



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA:

PRINCIPALES INFLUENCIAS COMPOSITIVAS EN LAS OBRAS
DE J. S. BACH, WOLFGANG A. MOZART, JOHANNES BRAHMS Y
EDVARD GRIEG

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA PIANO
QUE PRESENTA:
MARCELA FRAUSTO SALAS

ASESORAS

RECITAL PÚBLICO: MTRA. MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE
NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

CIUDAD DE MÉXICO

Septiembre de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

"Jehová se manifestó a mí hace ya mucho tiempo, diciendo: Con amor eterno te he amado: por tanto, te prolongué mi misericordia. Aún te edificaré, y serás edificada, oh virgen de Israel; todavía serás adornada con tus panderos y saldrás en alegres danzas. Aún plantarás viñas en los montes de Samaria; plantarán los que plantan, y disfrutarán de ellas".

Jeremías 31:3-5

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, así como el recital de piano público, a quien ha estado conmigo en todo momento; tanto en los días más felices, como en los más oscuros, quien me ha impulsado a seguir adelante aún cuando el camino se torna sinuoso, quien me abre camino en donde me encuentre y me da la salida siempre con una enorme sorpresa. A quien estuvo conmigo a lo largo de mi carrera y me mostró cosas maravillosas...

A ti Señor, mi Dios, a quien amo con todo mi corazón, con toda mi alma, con toda mi mente y con todas mis fuerzas. A ti la honra y la gloria por siempre amén.

"Every performance you give is a kind of pregnancy, and you have to dream – and work- and you have to wait the time until you will see the miracle happening. If you're not like that in music, you lose the central idea of music, that music is not a profession, not a reproduction, it's a mission... The spirit of music is something else –much more wild, much more savage - than we learn to appreciate in 20th century".

Teodor Currentzis

AGRADECIMIENTOS

Así como este trabajo está enfocado en mostrar que los compositores no son el producto de la influencia de una sola persona, si no de un conjunto de ellas, así creo que soy el producto de diversas influencias las cuales me gustaría agradecer y mencionar a continuación:

A mi familia toda mi gratitud; a mis padres por haberme inculcado la disciplina; a mi madre por haber confiado en mí siempre y por sus palabras de aliento; y a tí papá, aunque ya no estés aquí, valoro el amor que me infundiste por la música; ¡me hubiera encantado poder compartir esta experiencia contigo!

A mis queridos hermanos, cuñados y sobrinos; a Magdalena Delgado Salas, mi prima, quien ha sido un especial y grande apoyo en mi vida en esta maravillosa ciudad que es México y por ayudarme a superar los momentos espinosos en mi vida.

A la Facultad de música de la UNAM por haber creído en mí desde el momento de mi ingreso. Fue mi casa, mi refugio y mi mundo. ¡Mi enorme gratitud!. A todos –sin excepción alguna- mis maestros de la Facultad, mi eterno reconocimiento, admiración y agradecimiento para cada uno de ellos. Dios los bendiga a todos.

A mis maestros de piano -por orden de aparición en mi vida- al maestro Sergio Islas y la maestra Esperanza Pérez (en Aguascalientes), mi enorme agradecimiento por iniciarme favorablemente en mi recorrido en el piano. En México, al maestro Néstor Castañeda, que sólo pude compartir un año debido a su partida, mi inmenso cariño, admiración y agradecimiento por haber creído en mí e infundirme seguridad, así como el compartir conmigo su visión de la música y de Dios. Al maestro Alejandro Corona, muchas gracias por sus valiosos conocimientos compartidos.

A la maestra Monique Rasetti, con quien fue un verdadero placer estudiar; fueron los mejores años en mi estancia por la FaM. No hubo una sola clase en la que saliera aburrida, vacía o confundida; fue una experiencia verdaderamente enriquecedora; ¡le doy gracias a Dios por su vida!. A mi maestro de música de cámara David Espinosa Ricalde, con quien fue un verdadero placer hacer música y siempre lo recordaré con enorme cariño.

Al Dr. Gustavo Delgado mi enorme agradecimiento y admiración por toda su sabiduría compartida y por aceptar ser mi sinodal, lo que significó mucho para mí. Al

Dr. Mauricio Ramos, quien me descubrió un mundo nuevo en la música del siglo XX, mi más sincero reconocimiento.

Al brillante maestro y pianista Luis Iván, mi más sincero y profundo agradecimiento por su disponibilidad en escucharme en el piano y darme sus valiosos consejos; mi enorme cariño, admiración y agradecimiento. A la maestra Adriana Sepúlveda, de quien fue un honor haber contado con su presencia como sinodal en propedéutico y será un placer contar con su presencia como sinodal en mi exámen profesional.

A mi asesora de notas al programa maestra Violeta Cantú, mi más honesto y grande reconocimiento por su asesoría, paciencia, trabajo arduo y disponibilidad; sé que no fue sencillo el asesorarme debido a mi poca facilidad en la expresión escrita, en las formalidades de escritura, redacción, etc.

Mi más sincero reconocimiento al maestro Jorge David García, mil gracias por inspirar en el grupo de seminario de titulación, seguridad en la obtención de un resultado satisfactorio al escribir nuestro trabajo final.

