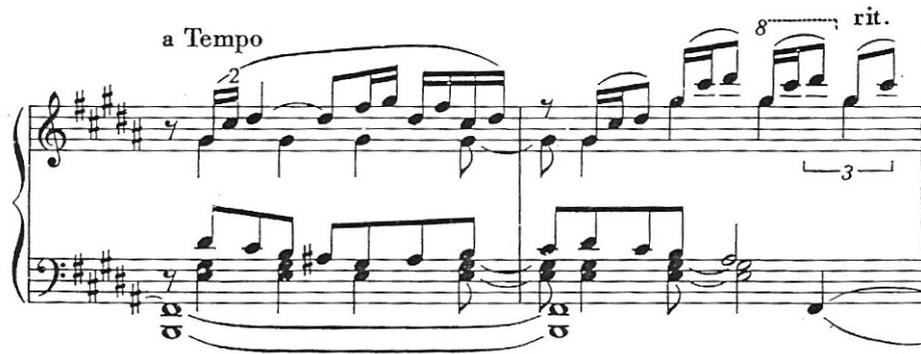
Del compás tres al once encontramos el primer tema dominante que aparece a lo largo de la pieza y que continuamente es sometido a considerables cambios y variaciones de función y de ritmo. Este tema es ligero con una esencia colmada de luz.

Compás 3

délicatement et presque sans nuances
8
rit.

En los compases siete y ocho, alrededor de las notas de adorno aparece una melodía sutil, apenas audible, en la voz intermedia que puede considerarse como segundo tema.

Compases 7 y 8

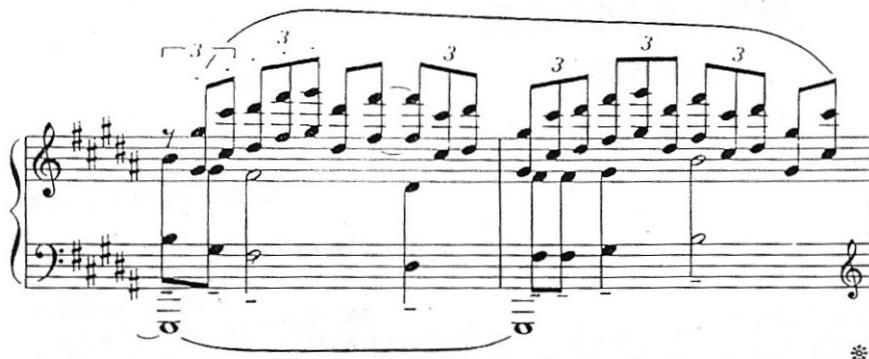


Al llegar a los siguientes compases se despliega el tercer material ubicado en la voz intermedia sobre una escala pentatónica dispuesta con un Si en el bajo y un Sol#, Fa#, Re# y Do# en la voz superior. Las notas asemejan los sonidos de gongs de diferente tamaño y color que encierran una mística profundidad.

Compases 11 y 12



Compases 13 y 14



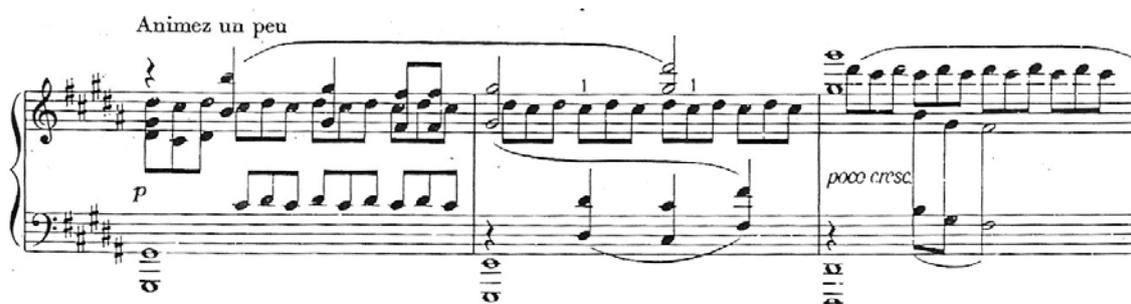
Este pasaje armónico culmina en el compás quince donde regresa a la primera forma pentatónica relacionada en su diseño con el primer tema. No obstante podemos considerar esta sección como un material nuevo y diferente que fluye y nos atrapa entre sus notas por la introducción de tresillos escondidos dentro de la melodía principal que le dan movimiento a la melodía.

Compases 15-17



Más adelante nos encontramos con una variación del tercer material embellecido con los tresillos que van generando un cuerpo sonoro más hondo y sutil.

Compases 19-21



Del compás 23 al 26 descubrimos una variación del primer tema donde se combinan, entre las dos voces, melodías en movimiento contrario, en un contrapunto rítmico y melódico casi a manera de canon, semejando los destellos de luz en el agua.

Compases 23 y 24



Al arribar al compás 27 la melodía es acompañada por las segundas de la mano izquierda. En este fragmento hay una armonización por 4as y 5as que irradian luminosidad en la voz superior, parte del primer tema, mientras que la melodía del segundo material es creada por la mano izquierda con un toque cálido y expresivo.

Compases 27-29

The image shows a musical score for three measures, 27, 28, and 29, under the instruction "Revenez au 1er Tempo". The score is written for a piano, with a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, often in groups of four or five, with slurs and accents. The left hand plays a simpler, more rhythmic accompaniment. The dynamics are marked with "pp" (pianissimo) at the beginning of measure 27. The key signature is one sharp (F#).

En el compás 31 hallamos el cuarto material conformado por segundas mayores interpretadas por la mano izquierda. La mano derecha interpreta una melodía que se origina con las notas del segundo material sobre las siguientes notas Sol#, Si, Do#, Re# y Mi#. La melodía es un canto o un llamado hacia lo espiritual.

Compases 33-36

Sans lenteur



De manera inesperada en el compás 37 se desarrollan dos melodías conformadas por el primer y tercer material. La voz grave interpreta la melodía del tercer material, mientras que la voz superior recrea el primer material en disminución. Así mismo encontramos una tercera voz que asemeja los sonidos de una campana o metalófono en la voz superior. Poco a poco se va acumulando esa energía contemplativa que por fin va a un crescendo.

Compases 37-40

dans une sonorité plus claire



En el compás 41 ambas voces se duplican para crear un fortísimmo del tercer material que crea una sonoridad inmensa y majestuosa.

Compases 41-43



Nuevamente encontramos el cuarto material de la pieza (c. 44) escuchado en los compases 31 al 36 sólo que una octava más abajo y el acompañamiento de segundas es ejecutado en la voz de arriba.

Compases 44-49



En el compás 50 se produce una vez más el cuarto material con duplicación de voces en la melodía junto con las segundas mayores en la voz inferior. Este motivo melódico va acompañado por trinos en la voz superior que reflejan destellos en el agua.

Compases 50-52



La teoría de Claude Debussy en la cual expresa que los modos mayor y menor no eran realmente inseparables pero deben coexistir de una manera flexible, está bien ilustrada en varios puntos: de manera muy sencilla en el compás 52 y de una manera más compleja justo antes de la indicación *très rythmé*.⁸⁸

En el compás 53 concluye el cuarto material.

Compases 53 y 54



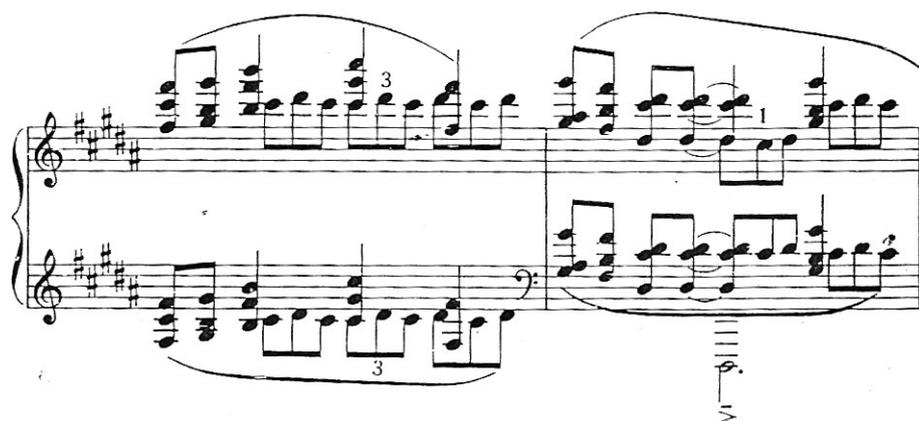
Los compases 53 al 77 son una recapitulación exacta de los compases 3 al 24 con pequeñas variaciones. Por ejemplo en el compás 73 se duplican los tresillos que originan que la melodía se convierta en columnas de sonidos que sugieren la inmensidad y solemnidad de las *Pagodas*.

⁸⁸ Ibidem, 26.

Compás 73

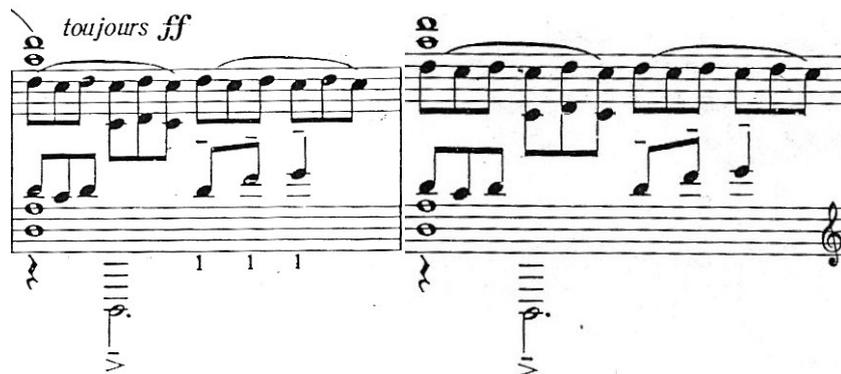


Compases 74 y 75



El compás 76 es la preparación para la coda donde la melodía automáticamente busca serenarse después de mostrar su fastuosidad y grandeza.

Compases 76 y 77



La coda inicia en el compás 78 y desempeña un papel de recapitulación. Las notas de treintaidosavos le dan más movimiento a la obra y escondido se

encuentra el material escuchado en los compases 7-10. Poco a poco se van desvaneciendo estos ecos entre los brillos y fulgores de los arpeggios.

Compases 78-80

Musical score for measures 78-80. The top staff shows a treble clef with a series of arpeggiated chords, marked with *ff* and *dim.*. The bottom staff shows a bass clef with a similar arpeggiated pattern, also marked with *p* and *dim.*. A *1º Tempo* marking is present above the second measure of the bottom staff. The piece concludes with a final arpeggiated chord in the top staff and a bass clef chord in the bottom staff.

De la misma manera, podemos encontrar la melodía del primer material en la voz inferior en los compases 81 al 83 como una remembranza que se va perdiendo entre los recuerdos.

Compases 82 y 83

Musical score for measures 82 and 83. The top staff shows a treble clef with a series of arpeggiated chords, marked with *3*. The bottom staff shows a bass clef with a similar arpeggiated pattern, also marked with *3*. The piece concludes with a final arpeggiated chord in the top staff and a bass clef chord in the bottom staff.

Asimismo podemos descubrir el segundo material escondido en la voz inferior en los compases 84 al 87 como un eco que emerge del interior para luego perderse en su introversión.

Compases 84 y 85

The image displays two systems of musical notation for measures 84 and 85. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff features a complex, arpeggiated texture with eighth notes and sixteenth notes, marked with a fermata and the number '8'. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and half notes, marked with the number '5'. The first system includes the dynamic marking 'pp' (pianissimo) in the bass clef staff.

El final de la obra se funde en sutiles pianísimos donde el sonido es apenas perceptible y los arpeggios se van desvaneciendo entre la tranquilidad de la melodía. Es un final colmado de paz y serenidad.

Compases 97-98

The image shows the musical notation for measures 97 and 98. The treble clef staff contains arpeggiated figures with a fermata and the instruction 'Retenu' above it. The bass clef staff has the instruction 'aussi pp que possible' (also as soft as possible) written below it. The piece concludes with a final chord in the bass clef staff, marked with a fermata and the instruction '(laissez vibrer)' (let it vibrate).