Al Maestro David Dominguez, con quien fue un verdadero placer compartir toda la carrera –desde propedéutico hasta licenciatura- Lo llevaré siempre en mi corazón.

Finalmente mi más profundo agradecimiento a Ollín por ser quien comparta conmigo este maravilloso Concierto para piano que es el de Edvard Grieg en mi exámen profesional. Al maestro y amigo en Aguascalientes, Jorge Díaz Zapata, mi infinita gratitud por todo su apoyo en acompañarme el Concierto en mi ciudad natal.

Deseo agradecer así mismo, a mis compañeros con los que compartí estos años en la FaM; de la cátedra del maestro Néstor Castañeda / Alejandro Corona, Noé, Josué, Alana, Jorge, Memo y Lalo, mil gracias por compartir tantas cosas, clases, conciertos, risas, preocupaciones, consejos.... Fue un agradable recorrido con todos ustedes y los guardo en mi corazón. A mis compañeros de la cátedra de la maestra Monique Rasetti, quienes fueron un refrigerio a mi mente y de gran bendición en mi vida, a todos muchas gracias.

A mi adorado amigo Kike Ornelas Cohegruz, a mi estimadísima Saraí hermosa, a quien considero una buena amiga y compañera. Así mismo, a Mariño, Iram... A todos mis compañeros con quienes compartí la carrera gracias por su linda amistad a pesar de la brecha generacional.

A mi amiga y maestra de computación Blanca Esparza que fue una ayuda constante en la realización de este trabajo y sin ella no lo hubiera podido lograr; a ella mi más profundo y cariñoso agradecimiento.

A mis adorados amigos (as) en Aguascalientes que fueron de gran apoyo y compañía – a larga distancia- en mi vida de estudiante en México. No me es posible mencionar a cada uno, pero están en mi corazón. A todos mi enorme agradecimiento.

Mi principal agradecimiento a quien hizo posible el que yo pudiera llevar a cabo mi carrera, a tí Jesucristo, el amor de mi vida. A tí la gloria, la honra y la alabanza.

Índice

INTRODUCCIÓN GENERAL	1
CAPÍTULO I. PERÍODO BARROCO	2
1.1. Introducción.....	2
1.2. Biografía de Johann Sebastian Bach.....	3
1.3. Contexto histórico, social y musical en el Barroco Alemán.....	9
1.4. Análisis del <i>Concierto italiano BWV 971</i>.....	15
1.5. Reflexiones personales	33
CAPÍTULO II. PERÍODO CLÁSICO	34
2.1. Introducción.....	34
2.2. Biografía de Wolfgang Amadeus Mozart.....	35
2.3. Contexto histórico, social y musical en el Período Clásico.....	38
2.4. Análisis de la <i>Sonata en CM, KV 330</i>.....	42
2.5. Reflexiones personales.....	56
CAPÍTULO III. PERÍODO ROMÁNTICO	57
3.1. Introducción.....	57
3.2. Biografía de Johannes Brahms.....	58
3.3. Contexto histórico, social y musical en el Romanticismo Alemán.....	64
3.4. Análisis del <i>Klavierstücke opus 118</i>.....	69
3.5. Reflexiones personales.....	84
CAPÍTULO IV. NACIONALISMO NORUEGO	85
4.1. Introducción.....	85
4.2. Biografía de Edvard Grieg.....	86
4.2.1. <i>Concierto para Piano y Orquesta en am, opus 16</i>.....	92
4.2.2. Su encuentro con Franz Liszt.....	93
4.3. Música tradicional Noruega.....	96
4.4. Contexto histórico, social y musical en el Nacionalismo noruego.....	99
4.5. Análisis del <i>Concierto para Piano en am opus 16</i>	102
4.6. Reflexiones personales.....	135
CONCLUSIONES GENERALES	136
REFLEXIÓN PERSONAL GENERAL.....	138
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXO: Programa de mano	

PROGRAMA

Concierto en estilo italiano en FM, BWV 971

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

- *Allegro*
- *Andante*
- *Presto*

Sonata No.10 en CM, KV 330

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

- *Allegro moderato*
- *Andante cantabile*
- *Allegretto*

Tres Klavierstücke, opus 118

Johannes Brahms
(1833-1897)

- *Intermezzo I en am*
- *Intermezzo II en AM*
- *Balada III en gm*

Concierto para Piano y Orquesta en am opus 16

Edvard Grieg
(1843-1907)

- *Allegro molto moderato*
- *Adagio*
- *Allegro moderato molto e marcato*

INTRODUCCIÓN GENERAL

Cada período de la historia musical se ha visto influenciado por diversos factores socio-políticos, literarios, y de estructuras musicales. Los compositores desarrollan sus ideas musicales influenciados por otros que a su vez se apoyaban en ideologías de la época, así como modas emergentes que conformarían el estilo de una época.

Este trabajo está enfocado en presentar a cuatro compositores que son los que integran el programa de titulación: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms y Edvard Grieg en sus respectivos períodos históricos.

Estas notas al programa están conformadas por un contexto histórico, social y musical; así como la información biográfica, misma que está orientada en mostrar las principales influencias que dieron forma a sus propias composiciones.

CAPÍTULO I. PERÍODO BARROCO

1.1. Introducción.

En este capítulo es presentada la biografía de Johann Sebastian Bach enfocada en las principales influencias a lo largo de su vida. En esta historia de sucesos, se presta especial atención a las obras para teclado.

Posteriormente se expone el Contexto histórico, social en el Barroco Alemán, que se fundamentó en el libro: *Vida y obra de J.S.Bach*, en el capítulo “Bach y la política interna del Electorado de Sajonia” por Ulrich Siegele;¹ así como el musical de dicho país, que fue extraída del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, y del *New Oxford history of Music*, traducida por la realizadora de este trabajo.

Finalmente es realizado un análisis de la estructura musical del *Concierto Italiano* BWV 971, el cual está contenido en el programa de titulación.

A continuación un fragmento que escribió Franz Schubert (1797-1828), acerca de J. S. Bach:

Johann Sebastian Bach ha hecho todo completamente, él fue un hombre que hizo todo en todo.²

1 Ulrich Siegele, “Bach y la política interna del Electorado de Sajonia”, en *Vida y obra de J.S.Bach*, ed. John Butt (Cambridge: ed. Akal, 2016), 33-47.

2 Wendy Thompson, *The Great Composers*, (London: Anness Publishing Limited, 2002), 56.

1.2. Biografía de Johann Sebastian Bach.

Los siguientes acontecimientos históricos de J. S. Bach están erigidos por las principales influencias recibidas a lo largo de su vida. Serán mencionadas por otra parte, algunas de sus principales obras dando prioridad a las que fueron compuestas para el teclado.

La vida musical de Bach puede ser dividida en cinco períodos. En el primero comprende el trabajo que obtuvo como organista, esto es, primero en la ciudad de Arnstadt (1703) y posteriormente en Mühlhausen (1707).

Para el musicólogo y catedrático Stephen A. Crist, Bach comenzó a componer entre los doce y los catorce años (1697-1699). No existe ningún testimonio directo al respecto y no se han conservado testimonios documentales de esta época.³

J. S. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en la ciudad de Eisenach. En 1693, es matriculado en la Escuela de latín. En esa institución se ofrecía una educación teológica y humanística. De acuerdo con información de su hijo Carl Philippe Emmanuel (1714-1788), J. S. Bach no tuvo una educación formal en el teclado, sino hasta que fue enviado a Ohrdruf.⁴ En 1695 año en que muere su madre, Bach es enviado a Ohrdruf en donde ingresa al Liceo y vive bajo la tutela de su hermano Johann Christoph (1655-1707); ahí permanece hasta 1700, cuando contaba sólo con 15 años. En ese mismo año se traslada a la ciudad de Lüneburg y es inscrito a la *Michaelisschule* / Escuela Michaelis (1700-1703).

En Lüneburg, el *Michaelis Kirche* / La Iglesia Michaelis contaba con dos escuelas: la *Ritteracademie* / Academia de caballeros dirigida a los jóvenes de la nobleza y la *Michaelisschule* para el resto de la población.⁵ En dicha ciudad, había un organista de la *Johanniskirche* / Iglesia Johannis que fue Georg Böhm (1661-1733). La influencia que este músico ejerció sobre Bach puede notarse en las *Partitas* corales para órgano BWV 766-8 y 770. Ha quedado demostrado en épocas recientes que la influencia de Böhm ha coadyuvado en las composiciones de Bach desde la época de 1704 a 1708, sobre todo en las *Cantatas*.⁶ Böhm, se había familiarizado con los estilos

3 Stephen A. Crist, "Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII", 92.

4 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "J. S. Bach/Childhood", ed. Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. II, 2001), 310.

5 *The New Grove Dictionary...*, s.v. "J. S. Bach..." 311

6 Crist, "Las obras tempranas...", 100

italiano y francés de su época en Hamburgo en la década de 1690's.⁷ En esta ciudad al ser Bach estudiante, pudo escuchar una banda famosa que estaba formada principalmente por franceses; es ahí, donde adquirió la base del estilo francés.⁸

Carl Phillip Emmanuel Bach hace mención en una carta a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), sobre compositores que influyeron en la vida temprana de su padre como lo fueron: Girolamo A. Frescobaldi (1583-1643), Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1656-1746) y Nicolaus Bruhns (1665-1697).⁹

Los tres grandes compositores organistas del norte de Alemania eran Dietrich Buxtehude (1637-1707), Georg Böhm y Johann Adam Reincken (1623-1722). De este último es más complejo hablar sobre su influencia en Bach, ya que se conservan pocas de sus composiciones.

Sobre el músico sueco Buxtehude es indudable su influencia en las obras tempranas de Bach.

Primer período. - Bach se traslada a la ciudad de Arnstadt en donde inicia su carrera como organista (1703-1707). Hasta la fecha se sabe que la biblioteca de la iglesia *Die Neue Kirche* / Iglesia nueva, contaba con una gran variedad de música como los motetes de Ludwig Senfl (ca. 1486-1542/43), Heinrich Isaac (ca. 1450-1517), Pierre de la Rue (ca. 1452-1518), Josquin des Prez (ca. 1440-1521) y Jean Mouton (ca. 1459-1522).