TÉCNICA E INTERPRETACIÓN

La comprensión de Pagodas y la técnica para su ejecución provendrán de la imaginación y la imitación de los distintos modos de ataque requeridos en los instrumentos para gamelán.⁸⁹ Una interpretación de gamelán de las *Pagodes* implica un staccato, o por lo menos un no *legato*.⁹⁰

La imaginación auditiva y la sensación física vienen juntas para crear el correcto balance de sonidos (la voz) y los niveles de dinámica adecuados.⁹¹ Por lo que la imaginación del intérprete debe imitar el sonido preciso del gong aunque el mecanismo del piano parezca no hacer ninguna diferencia entre cada toque. Así el poder de la imaginación junto con la imitación de los sonidos de los instrumentos del gamelán es el secreto para darle la belleza y el toque correcto a esta pieza. El carácter del principio de la sonoridad de las Pagodas procede de su mezcla sutil y su realce de armónicos.⁹²

En los primeros compases se debe quitar cualquier tensión innecesaria para no originar ningún movimiento extra que entorpezca la correcta aplicación del toque. Al tocarse los primeros acordes, la mano izquierda pasa por encima de la derecha en un arco delicado para construir la disonancia de Fa sostenido y Sol sostenido. Aunque podría tocarse con la misma derecha, Debussy considera apropiada esta indicación para obtener un sonido brillante con el pulgar de la mano izquierda. “Este movimiento de brazo también ayuda a crear el suave vaivén de la síncopa, logrando el material y gesto musical en uno.”⁹³

La indicación escrita arriba de la melodía, *presque sans nuances* (casi sin matices) implica que el pianista debe mantener la dinámica en pianissimo para crear una atmósfera nebulosa con tenues destellos de luz sin dejarse llevar por lo expresivo.

La instrucción de Debussy también aplica a la contra melodía al principio del compás siete, la cual puede imaginarse como un instrumento de gamelán aún más suave cuyos sonidos son apenas audibles a través del follaje decorativo del contrapunto.⁹⁴

⁸⁹ Roberts, 289.

⁹⁰ Ibidem, 292.

⁹¹ Ibidem, 290.

⁹² Ibidem, 290.

⁹³ Ibidem, 290.

⁹⁴ Ibidem, 290.

La técnica requiere, por parte del pianista, un toque refinado para crear una variedad de niveles dinámicos simultáneos y junto con el pedal de resonancia, una liberación rápida de la tecla – al estilo del gong tocado en el momento en que el sonido es creado.⁹⁵ La pieza parece girar sobre si misma. La sensación estática se debe en parte a la libre utilización del pedal.⁹⁶ El empleo de la tonalidad pentatónica permitirá el sostenimiento de pedal que podrá permanecer por largos tramos. Los pedales y las progresiones de la voz interior, que parece inferir una estructura bitonal, diatónica frente a pentatónica, son elegidos para ser subordinados a las progresiones pentatónicas.⁹⁷

El uso de distintos planos sonoros y el continuo juego de pedales (c. 3-4, 11-14, 27-31, 80-81, 82-83, etc.) proyectan las imágenes de ceremonias religiosas, incienso, perfumes, representadas con los treintaidosavos que se funden en los sutiles pianísimos.

Si el pedal de resonancia se utiliza por completo de acuerdo a las blancas del bajo, da como resultado cierto grado de confusión. Todavía la presencia de las blancas sugiere que Debussy quería una vaga confusión. Utilizar medio pedal puede ser la respuesta en este y muchos casos similares en su música.⁹⁸ Aquí las naturales virtudes del piano proveen una complejidad de colores que se perderán si la atención es conducida a la melodía a cargo de la resonancia de los alrededores. En cualquier caso, la melodía será inconfundible, ya que se está moviendo como la música de gamelán, por ejemplo, cuatro veces más rápido que todo lo demás.⁹⁹

Cada nota de la melodía necesita tener el mismo peso, con gongs interiores, Fa sostenido y Sol sostenido sonando juntos, claramente audibles,¹⁰⁰ teniendo una calidad de percusión ligera, no masiva, pero de gran resonancia.¹⁰¹

Como las pagodas son relativamente pequeñas en conjunto, pero se despliegan en techos ornamentados, esta música es escasa de bajos, pero vívidamente extendido en la superestructura tonal ornamentada. Como los techos de las pagodas de gracia curva hacia arriba, también lo hace la línea

⁹⁵ Ibidem, 289.

⁹⁶ Dawes, 26.

⁹⁷ Schmitz, 83.

⁹⁸ Dawes, 27.

⁹⁹ Roberts, 290.

¹⁰⁰ Ibidem, 291.

¹⁰¹ Schmitz, 85.

melódica en general y el motivo tantas veces repetido, Sol sostenido- Do sostenido- Re sostenido.¹⁰²

Al tocar los gongs o los metalófonos del gamelán los ejecutantes apagan el sonido anterior al momento en que tocan la siguiente nota con un hábil movimiento de mano a una velocidad asombrosa. Este efecto es el que se busca en la resonancia de la pieza. “Un gong tiene su propio carácter, el cual es inmutable una vez que ha sido golpeado.”¹⁰³ “A veces su gran número de brillantes golpes debe transmitir el juego de los rayos de sol en los techos de las Pagodas junto con las vibraciones de los gongs en el aire.”¹⁰⁴. Aunque la obra requiere cierta sutileza, los *fortísimos* deben alcanzar la vibración pretendida por el compositor.

La llegada al compás 33 necesita especial atención y cuidado para no mezclar la melodía con el acompañamiento del sutil gong.

Las indicaciones descriptivas del matiz de Debussy destacan más en textura. Debussy pretende guiar al ejecutante por completo en el sentimiento.¹⁰⁵ El pianista debe dibujar colores innumerables y formar textura para atraer la atención del oyente.

Es importante estar consciente que la omisión de dos grados de la escala en el lapso de la octava crea una transparencia definitiva de la textura.¹⁰⁶

El tempo debe permanecer casi incambiable durante la pieza excepto para aquellos pequeños *ritenutos* de un compás de duración (c 4, 6, 8, y última repetición), los cuales deben parecer la adición de una corchea, y para los dos periodos del *acelerando* general, que son medidos en aceleración.¹⁰⁷ Es evidente que Debussy a pesar de explotar las sutiles resonancias de los matices en las Pagodas en sus *fortísimos* demostró su conciencia del potencial percusivo del piano por su naturalidad al resaltar los armónicos. Por esta razón no hay que temer el tocar con fuerza aquellos pasajes que marcan *fortísimo* ya que el compositor así lo deseaba.

¹⁰² *Ibidem*, 83.

¹⁰³ Roberts, 291.

¹⁰⁴ Schmitz, 85.

¹⁰⁵ Langhman Smith, Richard, *Debussy Studies*, 86.

¹⁰⁶ Schmitz, 83.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 85.

SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Esta pieza es un desbordamiento de imaginación y fantasía porque cada nota es una búsqueda de paisajes sonoros y efectos mágicos que evocan luz, agua y estructuras orientales junto con la atmósfera de la cultura javanesa. Algo que puede apoyarnos en una excelente interpretación es el imaginar colores de sonidos y ubicarlos en las notas como diferentes capas en la música.

El mayor reto en esta obra es la sutileza del toque, sobre todo en los *pianísimos*. Cada nota vale la pena ser escuchada. Los dedos deben estar preparados al momento del toque sobre todo cuando nos encontramos con grandes grupos de arpeggios. Estos pasajes pueden practicarse separadamente hasta perfeccionarlos. Puede ayudarnos a la fluidez y a la homogeneidad de la sonoridad el control y el equilibrio de los dedos junto con los impulsos del brazo para lograr la agilidad en su ejecución.

Compases 79 y 80

The image shows a musical score for two measures, 79 and 80. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. Measure 79 begins with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand plays a series of arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 80 starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The right hand continues with arpeggiated figures, and the left hand has a more complex accompaniment with some sixteenth-note patterns. The score includes various performance markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 5, 4, 5, 5, 5, 5).

Las octavas tienen que tener una gran resonancia por lo que el pulgar y el meñique deberán de estar fijos y listos antes del contacto con la tecla. También el uso del brazo nos ayudará, en la dirección de la melodía, para lograr que las octavas no suenen pesadas y no detengan el pulso de la pieza.

Compases 12-14

Musical score for measures 12-14. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features a series of eighth notes, with measures 13 and 14 containing triplets of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

Es esencial destacar las contramelodías y tratar con mucha delicadeza las notas que oscilan alrededor de ellas. Por esta razón pueden estudiarse independientemente para memorizar su tempo, su sustancia y su sonido. Ya que se haya logrado entonces se puede colocar el contorno que la rodea.

Compases 7 y 8

Musical score for measures 7 and 8. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "a Tempo". The melody in the treble clef features a series of eighth notes, with measure 8 containing a triplet of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

Compases 37 y 38

Musical score for measures 37 and 38. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "dans une sonorité plus claire". The melody in the treble clef features a series of eighth notes, with measure 38 containing a triplet of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

La colocación de los bajos es muy importante porque muchas veces es el sostén de toda la armonía durante largos periodos de tiempo. Tienen que provocar una gran resonancia en el piano para que su sonido este presente.

Compases 88 y 89

The image shows a musical score for piano, measures 88 and 89. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 88 features a treble clef with a rapid sixteenth-note triplet pattern, marked 'più pp'. The bass clef has a single quarter note. Measure 89 continues the triplet pattern in the treble, while the bass clef has a half note chord. A fermata is placed over the final chord in the bass clef.

Finalmente el uso del pedal debe tratarse con sumo cuidado porque aunque se trate de música pentatónica el mantener tanto tiempo la resonancia puede afectar la apreciación de las bellas melodías que hallamos a lo largo de la pieza, principalmente porque muchos de los temas se repiten continuamente y se encuentran entrelazados y escondidos entre una cascada de sonidos. Es recomendable hacer un uso sutil de los diferentes niveles de aplicación y apagado del pedal.

“Entramos en el mundo con lágrimas y entre lágrimas salimos de él. En el fondo las lágrimas enmarcan nuestra existencia, pero precisamente por ello debemos defender una vida dirigida por la inteligencia y la razón frente a la barbarie y a la guerra; exigir que el pensamiento libre no sea aplastado por la fuerza y la intolerancia...”¹⁰⁸

Bartók

CONTEXTO HISTÓRICO

Cuando se cree que ya no hay nada más qué decir, se llega a un punto en donde surge la curiosidad por algo nuevo y se buscan nuevos caminos para explorar el mundo de manera distinta. En muchas ocasiones se espera encontrar sendas desconocidas nunca antes reveladas, pero a veces la exploración de nuevos rumbos nos remonta al pasado donde parece que hallamos la esencia y la base de nuestro ser que de pronto creemos olvidar.

Esta incesante búsqueda condujo a reconocidos compositores como F. Liszt, R. Wagner y R. Strauss, entre otros, a innovar diferentes recursos de composición que transformaron el tradicional lenguaje musical.

De esta forma, nuevas generaciones de artistas del siglo XX se arriesgaron a la exploración de desconocidas tendencias y percibieron una amplia gama de posibilidades que les ofrecía la nueva concepción de elementos (como el ritmo, la melodía y la armonía) y así pudieron crear nuevas obras musicales de manera más abierta y más libre.

Entre esta generación llena de nuevos músicos, encontramos al compositor húngaro Béla Bartók quien en el mundo de la música occidental es considerado uno de los más grandes compositores. En Hungría, Bartók es muy respetado por ser uno de los primeros, e indudablemente el más dedicado, en recoleccionar la música folclórica y en realizar un análisis con su sistema propio. Fue uno de los mejores pianistas de su época y su carrera como concertista lo llevó a toda Europa y EEUU. Las clases de piano que daba en la Academia de Música de Ferenc Liszt a lo largo de décadas le ofrecieron una seguridad económica.

¹⁰⁸ <http://www.ost.es/files/OST0809SCTfe9.pdf>



Béla Bartók en Transilvania, 1907.¹⁰⁹

BIOGRAFÍA

Béla Bartók nació el 21 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría (hoy día Sinnicolau Mare, Rumania) y murió el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York.¹¹⁰

Desde que se estableció la monarquía del Imperio Austro-Húngaro con el Concilio de 1867 a finales del siglo XIX, Hungría se convirtió, en un importante centro cultural. Se estableció en Budapest, en 1875, la Academia de Música con Liszt como presidente y con excelentes maestros internacionalmente reconocidos que fueron invitados por Liszt. Años más tarde, la Academia de

¹⁰⁹ Nissman, Barbara, THE MOUNTING OF A JEWEL, *The marriage between composer and ethnomusicologist in Béla Bartók's creative musical output*, (<http://homepage.tinet.ie/~braddellr/disso/index.htm>), Introduction.

¹¹⁰ Gillies, Malcolm, "Béla Bartók", *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Tomo II, 787.

Música fue un rival digno del Conservatorio de Viena y en los años del Nacionalismo Bartók decidió estudiar en Budapest. Tuvo como profesores a Thomán, alumno de Liszt, en la cátedra de piano y a Koessler, discípulo de Rheinberger, en la materia de composición. Sin embargo, con este último, Bartók encontró a un músico completamente tradicionalista que le mostró el lenguaje de la música occidental basado en los modelos clásicos y románticos. Más tarde, la presentación de la música de Richard Strauss en un concierto en Budapest le causó un impacto musical tan fuerte que Bartók se volvió fan de las nuevas tendencias posrománticas.