Después de su estancia en Arnstadt, Bach se trasladó a Mühlhausen, en donde fue organista de la *Blasiuskirche* / La Iglesia Blasius (1707) y es cuando contrae nupcias con su primera esposa María Bárbara (1684-1720). Bach decide renunciar ya que el duque Guillermo Ernesto de Weimar le ofrece un nombramiento de organista y músico de cámara.

En este primer período Bach recibió una diversidad de influencias de compositores italianos, copiando sus principales obras a modo de estudio. De Frescobaldi reprodujo en su totalidad su *Fiori musicali* / Flores musicales, que es una colección de música litúrgica para órgano; aunque estudió muchas otras obras de él. Entre otros maestros italianos de quien Bach se inspiró están: Tomaso Albinoni (1671-1751), Antonio Vivaldi (1678-1741), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Caldara (1670-1736), Benedetto Marcello (1686-1739) y Francesco Antonio Bonporti (1672-

7 Richard D. P. Jones, "Las obras para clave: ...", 161.

8 *Ibíd*, 160.

9 *Ibíd*, 158.

1749). Entre los franceses están: Francois Couperin (Ca. 1626-1661), Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691), Louis Marchand (1669-1732), Charles Dieupart (1669-1732), entre otros.¹⁰

Segundo período. - Corresponde a su estancia en Weimar (1708-1717). Una de las áreas de mayor interés de Bach, se encuentra en la música para teclado y en especial para órgano.

En esta etapa de su vida el compositor se desarrolla al máximo como organista virtuoso. Desarrolla una capacidad extraordinaria en su técnica de uso del pedal, así como de los registros. Llega a ser el *Konzertmeister* / Concertino de la orquesta. En este período se cuentan sus grandes composiciones para el órgano.

La Corte de Weimar estaba abierta a las novedades musicales provenientes de Italia y Francia. Es en este período que Bach absorbe con una gran facilidad la música italiana, principalmente el estilo de concierto.

En esta época también lleva a cabo distintas transcripciones de diferentes músicos franceses e italianos; así mismo, obras de diversos instrumentos solistas transcritos al clavecín y al órgano.¹¹

Muchas transcripciones realizadas por Bach tienen su origen por encargos del príncipe de Sajonia-Weimar Juan Ernesto (1696-1715), quien regresando a Weimar de un viaje por Holanda, trajo consigo una vasta colección de música italiana. De esta compilación Bach transcribió cinco conciertos de los Opus 4 y 7 de Vivaldi, uno de Giuseppe Torelli (1658-1709), dos de Georg Philipp Telemann (1681-1767) y otro de Alessaandro Marcello.¹²

Por otra parte el biógrafo Nikolaus Forkel en su libro sobre la vida y obra de Bach, hace mención sobre cómo los conciertos de Vivaldi le sirvieron como guía para llevar a cabo arreglos en el clave. En ellos Bach estudió cómo iban desarrollándose las ideas y las modulaciones entre otros aspectos; sin embargo, esas ideas compuestas para el violín, Bach tuvo que adecuarlas al clave. Según el musicólogo alemán Werner Breig (n. 1932), el arreglar obras de otros compositores le condujo a analizar y llegar a un acuerdo con las diferentes tradiciones musicales que el mismo Bach pretendía

10 Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*, (Madrid: ed. Alianza, 1994), 279.

11 Richard D.P. Jones, "Las obras para clave: ...", 162.

12 *Ibíd*, 162.

asimilar.¹³ Por otra parte, este musicólogo menciona una serie de recursos que Bach pudo haber aprendido de Vivaldi tales como: el contraste de *tutti y solo*, el *ritornello*, así como el episodio (sección de transición en la que no se presentan extractos del tema de los movimientos). Igualmente aprendió la estabilidad armónica, la modulación, la claridad de los temas, así como el contraste entre los movimientos extremos rápidos y el movimiento intermedio lento.¹⁴

Tercer período. - En esta etapa Bach es maestro de capilla en la corte de Köthen (1717-1723). A partir de 1720 escribe obras con finalidades didácticas. Ejemplo de ello fue el *Klavierbüchlein* / Libro de teclado que fue dedicado a su hijo Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784). En este libro están contenidas las versiones tempranas de las *Invenções y Sinfonías*, así como algunos de los Preludios del *Clave bien temperado*, libro I.¹⁵ En este período Bach cesa de componer *Cantatas* pero continúa creando obras para teclado, en las que también entran varias de sus obras de música de cámara.

El *Orgelbüchlein* / Pequeño libro de órgano abarca 45 preludios corales que Bach había iniciado en Weimar y fue completado en Köthen. Es una guía para el discípulo del órgano con la finalidad de darle a conocer el desarrollo de un Coral, así como perfeccionar el estudio del pedal.¹⁶

Una buena influencia en Bach fue su matrimonio (3 de diciembre de 1721) con Anna Magdalena Wilcken a quien le fue dedicado el “Pequeño libro para Anna Magdalena Bach”.

Para J. S. Bach, el teclado formaba parte vital en la composición. El *Klavierbüchlein* escrito para Wilhelm Friedemann Bach, incluye estudios de composición temprana, además de modelos para digitar y ornamentar. Carl P. E. Bach, comenta que su padre en la enseñanza de las fugas, comenzaba por las de dos voces, luego las de tres y así progresivamente.

Las obras para teclado escritas en Köthen, están hechas para Wilhelm Friedemann y Anna Magdalena, junto con las *Suites inglesas*; éste fue el material de enseñanza empleado por J. S. Bach de 1720-1725.

13 Werner Breig, “La composición como arreglo y adaptación”, 185.

14 *Ibíd*, 185-186.

15 Richard D. P. Jones, “Las obras para clave: ...”, 164.

16 Bukofzer, *La música en la época barroca...*, 290.

El *Clave bien temperado* libro I está dirigido - según palabras de J. S. Bach- para...*el uso y provecho de la juventud musical deseosa de aprender, así como tener el pasatiempo de los ya expertos en este estudio.*¹⁷

Por otro lado las *Invencciones* que son composiciones a dos voces con fines didácticas, fueron compuestas durante el período de Köthen. Bach mencionó lo siguiente acerca de ellas: *guía sincera u honesta para los amantes del clave.*¹⁸ Están escritas en un estilo imitativo.

Dentro de la música de danza se encuentran sus *Suites francesas e inglesas*. Se cree que Bach compuso primero las *Suites inglesas*. En estas danzas se percibe una asimilación del estilo italiano y francés. Como ejemplo predomina el estilo italiano en los preludios; en especial los de las *Suites* número 1, 2 y 3, en donde puede apreciarse la aparición del recurso del *ritornello*. Por otro lado en las *Suites francesas* está inmerso tanto el estilo italiano, el francés, así como el alemán. Todos se encuentran ya mezclados en la forma compositiva muy personal de Bach.¹⁹

Cuarto período. - Se da inicio con el nombramiento de Bach como Maestro de Capilla en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig en 1723. Entre los diversos deberes oficiales que Bach debía cumplir en Leipzig, era el escribir una *cantata* cada domingo y día festivo del año litúrgico. Escribió alrededor de 300 obras de las cuales se conservan alrededor de 200. Es en esta época de su vida que profundiza y madura este género.²⁰ En esta etapa de Leipzig, surgen sus cuatro grandes obras como son *El Magnificat*, *La Pasión según San Juan*, *La pasión según San Mateo* y su *Misa en Si menor*.

Con sus seis *Partitas del Klavier-Übung I* (publicado 1726-1731), establece una serie de exigencias a nivel técnico, así como de carácter virtuoso de sus *Suites inglesas*. En este *Klavier-Übung I*, fue mezclando movimientos con títulos italianos y franceses.

John Butt (n. 1960) realiza un señalamiento sobre el marcado contraste entre las obras didácticas de aproximadamente 1720-1725 y del *Klavier-Übung I-IV* (1726-1741), que está orientado más hacia el exterior; es decir, en esta serie de obras Bach escoge verse representado ante el público musical de su tiempo.²¹

En 1735 se publicó el *Klavier-Übung II* el cual está muy vinculado con el número I; sin embargo, aquí se juntan obras completas en el estilo italiano y francés. El

17 Richard D. P. Jones, "Las obras para clave: ...", 166.

18 Bukofzer, *La música en la época barroca*, 295.

19 *Ibid*, 296.

20 *Ibid*, 299.

21 Richard D. P. Jones, "Las obras para clave: ...", 167.

género orquestal de cada nación, es decir, el Concierto solista italiano y la Suite obertura francesa son transferidos al teclado. Bach especifica en la portada: “Un clave de dos teclados”. Esta indicación aparece en el *Concierto italiano*. Tiene como finalidad hacer posible la imitación en el teclado de contrastes *tutti/solo*, así como efectos orquestales de color. El *Concierto al gusto italiano* BWV 971, - obra que se interpreta en este recital de graduación - está descrito por el compositor y crítico musical alemán Johann Adolf Scheibe (1708-1776), como un *perfecto modelo de un concierto solista bien diseñado*.²²

El tiempo más productivo y de mayor riqueza musical en cuanto al teclado se refiere, son los siete años que siguieron a la publicación del *Klavier-Übung* II (aproximadamente de 1735 a 1742). Se publicaron el *Klavier-Übung* III en 1739, y el IV en 1741. Es en esta etapa donde Bach hace una revisión de sus obras anteriores como los 18 *Corales* de Leipzig BWV 651 a 668 de los años de Weimar. Por otra parte, hace una recopilación del *Clave bien temperado*, Libro I compuestos en Köthen.²³

Bach en la década de 1730 se percató que el “gusto” había tenido cambios. Esto se ve reflejado en el *Klavier-Übung* III, el *Clave bien temperado* Libro II, así como en algunas obras para órgano.²⁴ Sus obras tienden a reflejar los estilos que surgen en la época.