Al mismo tiempo, su carrera como pianista iba en auge y ofreció importantes y reconocidos conciertos en la Academia de Música. No obstante, fue su preocupación por un nacionalismo húngaro lo que lo condujo a la búsqueda de la música tradicional de su país. En un principio su intención era reunir las más bellas canciones folclóricas para añadirles un acompañamiento de piano, pero posteriormente, al escuchar cantar a Lili Dósa, una nativa transilvana, se motivó a aprender la distinción entre las canciones folclóricas y populares de cada región. Bartók no se imaginaba que la gran riqueza de la música folclórica influyera en su crecimiento musical.¹¹¹

El 18 de marzo de 1905 Bartók conoció a Zoltán Kodály. Desde entonces Kodály le aportó sus conocimientos etnomusicológicos y juntos comenzaron a coleccionar y reunir melodías de distintas regiones. Así, mientras a Kodály le atraía la literatura y aspectos históricos del folclor musical húngaro, los intereses de Bartók tendieron a ser más estrictamente musicales. Bartók idealizaba a los campesinos rurales como los portadores de los instintos musicales puros de la nación, con el suficiente potencial de transformar la vida musical de su país y también de reformar su propio enfoque musical. De ahí, él pronto se encontró interesado en las características de la música campesina de muchas minorías étnicas que vivían dentro del Imperio húngaro.¹¹²

Desde 1906 Bartók recopiló música tradicional, alguna en colaboración con Kodály y muchas otras emprendidas independientemente. Estas giras lo llevaron a publicar sus primeros artículos etnomusicológicos en 1908 y 1909.

¹¹¹ The New Grove, 788, 789.

¹¹² Ibidem, 790.

Estas fueron colecciones simples de transcripciones de melodías y texto de la región de Transilvania y Dinamarca.¹¹³

Con sus primeras publicaciones de esta recopilación de música folclórica, Bartók y Kodály defendieron su trabajo como un recurso por el cual la música tradicional húngara pudiera volver a renacer, después de haberse casi extinguido décadas atrás. Bartók se sintió maravillado no sólo con la transcripción, análisis y clasificación de la música, sino también de los contrastes entre la música campesina y sus dialectos.¹¹⁴

En 1907 Bartók fue elegido para la enseñanza de piano en la Academia de Música de Budapest. Sus actividades en 1907 le motivaron a crear una serie de trabajos originales para piano que formaron la base de un nuevo estilo.¹¹⁵ Él “hereda” la cátedra de su ex maestro, de István Thomán quien en este año se jubila. Incluso Bartók sigue en el salón donde hace unos años él mismo tomaba sus clases de piano de Thomán.

En su viaje a Transilvania en 1907 se encontró con innumerables ejemplos de música pentatónica. Pronto encontró diferencias entre las canciones y logró organizarlas en tres diferentes grupos. Había un grupo donde pertenecían las más antiguas, en el segundo grupo las más nuevas y en el tercero las canciones “mixtas”, las que muestran características de los dos anteriores igualmente. Los viejos tonos se caracterizaban por tener un estilo eclesiástico, utilizando los modos Eolio y Dorio o pentatónico, y su forma no era estricta; por ejemplo, su estructura era ABCD o ABBC. El nuevo estilo se distinguía por utilizar el Eolio o modos mayores y su forma era definida; por ejemplo, su estructura solía ser así: ABBA, AABA. Ahí reconoció una amplia clase de canciones que abarcan una gran variedad de estilos, mostrando una fuerte influencia extranjera. Este viaje también le permitió renovar su estilo propio, basándose en la música folklórica, en la cual existe una gran riqueza melódica y rítmica y en donde las texturas y modelos formales le permitieron trascender a un original estilo de composición.¹¹⁶

En este tiempo escribía su Concierto para violín Op. 8a, dedicado para su gran amor la violinista Stefi Geyer. Este concierto se caracteriza por contener una

¹¹³ Ibidem, 795.

¹¹⁴ Ibidem, 790.

¹¹⁵ Nissman, (Chapter 4), 2.

¹¹⁶ The New Grove, 791.

línea de terceras, D-F#-A-C#, que fueron las notas llamadas tema de Geyer (o de Stefi). Poco después esta relación terminó, pero dejó una huella muy profunda en el compositor.¹¹⁷ Este mismo Leitmotiv (motivo de conductor) sigue presentándose en muchas obras a lo largo de varios años más. Su equilibrio emocional se establece con proponerle matrimonio a una de sus alumnas jóvenes, a Márta Ziegler. En 1909 Bartók se casó con ella. Este matrimonio va a ser una alianza para Bartók, gana una compañera fiel y confiable para los siguientes diez años. Ella copia las partituras de Bartók, cría su primer hijo, al joven Béla Bartók y ayuda en la vida cotidiana a un compositor muy ocupado. Las diferentes piezas para piano creadas durante el periodo de 1908-1911 muestran los recursos que Bartók utilizó basándose en los materiales folclóricos, así como el continuo uso del motivo Geyer.¹¹⁸

En 1911 compuso su única ópera El Castillo de Barba Azul. La ópera de un solo acto se estrenó el 24 de marzo de 1918. El autor del libreto fue el poeta Béla Balázs, un gran amigo del compositor y se basó en un relato de Charles Perrault. Esta historia cuenta el drama del Príncipe Barbazul quien se casa con mujeres hermosas para luego encerrarlas en un cuarto de su castillo. El argumento se desarrolla entre dos protagonistas y fue digno del psicoanálisis de Freud, hablando del desentendimiento entre hombre y mujer.

En 1923 Béla Bartók se divorció de Márta y se casó posteriormente con su alumna de piano Ditta Pásztory, De este matrimonio nació su segundo hijo, Péter para quien compuso los seis libros de Mikrokosmos. Con Ditta Pásztory llegó a interpretar varios conciertos a dúo en Hungría y también en los EEUU. Debido a la Segunda Guerra Mundial y a la situación política cada vez más tensa en Hungría, decidieron mudarse a los Estados Unidos en 1942. En su estadía en este país Bartók no fue tan conocido ni comprendido. A causa de la guerra las prioridades en estos años cambiaron incluso en los EEUU y la cultura no tenía mucho apoyo económico. Los admiradores del arte de Bartók no lo abandonaron en estos tiempos tan difíciles. Bartók recibió encargos de Yehudi Menuhin para una sonata de violín solo, de Wilhelm Primrose para un concierto de viola y de Serge Koussewitzky para una obra orquestal que llegó a

¹¹⁷ Ibidem, 791.

¹¹⁸ Ibidem, 791.

ser el Concerto para orquesta, que se convirtieron en las grandes obras maestras de Bartók.

Su salud se complicó por su bajo estado anímico y comenzaron a presentarse los primeros síntomas de una enfermedad grave. Béla Bartók murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York. Logró terminar su tercer Concierto de piano que está dedicada a su segunda esposa y dejó bosquejos para su concierto para viola que posteriormente fue restaurado por Tibor Serly, amigo de Bartók.

Fue enterrado en el Cementerio de Ferncliff de Hartsdale y en 1988, sus restos fueron llevados a Budapest, Hungría.

ESTILO DE COMPOSICIÓN DEL AUTOR

Durante su vida musical tuvo una amplia influencia de los grandes compositores europeos (Richard Strauss, Stravinsky y Schoenberg, entre otros) pero la madurez de sus obras fue altamente influida por sus estudios etnomusicológicos, particularmente de la música campesina de Hungría, Rumania y Eslovaquia. Esta inquietud por conocer la música tradicional le permitió crear un nuevo estilo de composición.

Un evento importante en el desarrollo de Bartók como compositor fue su descubrimiento de escalas de tonos enteros y formaciones pentatónicas en la música de Debussy, las cuales él sintió que dieron "valiosas premisas para posibilidades futuras". Bartók describe en su "Autobiografía" su gran asombro al encontrar en la obra de este compositor impresionista frases pentatónicas similares en carácter a aquéllos comprendidos en la música campesina. Él estaba seguro de que éstos podrían atribuirse a las influencias de la música folclórica de Europa Oriental, muy probablemente de Rusia. Pueden remontarse influencias similares en los trabajos de Igor Stravinsky. Parece por consiguiente que en su tiempo, la música moderna se había desarrollado a lo largo de líneas similares en países geográficamente lejos de ellos. Pensaba que esta música se había rejuvenecido bajo la influencia de un tipo de tradición

campesina que había permanecido intacta por las creaciones musicales de los últimos siglos.¹¹⁹

Es importante anotar que las ideas de Bartók no se revelaron en el aislamiento de otros desarrollos en el arte de la música europea: él reconoció que esta tendencia compositiva no sólo se limitó a la nueva música de Hungría, sino también influyó a otros compositores interesados en el lenguaje folclórico. No se nos olvide que estos son los años cuando surgen los movimientos nacionalistas en la música con compositores tan importantes como Sibelius.

Estos descubrimientos coincidieron con el examen de Bartók de las estructuras modales y pentatónicas de su nativa música folclórica. Las composiciones libres de Bartók escritas después de este período son un ensayo de la síntesis de estos elementos y proporciona un esqueleto cohesivo para la construcción de nuevos trabajos.¹²⁰

La música para piano de 1908 muestra la experimentación de la bitonalidad, el contrapunto disonante, acordes en intervalos distintos de terceras, un poco antes de las obras de Stravinsky y Schoenberg en que estos recursos aparecieron a la luz.¹²¹

Bartók usó un sistema combinando dos o más segmentos modales, basados en un solo tono fundamental, conservando el tono fundamental como punto de referencia, lo cual le permitió usar los doce tonos del espectro cromático. Este método de composición está enfocado en la armonía como una nueva manera de establecer la prioridad tonal. Esta técnica fue usada para enriquecer el lenguaje armónico de los tonos modales folclóricos.¹²²

En las catorce Bagatelas Op. 6 (1908) es donde principalmente se puede vislumbrar su nuevo lenguaje musical y su aproximación a la escritura pianística. Los acordes de 7^a, 3^a y 5^a adquieren vital importancia, así como sus estructuras pentatónicas y el constante uso de ostinatos. Igualmente se vuelven frecuentes las 4^{as}, 5^{as} y 7^{as} paralelas y los tritonos, dando la sensación de ser una escritura bitonal. La influencia de Debussy se advierte

¹¹⁹ Nissman, (Chapter 4) 2.

¹²⁰ Ibidem, (Chapter 4) 2.

¹²¹ Nissman, (Chapter 4), 3.

¹²² Nissman, (Chapter 4), 1.

también en la utilización de acordes paralelos y en el incambiable ostinato semitonal.¹²³

Entre 1908-1909 escribió sus dos Elegías Op. 8b, en las cuales se observa una tendencia a componer con la misma emoción estilizada de sus primeras obras.¹²⁴

Elliot Antokoletz, un importante investigador de este compositor, que usa las Bagatelas como la base de su estudio en *La Música de Béla Bartók* (1984), señala que estas fueron "unas de las primeras composiciones en echar a un lado la tríada como premisa" armónica exclusiva. Así mismo Antokoletz encontró fuertes semejanzas entre las Bagatelas y las piezas para piano Op. 11 de Schönberg compuestas el año siguiente. Estas piezas marcan una transición importante del estilo juvenil al estilo maduro más individualista de Bartók que encontró en sus composiciones tardías.¹²⁵

Los tres Burlesques Op. 8C (1908- 11) se convierte tal vez en uno de sus primeros trabajos dedicados especialmente a sus amigas. Su primer Burlesque, por ejemplo, es dedicado a una estudiante suya, Marta Ziegler, que durante los siguientes 15 años se convirtió no sólo en su esposa, sino también en su asistente copista, traductora y compañera ocasional en sus viajes. Es a ella a quien también dedica su Op. 9b *Los Siete Bosquejos* compuestos entre 1908-10.¹²⁶

El legado de Bartók se basa en todas sus investigaciones y composiciones, y en una profunda preocupación de no perder las raíces de la cultura, ya que en ella encontramos tanto nuestra historia y el por qué de ella, así como también podemos encontrar nuestro futuro y por ende dar sentido a la vida de nosotros mismos.

¹²³ The New Grove, 792.

¹²⁴ Ibidem, 793.

¹²⁵ Ibidem, 793.

¹²⁶ Ibidem, 792.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Esta obra fue impresa originalmente con el título en francés *Esquisses pour le piano*. Fue escrita entre las *Bagatellas* Op. 6 y el *Allegro Bárbaro* BB 63 (1911), sin embargo no tiene ninguna característica coherente con sus producciones anteriores como las *Dos Elegías* Op. 8b (1908-09), *Los cuatro Dirges* Op. 9a (1909-10) y sus *danzas Rumanas* Op. 8a (1909-10).¹²⁷

Estas colecciones subsecuentemente publicadas también ilustran los diferentes niveles de tratamiento compositivo que Bartók usó para el acompañamiento de la música folclórica, así como las técnicas para la creación de música original.

Un sistema bastante común a todas estas colecciones es la exploración pedagógica hacia un específico uso de recursos técnicos. Estos estudios pueden de hecho interpretarse como las semillas de composición, revelando las construcciones básicas del estilo musical de Bartók que después desarrolló en las interacciones más complejas. Sobre uno de estos niveles las obras revelan el interés de Bartók en un acercamiento pedagógico a la composición, y en otro de ellos hay una exposición de sus ideas experimentales tempranas que tomaron forma en su larga escala de composiciones.¹²⁸

Los *Bosquejos* están relacionados con las *Bagatelas* y las *Diez Piezas Fáciles*. En estos *Bosquejos*, Bartók parece haber estado menos preocupado por el desarrollo de nuevos estilos que en las funciones expresivas de la música.¹²⁹ Esta serie de piezas presenta tres retratos musicales. La primera y segunda pieza están dedicadas a su esposa Martha. La tercera pieza es un dibujo musical de su gran amigo Kodály y fue compuesta como un presente para su boda con Emma Gruber con la dedicación "Para Zoltán y Emma", en agosto de 1910. Estos bosquejos contienen una alta influencia de la música folclórica Rumanas la cual trabajó durante su viaje a Transilvania en 1909. La canción folclórica Rumanas (Rumanian folksong) es un arreglo en el estilo Valaco, y la pieza No. 6 es una canción campesina. Asimismo Bartók incluye dos piezas

¹²⁷ *Works for piano solo 6, Álbum Béla Bartók*, Zoltán Kocsis, texto de Laszlo Somfai.

¹²⁸ Nissman, (*Chapter 4*), 3.

¹²⁹ Stevens, Halsey, *The life and music of Béla Bartók*, 117.

serias, la primera (No. 4) que asemeja una textura Romántica y la otra (no. 7) anuncia ya el estilo compositivo del *Mikrokosmos*.¹³⁰

ANÁLISIS DE LOS SIETE BOSQUEJOS OP. 9/B

BOSQUEJOS ESQUISSES-VÁZLATOK

I

Portrait for a girl

Retrato de una joven

Andante con moto

A lo largo de la pieza, hay un dibujo melódico constante que es armonizado con diferentes pares de acordes de tres sonidos. Esta primera pieza contiene dos materiales principales: la figura rítmica del octavo con puntillo y un dieciseisavo y la figura de un tresillo.¹³¹

Compases 1-4



La importancia de la primera figura rítmica radica en el giro que provoca en la pieza al dar un impulso con carácter introductorio a cada frase. Cuando desciende, dibuja un acorde aumentado en la anacrusa al compás cinco y el mismo motivo se repite una octava más arriba en el compás (c.) 19. Posteriormente se asoma este mismo acorde aumentado enarmonizado en la anacrusa al c. siete.

En la anacrusa al c. 23 y 25 se forma por primera un acorde mayor en la nota Si. Esta figura principal es continuamente seguida por la intervención de

¹³⁰ Zoltán Kocsis.

¹³¹ Pándi, Marianne, *Diccionario de concierto*, IV Obra para piano, 371.

acordes de la mano izquierda que tienen el mismo dibujo rítmico, y por lo general hace su aparición en los momentos en que no interfiere con la melodía y se presenta en los tiempos débiles. De esta manera se puede escuchar claramente la intervención de las voces de la melodía y el acompañamiento.

La segunda figura importante se traza de manera ascendente y así mismo tiene su acompañamiento de acordes de la mano izquierda. Es importante hacer notar que este motivo melódico siempre comienza y termina en la nota Si. Estas figuras se van alternando y repitiendo con los mismos patrones rítmicos.

La primera sección (c. 1-18), ofrece cierta flexibilidad que poco a poco se entrelaza con el Tempo I en donde la melodía tiene cada vez más movimiento y se va conduciendo como una especie de puente para entrar al *Sostenuto* de la segunda sección (c. 37-51). En este tipo de puente se puede observar la utilización de escalas de tonos enteros en el bajo, formando acordes mayores y menores del c. 27 al 31.

Desde el c. 32 al c. 36, con el uso de acordes disminuidos, mayores y menores, se puede percibir una sensación de descanso antes de entrar a la siguiente sección. El uso de este tipo de recurso es un claro ejemplo de la influencia de Debussy, ya que dicho compositor utiliza continuamente esta clase de acordes en muchas de sus obras, por ejemplo en el Preludio No. 4 *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*¹³².

La segunda sección, es dominada claramente por el primer material y nuevamente esta figura dibuja un acorde disminuido en la anacrusa al c. 37 y 39 pero con una importante variante: duplicando el tema, octavándolo y enarmonizándolo en la segunda ocasión, explotando los mismos elementos con los que se inicia la pieza.

En la anacrusa al c. 41 se dibuja nuevamente un acorde mayor en Fa# y es la última ocasión en que el primer material principal presenta tan claramente un acorde. Este ritmo principal es manejado en forma de contrapunto en el fragmento del *sempre molto espressivo*. En esta sección, el motivo principal en la mano derecha es repetido cinco veces y conlleva una nota que juega un papel esencial, ya que continuamente al descender llega a la nota Do# que tiene una duración prolongada en comparación con las demás notas. Es aquí donde por primera vez ambas manos lo presentan y lo delinean desde las

¹³² Los sonidos y los perfumes flotan en el aire de la tarde

notas del centro del piano hasta sus extremos y en donde la dinámica, el choque de segundas y los saltos de registro producen un efecto de flexibilidad y libertad.

En el *poco meno mosso* el material del tresillo finaliza la obra. La primera figura principal ya no aparece y el tresillo se despidе descendentemente.

Es significativo resaltar el hecho de que a pesar de que esta pieza es dedicada a su entonces esposa Martha, el *motivo Geyer* aparece en muchas ocasiones en forma de acorde, como en los compases (3, 10, 13, 28, 29, 38, 40, 51, 55, 59, 61), utilizando ya sea las notas citadas o con algunas alteraciones. Igualmente se encuentra escondido en la sección del *sempre molto espressivo*; por lo general, las notas más agudas y más graves de ambas manos son las que aluden a este motivo.

Compases 3 y 4



Compases 13 y 14



Compases 38 y 40



Compases 52 y 53



Compases 62-64.



II

See-saw, dickory-daw

Balancín

Cómodo

La segunda pieza es una canción infantil muy conocida en Hungría llamada Balancín, pero en realidad es un juego de palabras, Hinta Palinta, que los niños utilizan al mecerse en un columpio.¹³³ Por lo general la voz superior tiene un ritmo con adornos y movimientos que recuerdan al címbalo (instrumento folclórico de Hungría)¹³⁴, mientras el bajo se mueve con un ritmo más constante, equilibrado y menos juguetón.

Esta pieza es un claro ejemplo del acercamiento de Bartók a la polimodalidad. De los compases uno al cuatro un acorde de Mi menor se sostiene simultáneamente en la mano derecha con el acorde de La bemol mayor de la mano izquierda.¹³⁵

¹³³ Pándi, 331.

¹³⁴ Pándi, 371.

¹³⁵ Nissman, (Chapter 4), 7.

Compases 1-5



Estos acordes pertenecen por separado a las clasificaciones modales de Do *Lidio* en la mano derecha y de Do *Frigio* en la mano izquierda. Juntos forman una polimodalidad de doce notas.¹³⁶



En la oposición de acordes mayores y menores está implícita la insinuación de que cuando los niños se columpian están cantando esta canción.¹³⁷ Esta alternación de acordes mayores y menores es la base de la pieza hasta el c. 16.¹³⁸

Hinta Palinta puede dividirse en tres partes. La primera sección abarca del compás 1-10. Dentro de esta unidad en el c. siete hay una escala de tonos enteros con un ritmo de 32avos y 64avos. La siguiente sección (c.11) es una reexposición del tema principal hasta llegar al c. 15 y 16, donde se puede observar claramente la bitonalidad en los arpeggios de Mi menor en la mano derecha y de La bemol en la mano izquierda. A partir del c. 17, se prepara la última parte de la pieza, donde las dos voces se mueven paralelamente y al unísono.

Aquí la textura del unísono adopta una modalidad en do *Eolio* que enfatiza el séptimo grado (Si bemol). Suchoff señala que estos compases finales marcan un cambio abrupto en la tonalidad ya que una nueva polimodalidad se construye fuera de la fusión de tonos de los modos de Do *Lidio* y Do *Eolio*. Esto

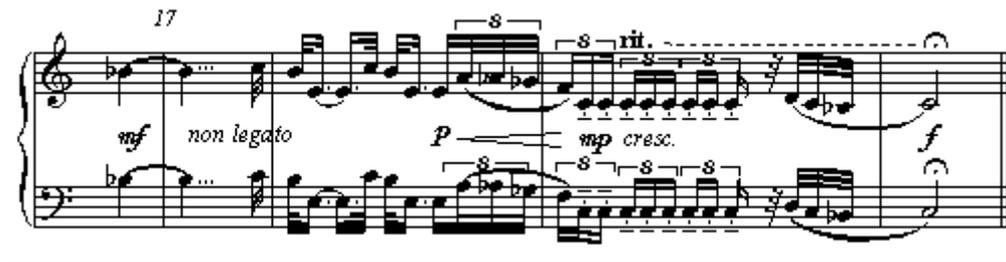
¹³⁶ Ibidem, (Chapter 4), 7.

¹³⁷ Ibidem, (Chapter 4), 7.

¹³⁸ Ibidem, (Chapter 4), 7.

se acentúa por el uso del Sol bemol, un intervalo de quinta disminuida de la tonalidad de Do.¹³⁹

Compases 17-20



Con este manejo de la modalidad se puede afirmar que esta sección está indiscutiblemente en Do mayor, aunque Bartók se resistió a una explicación bi-tonal de este trabajo. Sin embargo, el uso de la tonalidad de Do mayor es original en un sentido tradicional, cuando la tonalidad por sí misma se afirma por la conjunción de dos diversas selecciones de notas basadas en un principio común.¹⁴⁰

Un último comentario de esta pieza es que Bartók usa continuamente el Do y Fa# como notas repetidas como una forma de enfatizar el tritono que se forma al conjuntar dos materiales distintos.

Compases 7 y 8



¹³⁹ Ibidem, (Chapter 4), 7.

¹⁴⁰ Nissman, (Chapter 4), 8.

III

Lento

Esta pieza fue dedicada especialmente a Kódaly, por ello podemos suponer que Bartók simboliza a su gran amigo en su tema corto con el que comienza la pieza.¹⁴¹ El tema dedicado a su amigo se repite seis veces (c. 1, 5, 11, 17, 19 y 20). Toda la pieza contiene fragmentos de escalas de tonos enteros.

Esta tercera pieza es interesante por la calidad expresiva de su único tema melódico presentado con una variación constante y por las ambiguas progresiones tonales de las décimas paralelas de la mano izquierda.¹⁴² Estas variaciones del motivo melódico van creando fragmentos de escalas de tonos enteros.

Las escalas de tonos enteros son tratadas de una manera experimental. En los compases uno al cinco, las notas principales de la melodía son derivadas de un segmento de escala de tonos enteros (Lab-Fa#). Éste es un buen ejemplo de la síntesis de Bartók de estas escalas con cromatismos policromáticos del *Frigio* y el *Lidio*.¹⁴³

Compases 1-5

Una escala de tonos enteros es presentada independiente al tema principal. Esta escala tiene que ver con el bajo de la mano izquierda del c. 6 hasta el 10 creando una escala por disminución de valores (64avos) con las notas de Si,

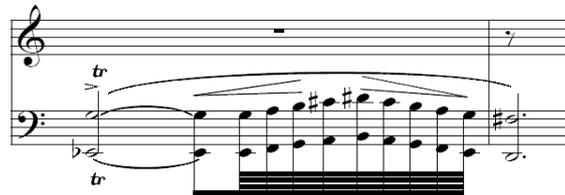
¹⁴¹ Pándi, 371.

¹⁴² Stevens, 118.

¹⁴³ Nissman, (Chapter 4), 11 y 12.

La, Sol, Fa, Mi *bemol* para el bajo en el c. 10. En la voz superior también se crea una escala de tonos enteros la cual integra por completo la escala en ambas voces.

Compás 10



Esta pieza se divide en tres partes. La primera comprende del c. 1-10. La segunda parte del c. 11-16. A partir del c. 17 se inicia el fragmento conclusivo. Un dato curioso de esta composición es que, por lo general, el tema melódico y sus variaciones comienzan en la nota mi y terminan o conducen hacia la nota La. Casualmente, estas notas son ajenas a las escalas de tonos enteros que Bartók dibuja en toda la pieza.

En este análisis pude apreciar por primera vez una escala pentatónica en el c. 13.

Compás 13



IV

Non troppo lento

El cuarto movimiento está relacionado con las Dos Elegías Op. 8b y la Rapsodia, Op. 1, con sus arpeggios extendidos, sus grupetos y sus trinos. Cuando Bartók revisó sus Bosquejos en 1945, ésta fue la única pieza en la que realizó cambios sin importancia, solamente en los compases 38 y 40, donde él

trasladó el acorde para que precediera a la barra de compás, en lugar de colocarlo en el primer tiempo.¹⁴⁴

Compases 38-40



La pieza comienza con un pedal de Fa en los primeros dos compases que van descendiendo hasta llegar al Do# del c. cuatro. La composición está plagada de diversos tipos de acordes con séptima.