Bach todavía seguía trabajando en el *Clave bien temperado* Libro II, cuando en el otoño de 1741 publicó su última obra de la serie de *Klavier-Übung* que fueron las *Variaciones Goldberg* BWV 988. Esta obra contiene tres elementos fundamentales: contrapunto estricto, diversidad de estilo y virtuosismo.²⁵

Aproximadamente en el año 1742 Bach comienza la preparación de *El arte de la fuga* BWV1080. Esta obra fue publicada en el año de 1751; un año posterior a la muerte del compositor. Bach falleció el 28 de julio de 1750 en la ciudad de Leipzig.

22 Richard D. P. Jones, “Las obras para clave: ...”, 168.

23 *Ibíd*, 169.

24 *Ibíd*, 169.

25 *Ibíd*, 170.

1.3. Contexto histórico, social y musical en el Barroco Alemán.

El Sacro Imperio Romano Germánico tuvo su raíz en el reino de Germania, una de las tres partes en que se dividió el Imperio Carolingio. Este imperio fue dividido en tres reinos: el de Germania, Francia y Lotaringia. El reino de Germania dio lugar a grandes duques entre ellos fue Enrique el Pajarero duque de Sajonia, quien fue rey en el año 918 e intentó consolidar su poder en oposición a los grandes duques. En ese entonces Germania se encontraba amenazada por las persistentes invasiones de los húngaros, normandos y eslavos. El hijo y sucesor de Enrique Otón I (936-973) fue proclamado emperador y de esta forma nació el Sacro (idea de la unidad de la Cristiandad) Imperio Romano Germánico (del reino de Germania) el cual perduraría hasta principios del S. XIX. Este imperio fue un nuevo intento por reconstruir el Imperio Romano de Occidente. Este imperio fue el estado territorial más grande de Europa medieval. A lo largo de su historia fue gobernado por cuatro dinastías: la Sajonia, la Franconia, los Hohenstaufen y los Habsburgo.

En la dinastía de los Habsburgo (1273-1648), Fernando I (1503-1564) sucedió a su hermano Carlos V como emperador germánico en 1558. Fue un adversario de los protestantes y amigo de los jesuitas, ya que colaboró en pro de la reforma católica en Alemania. *La Guerra de los Treinta años* (1618-1648), fue la consecuencia de una división alentada por potencias extranjeras que deseaban el debilitamiento del poder imperial. Más tarde, surge un auge de la dinastía protestante de los Hohenzollern, quienes se impusieron a los católicos Habsburgo.²⁶

Por otra parte el Electorado de Sajonia (1356-1806), fue un antiguo Estado alemán que se formó a partir del Ducado de Sajonia-Wittenberg en el que el emperador alemán Carlos V estableció la organización del Sacro Imperio Romano Germánico. Su capital fue Dresde desde 1464 a 1806. El príncipe elector era un miembro del colegio electoral que tenía la facultad de elegir a los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico. Este Electorado contaba con estados los cuales estaban integrados por dos fuerzas que eran la nobleza y los ciudadanos.

²⁶ *Gran enciclopedia Larousse*, s.v. "Alemania", ed. Planeta, (Barcelona: segunda edición, vol. I, 1988), 343.

Federico Augusto I también conocido como *Augusto el Fuerte*, fue elector de Sajonia desde 1694 hasta 1733, siguiéndole su hijo Federico Augusto II quien gobernó hasta 1763 en donde sus reinados eran conocidos como la “Era Augusta”. Fue precisamente en este lugar donde Bach compuso su *Concierto italiano*. Fue en Leipzig donde laboró durante 27 años (1723-1750).

En Leipzig hubo dos partidos principales: el Cortesano absolutista y el Ciudadano de los estados, los cuales tenían objetivos muy diferentes en cuestiones de política, música y cultura.

En el Partido cortesano absolutista el encargado de la dirección musical debía ser un músico muy calificado en cuestiones de composición, práctica y organización. No debía tener la obligación de la enseñanza para que su foco de atención estuviera sólo en la música; por lo que este partido solicitó un *Kapellmeister*/ Maestro de capilla.

Por otra parte en el Partido ciudadano de los estados, la vacante requerida era el cargo tradicional de *Kantor*. Era necesario contar con conocimientos musicales de alto nivel, aunque con la diferencia que debían enseñar temas escolares de igual forma tales como la enseñanza del latín, por lo que ellos solicitaban un *Kantor* en un sentido tradicional.

Cada partido presentó su lista de candidatos para ocupar el cargo. La lista que presentó el Partido ciudadano de los estados, todos los aspirantes eran cantores; la lista del Partido cortesano absolutista mostraba dos grupos: los del primer grupo eran académicos con antecedentes operísticos, en donde se impulsaba una nueva estética. Los del segundo grupo eran organistas y no académicos, aunque con ellos se le daba prioridad a que fueran especialistas en la materia, siendo exclusivamente músicos en lugar de ser maestros de escuela. Por último, uno adicional no perteneciente a ningún grupo.²⁷

La secuencia original muestra a Bach en el sexto lugar de la lista del Partido cortesano absolutista.²⁸ Sin embargo, como no fue posible contratar a ninguno de los tres candidatos operísticos, y el Partido ciudadano de los estados no encontró disponible a ninguno de sus candidatos, Bach consiguió pasar del penúltimo sitio, a ser el elegido gracias a su capacidad y destreza únicas.

27 Ulrich Siegele, “Bach y la política interna del Electorado de Sajonia”, 38.

28 *Ibíd*, 39.

Bach era luterano. Cualquier persona que aspirara a un cargo en la iglesia (incluyendo músicos), tenía que conocer El *Libro de la Concordia* (doctrina luterana), así como la teología bíblica en general. Enseguida será presentado un artículo de este documento sobre la creencia luterana. Este párrafo se encuentra en El *Libro de la Concordia* página 30. A continuación se presenta su traducción en el libro “Vida y obra de J. S. Bach” de John Butt:

Se piensa también entre nosotros que no podemos obtener perdón del pecado y justificación ante Dios por nuestros propios méritos, obras o satisfacciones, sino que recibimos el perdón del pecado y nos justificamos ante Dios por la gracia, por Cristo, mediante la fe, cuando creemos que Cristo sufrió por nosotros y que por Él se perdona nuestro pecado y se nos da la justificación y la vida eterna.²⁹

El catedrático Robin A. Leaver (n. 1939), comenta que todavía hasta la última parte del siglo XVIII, era una costumbre que los alumnos de teología cursaran estudios de música y a la inversa; así mismo, que los músicos estudiaran teología. Por otra parte era también una exigencia hacia el *Kantor* de la *Thomasschule* / Escuela de Santo Tomás que se impartiese el *Der Kleine Katechismus* / Catecismo menor de Lutero (dirigido a la instrucción de niños) en latín los sábados por la mañana.³⁰

Para Bach, la esencia de la música se encontraba íntimamente ligada a la realidad religiosa, por lo que buscaba el ser perfeccionista a la hora de componer. De este modo, Dios se manifestaba a través de ella. El organista, clavecinista, musicólogo (especializado en música barroca), y director de orquesta británico John Butt, señala que en las composiciones de Bach se encuentran escritas las siguientes siglas: “J.J” (*Jesu juva* / Jesús ayuda), así como: “S.D.G” (*Soli Deo Gloria* / Gloria solamente a Dios).³¹ Esta leyenda se encuentra al principio y final de todas sus composiciones de iglesia y prácticamente en casi todas sus obras seculares de las partituras originales.

En Europa había sindicatos de músicos. Éstos eran organizados en corporaciones o sindicatos, así como en gremios; por lo que manejaban la situación de la enseñanza musical de una forma bastante estricta.

En Alemania los gremios de los músicos establecieron su organización similar al de los gremios de artesanos. Los músicos tenían que pasar por diversas etapas: aprendiz, oficial y maestro. Para el ascenso de una categoría a otra, el sistema de pruebas era complicado.³²

29 Robin A. Leaver, “Música y luteranismo”, 52.

30 *Ibíd*, 57.

31 John Butt, “La Metafísica bachiana de la música”, 67.

32 Bukofzer, *La música en la época barroca...*, 409.

En Alemania, en cuanto a jerarquía de instrumentos se refiere, se les consideraba a los trompetistas y timbalistas en un rango superior, contaban con privilegios especiales, y sus salarios estaban muy por encima del resto de los demás músicos. Otro claro ejemplo es que, en las partituras, las trompetas siempre aparecían en la parte superior; esto queda constatado en las cantatas de Bach.³³

En Europa por otra parte surgió una industria bastante lucrativa que fue la construcción de instrumentos. Los países septentrionales se especializaron en construir órganos, y quienes destacaron fueron las familias Silbermann, Casparini, Compenius y Schnitger. La familia Ruckers de Amberes construyó algunos de los mejores clavicémbalos del siglo XVII.³⁴

En el período Barroco, la producción y el consumo de música se llevaron a cabo desde la perspectiva del mecenazgo. El músico componía para agrupaciones y con metas muy definidas, ya fuese para la iglesia, la corte, conjuntos de solistas o el *Collegium Musicum* / Colegio musical. Las tres principales formas que regían la creación de la música eran: el mandato cortesano o el contrato, la dedicatoria y el encargo.³⁵

El *Collegium Musicum* fue fundado por Georg Phillip Telemann. Era una entidad de carácter privado. Las empresas privadas eran las que ponían en marcha proyectos de interés público. Bach asumió la dirección de esta institución en 1729. Como director del mismo, contaba con un grupo de instrumentistas bien calificados a quienes tenía a su disposición para solicitarles ayuda con la música de iglesia.³⁶

Por otra parte en Alemania antes y después del siglo XVII, surgieron cambios e influencias. En ese país creció un fervor hacia la música extranjera, principalmente la italiana. Esta influencia fue generalizada en Europa; Francia, España y otros países, incluso México.

El *Concerto Grosso* fue una de las estructuras musicales más sobresalientes del Barroco. Su base radica en el “diálogo” y la “competencia” de diversos grupos sonoros. De ahí viene la palabra Concierto, de *concertare* que significa rivalizar, competir, concertar. Lo que básicamente lo constituye, son los pasajes de *Tutti o Ripieno* que

33 Bukofzer, *La música en la época barroca...*, 410.

34 *Ibíd*, 412.