En el c. siete hay una intensa actividad de acordes cromáticos paralelos. La nota Mi aparece constantemente en toda la pieza, tanto en la línea melódica como en las diferentes escalas. Estas escalas aparecen a partir del c. nueve donde podemos encontrar en la línea melódica una escala de tonos enteros. Hasta aquí podemos distinguir una primera sección.

La siguiente parte es claramente definida por los continuos arpeggios de Fa# mayor y Mi mayor. En el Tempo I encontramos escalas pentatónicas en la mano izquierda en los registros agudos mientras que la mano derecha canta en los graves y agudos una melodía en Mi en diferentes modalidades. Por ejemplo, en los compases 17 y 18 la melodía de la derecha está en Mi menor natural mientras que la izquierda desliza una escala pentatónica. Al llegar al c. 21 hay un descanso en el Si *bemol*. Aquí la pieza detiene un tanto su movimiento alternando acordes de Si *bemol* mayor, si menor, Re menor y un acorde aumentado. Nuevamente en el c. 23 regresan los arpeggios de Do# en la mano izquierda y la melodía juega con escalas pentáfonas en forma arpegiada o con acordes de Mi mayor y Fa (como acorde napolitano de Mi).

En el *sostenuto poco rubato* ambas voces dibujan por vez primera diferentes escalas que posteriormente la derecha repite una octava más arriba en el c. 35, descendiendo de un Fa# hasta un Si *bemol*, formando una quinta aumentada.

¹⁴⁴ Stevens, 118.

En el c. 42 se refuerza la melodía principal octavándola y apoyándola con la mano izquierda.

Finalmente en el *a tempo* del c. 37 cambia el dibujo melódico y rítmico de ambas voces para ir desapareciendo hasta terminar en un Do# menor.

V

Romanian folksong

Canción folclórica rumana

Andante

Esta pieza es una canción folclórica Rumana que Bartók recolectó en 1909 en Gyalán (región de Hungría). El ritmo de la canción coincide con el de su Primera danza Rumana Op. 8a.¹⁴⁵

La melodía es pentáfona y nunca varía, se repite continuamente y es armonizada con diferentes acordes como Si mayor (como dominante de Mi en el c. ocho), La menor, Do menor, La mayor en el c. 14, Sol# mayor en el c. 17, Fa menor en el c. 19, y Sol mayor en los compases 21-25. Esta pieza tiene una reexposición en los registros graves donde la melodía la lleva la mano izquierda y la mano derecha crea un acompañamiento con acordes. En los últimos tres compases la mano derecha viaja a un registro más grave para quedar más cerca de la nota del bajo.

Aunque parece que esta pieza no tiene una modalidad estructurada cabe destacar su continua tendencia a dirigirse a Si mayor.

Compás 26-28



VI

In Wallachian style

En estilo "Olah"

Allegretto

Esta pieza es de la región de Oláh y por ello su título en húngaro "*Oláhos*". Sin embargo Bartók le imparte su estilo particular.¹⁴⁶ Con el nombre con el que es más conocida es "En el estilo de Walachian".¹⁴⁷

La pieza se divide en dos partes. En la primera sección (c. 1-16) nos encontramos con un tema octavado en ambas manos. El tema melódico es de dos periodos de ocho compases. Los primeros ocho compases se dividen a su vez en dos frases que son muy similares. Lo único que difiere entre ellas es la escala descendente del quintillo. En la primera frase esta escala pertenece a un Mi *Eolio*, mientras que en la segunda frase, la escala corresponde a un Re *Dorio* o *Mixolidio*.

El segundo periodo también se divide de la misma forma y tiene la misma estructura. Su primera escala descendente corresponde a un Re# *Lidio* y la segunda escala a un Mi *Locrio*. Cada línea melódica contiene un tritono integrado que se hace presente con una nota pedal del tema melódico. Esta nota pedal es una repetición de la primera nota del tema que se desvanece en el momento de entrar la escala descendente (compases 1-4).

En la segunda sección (c. 17-32) sólo existe el tema principal en cada voz sin que la otra se presente por lo que su textura es más delgada. Además, hay un cambio de registro a una región más grave para cada mano. Así mismo, el tema es presentado por la mano derecha en un principio y posteriormente es completado por la mano izquierda con la escala descendente. Únicamente al final de la pieza ambas voces se juntan en la escala descendente de Mi *Locrio* (compases 28-32).

¹⁴⁶ *Ibidem*. 371.

¹⁴⁷ Stevens, 118.

VII

Poco lento

Esta última pieza es un bosquejo en donde Bartók utiliza escalas de tonos enteros y escalas diatónicas al mismo tiempo.¹⁴⁸ En lugar del tema, usa variaciones construyendo *clusters* tonales, en el cual son sobrepuestas escalas de cinco notas en las dos manos.¹⁴⁹

Esta composición está dividida en dos partes. La primera (c. 1-15) comprende una serie de acordes quebrados de Si y La *Mixolidio* en ambas manos. En esta misma región, en las secciones melódicas, podemos encontrar fragmentos de escalas de tonos enteros así como continuos tritonos. (Compases 11 y 13).

La segunda mitad de esta pieza (c. 18-23) sobrepone dos escalas de tonos enteros La-Mi# y Fa#-Do (en movimiento paralelo), los cuales se encuentran a una distancia de sexta mayor (compases 17-22).¹⁵⁰

Compás 17

The image shows a musical score for measure 17, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in 3/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: A, B, C#, D#, E#, F#, G#, A#, B#, C#. The lower staff contains a sequence of notes: A, B, C#, D#, E#, F#, G#, A#, B#, C#. The notes are grouped into two sets of five notes each, representing whole tone pentachords. Below the staves, the chord symbols are listed: [Whole tone pentachords] A B C# D# E# F# G# A# B# C#.

La combinación de tonos se deriva de un segmento de diez-notas de una escala cromática. Al final del compás, Bartók usa cinco notas de tonos enteros como acordes de *clusters* verticales. La prioridad tonal de La se afirma por su prominencia como la nota más baja de las formaciones del acorde. En esta pieza Bartók sintetiza las escalas de tonos enteros con los cromatismos polimodales de la *Frigio* y *Lidio*.¹⁵¹

¹⁴⁸ Pándi, 372

¹⁴⁹ Stevens, 118

¹⁵⁰ Nissman, (Chapter 4), 12.

¹⁵¹ Nissman, (Chapter 4), 12 y 13.

Compás 23



SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Esta serie completa es una innovadora representación de la concepción de la música contemporánea con un excelente manejo de la técnica pianística.

La principal complejidad de toda la obra radica en la asimilación de las armonías. No obstante el compositor al anotar sus dinámicas y articulaciones en la partitura plasma la idea que desea lograr y de esta manera podemos con certeza interpretar su música.

El carácter de cada bosquejo es muy importante porque cada uno es distinto y por ende se tiene que ubicar la energía con la que se tiene que interpretar.

Su lectura es sencilla aunque las notas se deslicen de un lugar a otro o que de pronto caigan en acordes inesperados. Puede, pese a todo, complicarse cuando nos encontramos con melodías independientes entre cada una de las manos, como por ejemplo la segunda página de Retrato de una joven o gran parte de la pieza cuatro.

I

Retrato de una joven

Compases 41-46



escritos y hacerlos interesantes para crear un acento que caiga de manera variada entre las notas para ir consiguiendo mayor soltura.

IV

Non troppo lento

Compás 11

The image shows a musical score for measures 7-12. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring trills (tr) and slurs. The bottom staff is a bass clef with a bass line consisting of octaves, marked with '7' and '10' fingerings. The tempo/mood is indicated as 'sostenuto molto e ritardando'. The dynamic is marked 'mf' and 'cresc.'.

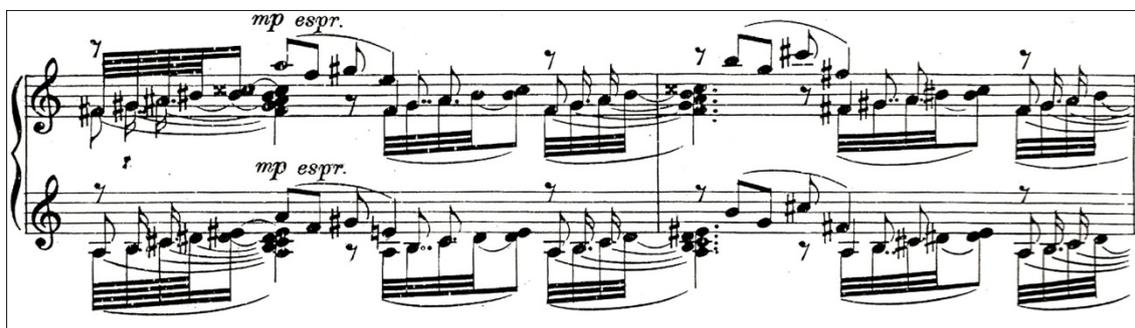
Las ligaduras entre dos notas de octavas de la Canción folclórica Rumana tienen que trabajarse hasta dominarse para respetar su carácter. La dirección del brazo es de abajo hacia arriba y su salida tiene que ser casi en staccato. No obstante, cuando se cuenta con manos pequeñas se puede hacer uso del pedal pero, cada cambio, tiene que ser muy rápido y preciso entre estas dos notas.

Compases 7-12

The image shows a musical score for measures 7-12. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring slurs and accents (^). The bottom staff is a bass clef with a bass line consisting of chords. The tempo/mood is indicated as 'lunga'. The dynamic is marked 'f'.

Finalmente, en la última pieza hay una escala de cinco notas en cada mano que se tocan de manera simultánea en pianísimo dejando las notas sostenidas.

Compases 18 y 19



The image shows a musical score for two staves, likely piano and right hand. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The tempo and dynamics are marked as *mp espr.* (mezzo-piano, espressivo). The score consists of two measures, 18 and 19. Measure 18 begins with a fermata over the first few notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 19 continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like *mp espr.* and *r* (ritardando).

La forma de perfeccionar este motivo puede ser practicando con ambas manos una combinación de dedos con distintos ritmos hasta equilibrar el sonido y la ejecución entre las dos manos. Lo que dará sentido a esta práctica será que ya que se haya alcanzado el equilibrio entonces se procederá a quitar el peso del brazo para agilizar las escalas

“La eternidad es corta y los sueños son verdad.”

MUENCH

BIOGRAFÍA

Gerhart Muench nació en Dresde, Alemania el 23 de marzo de 1907. Recibió a muy temprana edad sus lecciones musicales impartidas por su padre Ernst Robert Münch que era profesor del conservatorio de esa misma ciudad. Posteriormente ingresó a dicha institución, donde además de piano, tomó clases de composición y teoría, así como de órgano. A los catorce años se graduó con honores y pronto emprendió un viaje a Francia e Italia en el que fue apoyado por su familia. A continuación se graduó de la Vitznum Humanistic Gymnasium en estudios de latín, griego y francés. Durante un tiempo residió en Italia donde realizó estudios de literatura y filosofía al mismo tiempo que componía, presentaba conciertos y realizaba trabajos en el campo de investigación.

Muench fue uno de los tres primeros compositores en escribir una obra para piano mecánico para el Festival Musical de Baden-Baden en Alemania donde Paul Hindemith y Ernst Toch también presentaron sus creaciones.

Entre 1928 y 1937 impartió clases privadas de composición, musical, teoría y piano y también realizó ciertas encomiendas que le solicitó el Conservatorio de Música de Torino, Italia. Descubrió más tarde unas obras en el ático del Museo Quirini-Satampalia en Venecia; sobresalientes y hermosas cantatas de anónimos compositores del siglo XVI.¹⁵² Algunas de sus transcripciones de estos manuscritos para violín, piano, orquesta de cámara, etc., fueron publicados en la revista cultural Veneciana *Atheneo*, por el año 1934.¹⁵³

Frecuentó a lo más selecto de la intelectualidad francesa de la época¹⁵⁴, y fue en Italia donde entabló una estrecha amistad con el poeta Ezra Pound (1885-1972) quien fue un entrañable compañero ideológico. Igualmente Ludwig Klages, un filósofo, psicólogo y grafólogo alemán, fue un modelo para el músico hasta el final de su vida. No falta en el músico conocimiento práctico de la

¹⁵² Medina Reséndiz, Tarcisio, *Gerhart Muench en México*, 4.

¹⁵³ *Ibidem*, 4.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 3.

grafología de Klages, observable en su escritura, que aísla cada letra con cuidado y no da acceso a la detección de rasgos propios.¹⁵⁵

En 1937 contrajo matrimonio con la poetisa norteamericana Vera Lawson en Nápoles. Y en ese mismo año Muench regresó a su país con su esposa en busca de nuevos horizontes. Vera relató en su diario la intención de vivir en Alemania por dos años y ofrecer conciertos en Europa para después llegar a Norteamérica. Sin embargo, la realidad fue muy distinta. Se transportaron a Munich, núcleo del nazismo, donde se destruyeron varias obras modernas en consonancia con el discurso inaugural de Hitler de la Gran Exposición de Arte Alemán.¹⁵⁶ De acuerdo a su diario, en esta ciudad fueron, en un principio, hasta cierto punto inadvertidos.

Ya establecidos, fue muy difícil consolidar su carrera musical debido a su rechazo a la afiliación al Partido Nacional Socialista. No obstante, su permanencia conlleva un propósito oscuro, nunca confesado, hipótesis que pide observar con atención los casos de varios personajes que Muench citó con orgullo en el repertorio de sus tutores y protectores en la Alemania de los años veinte;¹⁵⁷ Vera en su diario escribió: “no pertenecía a ningún partido oficial y tampoco contaba con la protección nazi”.¹⁵⁸ Y por esta razón fue inmediatamente reclutado en la primavera de 1940 para cumplir con su deber militar a pesar de ser incluido en una lista de artistas considerados demasiado valiosos como para arrojarlos al campo de batalla.¹⁵⁹ A pesar de la guerra, él jamás fue enviado al frente.¹⁶⁰

Gracias a las reseñas periodísticas y al reconocimiento de expertos musicales junto con la intervención de Vera ante un Coronel en Ingolstadt, Gerhart Muench fue transferido a otra base que se encontraba bajo el mando de un capitán amante de la música. Fue así cómo Muench encontró la oportunidad de aplicar su talento musical. Su cargo consistía en organizar conciertos para el público militar, por lo que tenía bastante tiempo para su trabajo personal. Esto fue sólo gracias al Capitán H., para quien el arte y el artista verdadero eran el respirar de la vida.”¹⁶¹

¹⁵⁵ http://cibernetica.ccadet.unam.mx/pim/elements/JULIO%20ESTRADA_perspectiva1.pdf, 16.

¹⁵⁶ *Ibidem*, 9.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 10.

¹⁵⁸ Lawson Muench, Vera, “Alemania 24 horas del día (fragmentos de un diario) *Pauta*, octubre de 1989, 10.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 12.

¹⁶⁰ http://cibernetica.ccadet.unam.mx/pim/elements/JULIO%20ESTRADA_perspectiva1.pdf, 11.

¹⁶¹ *Ibidem*, 11.

Adolfo Hitler se presentó en una representación de Hamlet que corría a cargo de Muench, y al finalizar fue personalmente a felicitar a Gerhart. La revista del Instituto de investigaciones estéticas en un artículo de Julio Estrada propone que un encuentro similar no es casual; el dictador debía poseer información sobre la trayectoria política del músico: su estrecha relación con Pound, su silencio colaborador sobre Aron, Klee y Hindemith, o el saber que busca protección y quiere ser distinguido por el más alto poder.

El capitán, el coronel o las autoridades más altas mantienen a salvo al músico, quien se entrena al piano e inclusive viaja y permanece durante meses en Bélgica¹⁶² dando conciertos privados en el invierno de 1943. Más tarde, Gerhart Muench tuvo una crisis nerviosa muy grave y tuvo que permanecer en Bruselas por mucho más tiempo provocando la molestia de sus protectores.

Después de no verse durante casi dos años, Muench se ve con su esposa. El reencuentro de la pareja ocurrió próximo al bombardeo en la ciudad de Dresde al que Gerhart sobrevivió. Al recobrar fuerzas Muench caminó desde este punto hasta Munich. Esto le originó una fuerte recaída. Enfermó de difteria y fue hallado muy débil en un refugio por su esposa. Tras una larga recuperación y una difícil y heroica supervivencia por la amenaza latente de ser descubiertos y los continuos ataques de artillería, Gerhart y Vera vivieron una breve temporada en la Alemania de la postguerra. Un periodo de continua confusión, incertidumbre y reajuste en esta nación.

Se cree que antes de viajar a Estados Unidos Gerhart y su esposa permanecieron en Mallorca, una comunidad de artistas en España. *Mallorca* es clave, porque fue un famoso refugio para los nazis y un centro secreto del franquismo para falsificarles pasaportes y facilitar su salida hacia algunos países de América Latina. Si la pareja salió en 1947 de Alemania, es seguro que pasó por Mallorca, lo cual es un indicio más del apoyo económico familiar y del nexo posible con militares o políticos de la Alemania post-nazi que conocían la ruta secreta.¹⁶³

Tarcisio Medina afirma que Gerhart y Vera Muench llegaron a Estados Unidos en septiembre de 1947. Sus primeros meses fueron complicados ya que Gerhart fue trabajador de carreteras en California y Vera vendedora de leche.

¹⁶² Ibidem, 13.

¹⁶³ Ibidem, 14.

Más adelante se reencontró con su amigo Ezra Pound, y gozó de la amistad de Ernst Jünger, Fernand de Cromlynck, Robert Graves, Aldous Huxley, Henry Miller, Ernst Krenek, Walter Gleseking y Jean Cocteau, entre otros.¹⁶⁴ Durante una temporada impartió la cátedra de composición en la Universidad de los Ángeles California y fue aconsejado por Theodor W. Adorno para marcharse del país por ser tan buen compositor.

Es curioso que no se mencione la razón para venir a México, o sus posibles contactos y proyectos en un país que desconocían, ni tampoco la ciudad a la que irían: Guanajuato.¹⁶⁵ Al parecer Vera Muench no explica esto en su diario. Es en la Universidad de Guanajuato en donde Gerhart Muench encontró trabajo en la Escuela de Música y en la Orquesta Sinfónica. De hecho se cree que fue debido al probable vínculo de antiguos nazis con la extrema derecha mexicana, el sinarquismo, que antes y durante la Segunda Guerra fue apoyada por la organización secreta nazi en México, cuyo centro de operaciones era Guanajuato. Según W. F. Wertz, el actor principal de dicho grupo fue Helmut Oscar Schreiter (Dresde 1902), quien llegó a México en 1923 y contribuyó a fundar la Unión Nacional Sinarquista (UNS), por años profesor en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Guanajuato y con estrechos contactos con numerosos nazis residentes en México, a más de diversos mexicanos miembros de la UNS fincados en dicho estado.¹⁶⁶

Gerhart y Vera Muench llegaron a México en julio de 1953 al puerto de Manzanillo de acuerdo a los datos que proporcionó T. Medina. Posteriormente se dirigieron a Chapala donde presentó su primer recital en Guadalajara. Más tarde se le encomendó una composición para la Feria de Jalisco, y es así como estrenó su primera obra en territorio mexicano a finales de ese mismo año. Meses más tarde se mudó a Morelia, Michoacán donde sólo vivió unos meses. Consecutivamente cambió su domicilio a Guanajuato. Gerhart Muench impartió clases en Morelia, ofreciendo tanto clases privadas como cátedras en el Conservatorio de las Rosas y también en la Ciudad de México en la Escuela Nacional de Música.

¹⁶⁴ Medina, 5.

¹⁶⁵ http://cibernetica.ccadet.unam.mx/pim/elements/JULIO%20ESTRADA_perspectiva1.pdf, 15.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 15.

Sus clases de composición eran en el fondo apoyadas por los tradicionales rudimentos de la armonía moderna de Hindemith.¹⁶⁷ Y más tarde encuentra en Olivier Messiaen (1908-1992), cuyas búsquedas, además de su afición por la ornitología, también concordaba con Pound en el interés por la antigua métrica griega.¹⁶⁸

El impulso emotivo del pianista servía a su interpretación de Messiaen, Boulez o Stockhausen, autores que adoptó cada vez más en su repertorio después de la visita a México de Heinrich Strobell en los sesenta, quien luchó por crear una imagen moderna de la cultura musical europea y alemana. Muench tuvo el mérito de ejecutar por vez primera en México obras desconocidas que entonces ningún pianista local podía abordar.¹⁶⁹

La renovación de su repertorio pianístico atrajo la atención de Bernard Flavigny y Claude Helffer, destacados pianistas franceses que con frecuencia venían a México; ambos ex alumnos de Messiaen, quienes coincidían en que las ejecuciones del alemán no eran ortodoxas pero aceptaban que su expresividad, incluso neurasténica, daba un tono vivaz a los autores de esas obras y, en particular, a los Klavierstücke de Stockhausen. Su aporte tenía algo del curioso resabio del compositor que ejecuta obras de vanguardia, una virtud musical que lo distinguió.¹⁷⁰

Posteriormente conoció Tacámbaro, Michoacán, lugar donde decidió fijar su residencia. Gerhart y su esposa vivieron un tiempo en Tepoztlán pero luego retornaron a Tacámbaro. Aunque de pronto se trasladaron a otro pueblo cercano a esta región, San Cayetano, cerca de Zitácuaro, Muench, quiso regresar a su “Isla encantada”, donde murió el 9 de diciembre de 1988.

ESTILO DE COMPOSICIÓN

El acervo de Muench consta de más de 130 creaciones musicales entre las que se encuentran las que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, las que compuso en Estados Unidos y las que concibió en la República Mexicana.

¹⁶⁷ Ibidem, 17.

¹⁶⁸ Ibidem, 16.

¹⁶⁹ Ibidem, 17.

¹⁷⁰ Ibidem, 17 y 18.

Su estilo de composición se sustentó de una combinación de escuelas musicales provenientes desde la Edad Media, hasta el cromatismo wagneriano, atravesando por el estilo de la Escuela Vienesa y el Romanticismo de Chopin y Scriabin. Se nutrió de otras artes como la pintura y la literatura así como de estudios de filosofía, filología, antropología, que le permitió profundizar su estudio sobre religiones y mitologías y así crear su propia producción poética y ensayística.

Su creatividad compositiva no pareció crecer sino al amparo de procedimientos que sirvieron más para encubrir un fondo emotivo, para él impronunciado, que para permitir que aquél surgiera con todos sus riesgos. El mismo temor a tocar en público, superado en escena, aparece en su obra, pero no alcanza a liberarse.¹⁷¹ Su música es un símbolo profundo de un prolongado silencio.¹⁷²

“Su música es rígida y, en cierto modo, escueta al provenir del uso impuesto por su conocimiento de los sistemas hindemithiano, atonal o dodecafónico.”¹⁷³

Gerhart Muench compuso diez *Tessellata Tacambarensia*. La primera, la tercera, la novena y la última son para piano sólo. La número siete es para piano con maracas y claves, para un sólo ejecutante.

Se trata de obras de misteriosa fuerza, alucinantes, en las que timbre y colores se subliman, pero no para describir algo, nada, pues en ningún caso se trata de concepto descriptivo alguno. En estas obras el lenguaje de Muench es insólito, avanzado, en el que el piano y el *pianísimo* tradicional, deja de serlo al transmutarlos el compositor mediante ingeniosas e insospechadas combinaciones contrastantes entre las distintas alturas sonoras, dinámica y agógicas, complejas células rítmicas, el magistral manejo del pedal entero y medio, el *rubato*, así como los efectos de resonancia en el teclado mudo, *clusters* y también los *pizzicati* y *glissandi* directos en las cuerdas.¹⁷⁴ Cada obra tiene su propia forma y estructura sin dejar a un lado su espléndido uso del contrapunto, el ritmo y la melodía que nada tienen que ver con los modelos tradicionales. Con toda seriedad concibe, decide y respeta, nada deja al azar, él decía: “Me importa la pura substancia, la esencia de las obras de arte”¹⁷⁵

¹⁷¹ Ibidem, 18.

¹⁷² Ibidem, 18.

¹⁷³ Ibidem, 18.

¹⁷⁴ Brennan, Juan Arturo, *Gerhart Muench, Su música para piano solo*, Rodolfo Ponce Montero, Guanajuato, 2001.

¹⁷⁵ Ibidem.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

La palabra *tesela* viene del latín *tessellae*, que a su vez viene del griego *τεσσερες*, que significa, cuatro. Los romanos construían los mosaicos con estas pequeñas piezas llamadas teselas, Las teselas son piezas de forma cúbica, hechas de rocas calcáreas o materiales de vidrio o cerámicas muy cuidadas y elaboradas y de distintos tamaños.¹⁷⁶ *Tessellata* entonces significa mosaico que es una pieza compuesta de estas piedrecillas, terracota o vidrios de varios colores, regulares o de diferentes tamaños que al unirse forman diversos dibujos. *Tacambarensia* alude a la región de Tacámbaro, lugar conquistado por los purepechas, pleno de hermosos paisajes por encontrarse a la entrada de tierra caliente en un pequeño valle lleno de barrancas, bosques y lagunas virginales, con una atmósfera seductora propicia para la creación artística, la creatividad, la composición, la lectura, la meditación y la poesía, que sumergió a Gerhart en un ambiente de paz y de respeto; lugar lleno de historia y tradiciones que fue escenario de las batallas de la Independencia, la Reforma y la Revolución. Es así como Mosaico *Tacambarensis* es un homenaje que el autor hace a esta isla, en donde vivió a lo largo de 25 años de los 35 que residió en territorio mexicano.

La *Tessellata Tacambarensia* No. 3 para piano, de la cual surgen sonoridades nacidas de su experiencia auditiva e interpretativa de Messiaen y de Stockhausen.¹⁷⁷ Fue escrita en Tepoztlán, Morelos en 1969. La partitura contiene una gran cantidad de silencios y cambios de pulso que le dan a la obra un carácter flexible y dinámico haciéndola contrastante. Asimismo, constantemente juega con los matices y con el ritmo tan a veces complejo. Las notas de adorno y las apoyaturas son fundamentales para proyectar movimiento a cada pasaje. También el fenómeno de resonancia originado por el uso del pedal y las notas sostenidas, los *clusters* de sonidos, los *glissandos* y el efecto mudo, así como los cambios de altura impregnan a la pieza de una naturaleza misteriosa y enérgica con breves destellos de luminosidad y serenidad. La composición, aunque parece no tener una estructura precisa,

¹⁷⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Tesela>

¹⁷⁷ http://cibernetica.ccadet.unam.mx/pim/elements/JULIO%20ESTRADA_perspectiva1.pdf, 18.

contiene partes muy definidas por los cambios de tempo. No tiene métrica marcada y sus compases llegan a ser muy extensos o breves.

ANÁLISIS DE LA TESSELLATA TACAMBARENSIA NO. 3

Podemos dividir la pieza en 6 mosaicos de diferentes tamaños. Cada uno de ellos tiene ciertas características que la hacen única.

De acuerdo a esta segmentación estructuraremos esta obra de esta manera.

SECCIONES

A	B	C1	C2	D	E
1-10	11-15	16-18	19-24	25	26-30
Obertura Proposición temática	Sección enérgica y dramática	Sección meditativa, observadora con cadencia	Sección agitada Acumulativa de tensión por repetición de notas	Sección virtuosa con <i>clusters</i> y notas aisladas	Sección de despedida y carácter tranquilo

La sección A se puede fraccionar de la siguiente forma. Primero en tres compases donde el motivo inicial provoca gran expectación al comenzar con una apoyatura en fortísimo que a continuación se confunde con las notas en piano que desaparecen al final del compás 2 a pesar de su movimiento.

Compases 1 y principio del 2

The musical score shows two measures of music. The first measure is marked with a tempo of $\text{♩} = 80$ and a dynamic of *f*. The second measure is marked with a dynamic of *mp*. The score includes a pedal point marked "Ped." and a section marked "senza Ped.". A 5:6 ratio is indicated above the second measure. The music features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations.

El compás tres es una respuesta a la introducción de la pieza que aunque parece recobrar fuerza, se desvanece con destellos de luz en los últimos tiempos en un tempo tranquilo.

Final compás 2 y principio del 3

The musical score shows the final measure of the second measure and the beginning of the third measure. The first measure is marked with a tempo of *quieto* and a dynamic of *p*. The second measure is marked with a tempo of *a tempo* and a dynamic of *mp*. The third measure is marked with a tempo of *quieto* and a dynamic of *mf*. The score includes a pedal point marked "Ped." and a section marked "gva.". The music features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations.

La siguiente sección comprende del compás cuatro al siete. En esta sección encontramos un pedal rítmico cromático en grupos de tres colmados de mucha intensidad, agilidad y dirección. Es de naturaleza improvisatoria. Hay continuos cambios de tempo marcados por la melodía que corre a lo largo de los diferentes registros, manejo de *glissandos* y *clusters*.

Compás 4

Sempre colla massima egualitate
 ♩ = 60
 3:2 *legatissimo*

mano destra sempre *p*

sva.

glissando

forte

sf

Red senza Red Red

La última división es del compás ocho al 10. En el Pesante se usa un efecto sonoro en el que después de tocar el acorde con mucha fuerza se tiene que quitar la mano rápidamente y volverla a colocar mientras se cambia el pedal de resonancia y la corda.

Compás 8

Pesante

ff *mf* *fff* *pp*

reponer mudo

Redal Redal

En este lugar se detienen los trinos como un respiro antes de arrancar con mucha potencia al siguiente compás. La llegada a este pasaje contiene un tremolo que irá acumulando energía y un *glissando* que crecerá hasta llegar a un *ffff*, dinámica más fuerte en toda la pieza, y que culmina en el último compás en un piano lleno de brillo y misterio.

Compás 9

Musical score for Compás 9. The score is written for piano and bass. The piano staff (top) features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *ff*. The bass staff (bottom) provides harmonic support with dynamics from *p* to *mf*. Key performance instructions include: *tremolo*, *gliss*, *forte*, *colla palma de la mano*, *senza Ped*, and *Ped*. A *8va* marking is present in the piano staff. The score is divided into sections by dashed lines and *Ped* markings.

La sección B consta del compás 11 al 15 por ser una sola idea melódica. En los primeros tres compases se utiliza el recurso de los resonadores que consiste en colocar la mano sobre las notas indicadas tratando de no emitir ningún sonido. De esta manera cuando se toca sobre esta alfombra se activan los resonadores y se crea el efecto sonoro de eco, un tanto misterioso y sin llegar a la saturación de sonidos. Entre cada cambio de resonadores, es decir, alfombra de sonidos, hay un silencio de 7, 5, 4 y 6 segundos respectivamente, aprovechando el sonido alargado y acumulado por el pedal. Asimismo la melodía creada por los acordes, notas, intervalos y apoyaturas se realiza en una dinámica de *fortísimo* en *staccato* ágil, rápido y corto e incluso más *forte* por lo que esta unidad es un tanto firme y reflexiva.

Final del compás 11, 12 y 13

Musical score for the final of measures 11, 12, and 13. The score is primarily in the bass clef. It includes a *(mudo)* instruction and dynamic markings such as *ff*. Performance directions include *Legare con Pedale* and *senza Pedale*. Time intervals of 5", 4", and 6" are indicated between sections. The score is marked with *Ped* and *s.r.* (senza risonanza).

Al terminar este fragmento hay un dibujo rítmico muy rápido en ambas manos en el registro grave. Es percutado, rápido y misterioso con un sonido seco. Su ejecución es en piano con instantes enérgicos muy intensos. Es una variación de la idea rítmica de las apoyaturas.

Compás 14

The musical score for Compás 14 is written in bass clef. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 176$. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The notation is highly rhythmic, featuring many beamed notes and rests. Dynamics include *p* (piano), *sfz* (sforzando), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *senza ped.* (without pedal) and *percutivo* (percussive). A 3:2 ratio is indicated over a group of notes. The piece ends with a cluster of notes in the lower register.

El último compás, a pesar de encontrarse en los registros agudos, no transmite luminosidad sino más bien ansiedad por encontrarse en una dinámica en *fortísimo* que se intensifica aún más al final con la ayuda de un *glissando* que se precipita en un clúster abrupto.

Compás 15

The musical score for Compás 15 is written in treble clef. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 176$. The piece is in a key with two flats. The notation is melodic, with notes beamed together. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are markings for *gliss* (glissando) and *sva* (sustained). A 5:4 ratio is indicated over a group of notes. The piece ends with a cluster of notes in the lower register.

La siguiente sección es la parte C que dividiremos en 1 y 2. La sección C1 comienza en el compás 16 que tiene un carácter reflexivo por su quietud, su dinámica en piano y sus notas ligeras en los registros agudos. Sus valores se sienten largos por la medida metronómica indicada.

Compás 16

Musical score for Compás 16. The score is written for piano and includes a variety of dynamics: *pp*, *ppp*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The score features a 5:4 time signature and a 3:2 ratio. The piece is in a key with one flat (B-flat). The score includes a *ritardando* marking and a *ped* (pedal) marking. The score is divided into two measures by a dashed line.

La segmentación posterior comprende dos largos compases. Las figuras rítmicas iniciales son ágiles y juguetonas abarcando un amplio color de registros que se detienen por la llegada a las notas largas y que, junto con el *ritardando*, provocan que se ennoblezca este fragmento. El compás 18 es el más extenso en toda la obra. Este lugar tiene la característica de mostrar un continuo contraste de dinámicas dentro de las mismas figuras rítmicas. Tiene secciones secas y sonoras con el uso del pedal. Es un acelerando escrito que, aunque tiene descansos rítmicos, va originando la necesidad de un desplazamiento cada vez mayor que va generando una acumulación de resonancia con las mismas variaciones rítmicas que lo irán arrastrando al siguiente compás en una dinámica en *fortísimo* en el registro agudo.

Compás 18

Musical score for Compás 18. The score is written for piano and includes a variety of dynamics: *ff*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The score features a *loco* marking and a *ped* (pedal) marking. The score is divided into two measures by a dashed line.

También podemos observar y escuchar las descargas de sonidos transformados en vigorosos *clusters*. Estos sonidos al descansar y dejarlos

sonar desencadenan una lluvia de arpeggios suaves a manera de una cadencia parecida a los nocturnos de Chopin cayendo al compás próximo.

Final compás 18

La siguiente sección C2 está distribuida en 6 compases. Los tres primeros son apacibles y ligeros. El c. 19 es muy parecido al c. 11 por sus variaciones rítmicas de la apoyatura inicial. Al llegar al motivo consecutivo se va intensificando el sonido, no obstante nunca crece lo suficiente y cada nota expuesta es como un brillo en el agua que se apaga al final del compás 22.

Compás 19

Los posteriores compases son un contraste de registros con sonoridad alargada por el pedal a manera de *Stretto*, con bravura y virtuosismo que se concentra en el La bemol del compás 23.

Compás 21

Musical score for Compás 21. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes a third staff at the bottom with markings 's. r.', 'Red', and 'Red'. The top staff has a 3:2 time signature and a 5:4 time signature. The middle staff has a 5:4 time signature. The bottom staff has a 5:4 time signature. The score includes dynamic markings: *p*, *f*, *mf*, *pp*, and *p*. There are also markings for '8va' and '5:4'.

En el compás 23 se vuelve a utilizar el recurso de los resonadores con el efecto mudo en la mano izquierda mientras la mano derecha realiza variaciones sobre el La bemol con diferente ritmo en un juego de disminuyendo a crescendo y viceversa que se interrumpe con un mega *cluster* de brazos.

Compás 23

Musical score for Compás 23. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes a third staff at the bottom with markings 's. r.', 'mudo', and 'con el brazo'. The top staff has a 3:2 time signature and a 5:4 time signature. The middle staff has a 5:4 time signature. The bottom staff has a 5:4 time signature. The score includes dynamic markings: *f*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *p*, and *p*. There are also markings for 'Rapido', 'con el brazo', and '5''.

En la siguiente sección del compás 23 se retoma el efecto mudo mientras la mano derecha refleja motivos centelleantes en *fortes* y *pianos* que crecen a fortísimos. En el c. 24 el efecto mudo cambia a los registros agudos sobre el La bemol que es acompañada por *clusters* quebrados en ambas manos que giran sobre las mismas notas y sobre una especie de escala hexafona que se dirige a los registros graves a manera de cadencia.

Compás 24

$\text{♩} = 166$
sf *f* *mf* *p* *ff* *pp*
rapido
mudo
6" *7"*
con los dedos "alargados," seco
senza pedale

Posteriormente encontramos la siguiente sección. La parte D es un *Molto rápido* y su carácter es percutido. Está conformado por notas y pequeños *clusters* que son alternados entre ambas manos en diferentes combinaciones. Consta de ritmos equilibrados aprovechando el contraste de las notas aisladas contra los *clusters*. Contienen dinámicas que cambian intempestiva y repentinamente y que desembocan a la última sección conformada por cinco compases. Esta parte requiere de gran velocidad por parte del intérprete.

Compás 25

Molto Rapido
mf *f* *mf* *p* *f* *ppp* *pp* *p*
p *pp* *mf* *pp* *pp* *p*
senza pedale

La sección E comprende del c. 26 al 30. Su carácter es meditabundo y abstraído por lo que es lenta. Las notas largas brindan una sensación serena y apacible.

Compás 27

Musical score for Compás 27. The score is written for piano and 8va. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 5:4 and 3:2. Dynamics include *pp*, *f*, *mp*, *mf*, *ppp*, and *riten.*. The score includes various articulations and phrasing marks. The piano part is marked with *pp* and *f*. The 8va part is marked with *ppp* and *f*. The score is divided into three measures, each marked with *Red.* at the bottom.

Sus apoyaturas son como sombras de las notas largas que le dan cierta dirección hacia lo desconocido e incierto por su desplazamiento por todo el teclado del piano sin rumbo fijo. Es de carácter improvisatorio por el manejo de ritmos asimétricos. La obra culmina en una atmósfera vacilante y hasta cierto punto abandonada.

Compás final

Musical score for the final measure. The score is written for piano and 8va. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 3:2, 5:4, and 5:6. Dynamics include *pp*, *ppp*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *ppp*. The score includes various articulations and phrasing marks. The piano part is marked with *pp* and *f*. The 8va part is marked with *ppp* and *f*. The score is divided into three measures, each marked with *Red.* at the bottom. The final measure is marked with *m.d.* and *pp*, and includes the instruction *cambiar*.

SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

La interpretación de esta obra es un gran desafío para cualquier pianista debido a la complejidad rítmica en cada grupo de notas y a los saltos de

registros de los motivos melódicos. En realidad, la mayor dificultad que encontramos es la integración de cada mosaico como un todo.

Compás 14

$\text{♩} = 176$
p *pp* *f* *sf* *p* *f* *p* *sf* *p*
 senza Ped, percutivo

Para resolver estos detalles paso a paso, es necesario descifrar primeramente el ritmo de las secciones. La subdivisión puede ayudar muchísimo en esta ardua labor. Posteriormente se procede a la lectura de notas que cambian de registro continuamente. Si al principio es difícil integrarlas con su ritmo, pueden estudiarse con una figura rítmica constante hasta conseguir la automatización del movimiento. Igualmente, si encontramos saltos en estos conjuntos de notas, se deben estudiar por separado hasta memorizar la distancia.

Compases 17 y 18

pp *p* *f* *sf* *p* *f* *sf*
rit. molto *a tempo*
 5:4 3:2 3:2 7:6
 s. Ped. Ped. Ped. Ped. s. Ped.

Primero sin tocar la nota y después emitiendo su sonido. Cabe recordar que el movimiento del brazo debe ser muy veloz para conseguir el dominio del salto. Asimismo, puede aprovecharse este estudio para colocar los matices marcados de manera correcta.

Otra característica que hay que tomar en consideración es el continuo cambio de tempo.

Compases 4-7

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 4-7. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of quarter note = 80. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands. A fortissimo (ff) dynamic is used in measure 5. A tempo change to quarter note = 96 occurs at the start of measure 7. The system concludes with a piano (p) dynamic and a 'senza ped.' instruction. The second system continues from measure 7. It features a 'gliss.' marking and a 'senza ped.' instruction. A tempo change back to quarter note = 80 is indicated. The system ends with a 3:2 ratio marking and a piano (p) dynamic.

Esta pieza puede estudiarse por secciones hasta memorizar el tempo de cada una. De esta forma es entonces indispensable estudiar algunos pasajes con manos separadas para adquirir la destreza requerida en la ejecución.

Los *clusters*, armónicos y los *glisandos* no representan mayor problema. Sólo tiene que estudiarse la distancia y las notas que abarcan con mucho empeño y cuidado. El efecto mudo debe practicarse hasta lograr la impresión requerida.

Compás 25

Molto Rapido

mf ^ f mf p f ppp pp p ^ p ^ p ^ p ^

pp mf pp pp p

senza pedale

Por último, es necesario tocar la pieza muchas veces, aunque no se domine por completo, porque de esta manera se alcanzará la fluidez que necesita para ser comprendida y por lo tanto constituida como una sola pieza.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo me permitió enriquecer mi interpretación musical en cada una de las obras nombradas a lo largo de este escrito. Conforme me adentré en los eventos históricos, la sociedad y la forma de vida en la que se desarrollaron los creadores de estas piezas pude entender ampliamente no sólo la finalidad de sus composiciones, que se encuentran impregnadas de sus intereses, sus inquietudes y sus deseos, sino también su inquietud por querer explotar al máximo las posibilidades de su instrumento como un medio de expresión artística. Este resumen me otorgó la posibilidad de apreciar desde otro enfoque, como fue el desarrollo del piano, los cambios que se iban suscitando en la Música. Sin embargo este perfeccionamiento del instrumento como tal no sólo condujo a la evolución de la música occidental, sino que en realidad este desarrollo encauzó la apertura que el artista necesitaba para llevar lo más lejos posible su capacidad creadora dentro del instrumento, así como su expresividad y sobre todo su fantasía.

Al realizar esta investigación y hacer un profundo análisis de las obras pude comprender mejor su esquema musical y por lo tanto pude entrever sus requerimientos y sus complejidades técnicas. Al tener presente cada una de sus necesidades fue siendo cada vez más sencillo el poder resolverlas. Cada pieza representó una dificultad distinta no sólo por la época en la que surgió sino también porque su propósito fue diverso. Así, con Bach y sus *Suites Francesas* es tangible su objetivo didáctico mientras que con Beethoven puede observarse el perfeccionamiento de la forma sonata. Chopin por su parte exploró al máximo las capacidades del piano en un desborde de sentimiento, reestructurando las formas musicales ya existentes. Poco después, Debussy explotó las posibilidades sonoras del instrumento con una imaginación absoluta. Más adelante Bartók experimentó el manejo del material melódico modal y bitonal y en estos Bosquejos se vislumbraba la utilización de elementos percutidos que más adelante innovaría. Para culminar, en la *Tessellata* de Muench se incorporan nuevos recursos armónicos y melódicos como *clusters* y *glissandos* mostrando un nuevo lenguaje musical y compositivo en una amplia gama de posibilidades sonoras.

Si bien todas estas obras no fueron pensadas para el instrumento que hoy conocemos como piano moderno, el punto más importante que hay que resaltar es que la similitud que existe entre ellas reside en que, aunque la Música es un elemento que se ha ido transformando de manera natural con el transcurso del tiempo, igualmente es una sustancia que nunca cambia por ser parte de un todo, un pensamiento y un sentimiento que proviene de un alma que trasciende todas las épocas. Por ello su interpretación es lo más valioso de este legado musical al convertir su realización en el medio en el que un compositor se hace inmortal.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Beethoven: Filosofía de la Música*.
Tres Cantos, Madrid, España, 2003.

Albert Schweitzer. *J. S. Bach El músico poeta*.
Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1955.

Arnold, Denis y Fortune, Nigel. *The Beethoven Reader*.
W. W. Norton & Company, Inc., Nueva York, E.U.A., 1971.

Atwood, William G. *The Parisian worlds of Frederic Chopin*.
New Heaven, Yale University press, 1999.

Bailie, Eleanor. *The pianist's repertoire: Chopin*.
Kahn & Averill, Londres, Inglaterra 1998.

Bal y Gay, Jesus. *Chopin*.
Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

Boyd, Malcolm. *Bach*.
Salvat, Barcelona, España, 1985.

Brisco, James R. *Debussy in performance*.
New Heaven, Yale University Press, Connecticut, 1999.

Cheiner, Sophie. *L. van Beethoven a través de sus 32 sonatas*.
B. Costa-Amic, D. F., México, 1948.

Cooper, Barry et all. *The Beethoven Compendium: A guide to Beethoven's life and music*.
Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1991.

Cooper, Barry. *Beethoven and the creative process*.

Oxford University, Nueva York, E.U.A., 1990.

David, Hans Theodore, & Mendel Arthur. *The Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents.*

W.W. Norton, N.Y., E.U.A, 1966.

Dawes, Frank. *Debussy Piano Music.*

University of Washington Press, Seattle, E.U.A. 1998.

Estrada, Julio. *Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios.*

Instituto de Investigaciones Estéticas, Posgrado en Música, UNAM, 2008.

Gavoty, Bernard. *Chopin.*

Buenos Aires, Distrito Federal, México, 1987.

Geiringer, Karl. *La familia de los Bach: siete generaciones de genio creador.*

Espasa Calpe, Madrid, España, 1962.

Gillies Malcolm. *Béla Bartók*, en: *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Tomo II, segunda edición.

Quebec, World, Taunton, Massachusetts, E.U.A., 2001.

Goldstein, Joanna. *A Beethoven Enigma.*

P. Lang, N.Y., E.U.A., 1991.

Grew, Eva Mary. *Bach.*

J.M. Dent. Londres, Inglaterra, 1947.

Halsey, Stevens. *The life and music of Béla Bartók.*

Oxford University, New York, E.U.A. 1964.

Huneker, James. *Chopin: The man and his music.*

Dover publications. N.Y., E.U.A., 1966.

Iribarne, F. *Chopin su vida y sus obras*.

Casa editorial Hispano-Americana, Buenos Aires, Argentina, 1961.

Langham Smith, Richard. *Debussy Studies*.

Cambridge University, N.Y., E.U.A., 1997.

Lesure, Francois. *Claude Debussy*.

Fayard, Paris, Francia, 2003.

Lockspeiser, Edward. *Debussy*.

Shapiro, Buenos Aires, Argentina, 1959.

Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*.

Turner, Madrid, España, 1987.

Meredith, Little. *Dance and the music of J. S. Bach*.

Bloomington: Indiana University, Indiana, E.U.A, 1991.

Muench, Gerhart. *Poemas*.

Morelia, Michoacán, México, MMVII.

Newman, William S. *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*.

W. W. Norton & Company, Nueva York, E.U.A. 1981.

Pándi, Marianne. *Diccionario de concierto, IV Obra para piano*.

Editorial de Música, Budapest, Hungría, 1980.

Randel, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de Música*.

Alianza Editorial, Madrid, España, 2001

Roberts, Paul. *Images: The piano Music of Claude Debussy*.

Amadeus press, Portland, Oregon, E.U.A., 1996.

Romano, Jacobo. *Claude Debussy*,

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*.
Macmillan: Groove, Londres, Inglaterra, 2001.

Samson, Jim. *Chopin*.
Oxford University Press, Oxford, E.U.A.1996.

Sanford ,Terry Charles. *The music of Bach: an introduction*.
Dover, N.Y., E.U.A., 1963.

Schermann ,Thomas K. y Biancolli, Louis. *The Beethoven Companion*.
Garden City, Coubleday & Company. Nueva York, 1972.

Schmitz, Robert. *The piano works of Claude Debussy*.
Da capo Press. Nueva York, E.U.A., 1984.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: Su vida, su obra, su época*.
Exportadora de publicaciones mexicanas, Distrito Federal, México, 1950.

Stevens, Halsey. *The life and music of Béla Bartók*.
New York, Oxford University, 1964.

Strobel, Heinrich. *Claude Debussy*.
Ediciones Rialp, Madrid, España, 1966.

Trezise, Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*.
Cambridge University, Cambridge, E.U.A., 2003.

Wierzynski, Kasimierz. *Vida y muerte de Chopin*.
Editorial sudamericana, Buenos Aires, Argentina: 1952.

Zulueta, Jorge. *Claude Debussy La obra Completa para piano*.
Universidad Nacional de Tucuman, Buenos Aires, Argentic,1964.

HEMEROGRAFÍA

Medina Reséndiz, Tarcisio. *Gerhart Muench en México*.

Ediciones Coral Moreliana I. M. A., A. C. Morelia, Michoacán, México, 2009.

Muench-Lawson, V., “Alemania 24 horas al día” (*fragmentos de un diario*) [1ª. Parte] en: Pauta, CENIDIM, UAM, No. 32, pp. 5-13, México, octubre 1989.D. Urtubees (trad.),

Muench-Lawson, V., “Alemania 24 horas al día” (*fragmentos de un diario*) [2ª. Parte], en: Pauta, CENIDIM, UAM, No. 49, pp. 19-41, México, enero – marzo 1994. D. Urtubees (trad.)

DISCOGRAFÍA

Kocsis, Zoltán, Béla Bartók, Works for piano solo 6, (Tracks No. 4-10).

Phillips, ASIN B0000041CA

Sándor, György, *Bartók, Complete solo piano music*,

Grand Prix du Disque, ASIN: B00008X5AY. 5 CD set, Disc No. 5, Track No. 3.

INTERNET

Nissman Barbara, THE MOUNTING OF A JEWEL, The marriage between composer and ethnomusicologist in Béla Bartók's creative musical output, (<http://homepage.tinet.ie/~braddellr/disso/index.htm>, © Rory Braddell, September 2001).

<http://elcuervolopez.blogspot.com/2008/11/le-chat-noir-el-gato-negro-una-cronica.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/French_Suites

<http://sia-news2.blogspot.com/2009/05/el-minuet-o-minueto-anun.html>

[http://www.tcd.ie/Music/JF_2520History/debussy.html%](http://www.tcd.ie/Music/JF_2520History/debussy.html%20)

<http://www.ams-net.org/chapters/capital/2000Spring.html>

<http://www.answers.com/topic/ernest-guiraud>

http://www.bach.org/bach101/instrumental/frenchsuite_817.html

http://www.classicalconnect.com/Debussy/La_Soiree_dans_Grenade/1022

[http://www.columbuschambermusic.org/0405_Season/Program%20Notes/lupo.](http://www.columbuschambermusic.org/0405_Season/Program%20Notes/lupo)

<http://www.guildmusic.com/catalog/gui7259z.htm#UP>

<http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html>

http://www.mazovian.pl/site:es; SIGLO_XIX.html

<http://www.ost.es/files/OST0809SCTfe9.pdf>

<http://www.proyectosfindecarrera.com/definicion/Mosaico.htm>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Tesela>