35 *Ibíd*, 412-413.

36 Ulrich Siegele, “Bach y la política interna...”, 43-47.

significa que todos los músicos dicen lo mismo en conjunto. Las diferencias en la dinámica en estos *Conciertos* establecen que el *Tutti*, deberá ser *forte*, y el *Solo* deberá ser *piano*. Por otra parte, los movimientos lentos en estos conciertos barrocos son pensados en general como canciones instrumentales o también arias. En este caso la orquesta se convierte en un mero instrumento de acompañamiento, el cual la mayoría de las veces es muy simple.³⁷

La *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) / Catálogo de la Obra de Bach*, tiene enumerados no menos de veinticinco conciertos con los números 1041 a 1065. Sin embargo, un tercio de ellos no son conciertos originales en el sentido estricto de la palabra, ya que son adaptaciones de conciertos de otros compositores. Un ejemplo de ello es la BWV 1065 es una transcripción del Op. 3 número 10 de Vivaldi.³⁸

El contacto que Bach tuvo a través del concierto italiano le proporcionó herramientas para su virtuosismo en el clave; además que le facilitó modelos en la composición de sus obras, refinando muchos aspectos de su técnica.

El musicólogo Richard D. P. Jones hace referencia del primer biógrafo de Bach Johann Nikolaus Forkel, quien subraya que los conciertos para violín de Vivaldi, fueron de enorme enseñanza para Bach; así mismo, el acto mismo de transcribirlos para el teclado lo aleccionó a pensar de una forma musical más general. El recurso del *Ritornello / Estribillo* figuró en muchas de las obras de Bach; así como en prácticamente todos los géneros después del año 1714.³⁹

El *Concerto Grosso* llegó a ser tan cultivado como popular en Alemania. El musicólogo y violista austriaco Walter Kolneder (1910-1994) hace referencia al compositor Johann Quantz (1697-1773), quien escribió cerca de 300 conciertos, así como varios tratados en los que hizo una serie de señalamientos sobre cómo deben ser estructurados dichos conciertos, ya que se podían incurrir en incumplimientos acerca de las instrucciones señaladas por los compositores.

37 Nikolaus Harnoncourt, *El diálogo musical, reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003), 65-67

38 Werner Breig, “La música instrumental/Los Conciertos”, 151.

39 Richard D. P. Jones, “Las obras para clave:...”, 163.

Su tratado dice lo siguiente:

Un Concerto grosso es una combinación de varios instrumentos solistas, con dos o más instrumentos (a veces puede llegar hasta el número de ocho o hasta más), tocando juntos. Por otro lado, en un Concierto de Cámara, sólo hay un instrumento solista.⁴⁰

Quantz continúa señalando una descripción de cómo debe ser escrito un Concierto, apuntando lo siguiente:

Un Concierto serio, una pieza con acompañamiento instrumental deberá contener en el primer movimiento un grandioso *ritornello*... Las mejores ideas del *ritornello*, pueden repartirse y combinarse con las secciones del *solo* o interpretadas entre ellas... El movimiento del bajo y partes intermedias no deben interferir con la agilidad del solo, ni tampoco ahogarlo o dominarlo... Para mantener viva la llama hasta el final, debe haber, en intervalos cortos, secciones de *tutti* imponentes y alegres. El Concertante o las secciones de solo no deben ser demasiado reducido(s); por otro lado, el *tutti* en la mitad del movimiento, no debe ser demasiado largo...

El Adagio – segundo movimiento- debe ser muy distinto al primer *Allegro*. El *Adagio* ofrece más oportunidades de despertar y calmar las pasiones que el *Allegro*.

El Allegro final de un concierto, debe ser totalmente diferente del primer movimiento, no solamente en la totalidad de su carácter, sino en el tempo... Los tres movimientos de un concierto, nunca deben estar en el mismo tempo... Aunque el último movimiento está en la misma tonalidad que el primero, uno deberá cuidar que al modular no deba tener tantas similitudes como el primer movimiento para precisamente evitar demasiada similitud... Con la finalidad de contar con las proporciones adecuadas en el concierto, sirve de ayuda el observar el reloj. Si el primer movimiento toma cinco minutos, el *Adagio* deberá durar de cinco a seis y el último movimiento de tres a cuatro, entonces, la duración del concierto es la correcta. Es preferible que los escuchas encuentren una pieza demasiado corta que demasiado larga.⁴¹

40 Walter Kolneder “The Solo Concerto” en *The New Oxford History of Music /Concert Music (1630-1750)*, ed. Gerald Abraham. Vol. VI (Oxford University Press, 1998), 364-365.

41 Kolneder “The Solo Concerto” en *The New Oxford History...*, 364-365

1.4. Análisis del *Concierto italiano BWV 971*.

El estudio de la siguiente obra está basado en la edición Urtext editada en 1977.⁴² Solamente se encuentran expuestos algunos compases de cada *Ritornello*, así como del *Solo*.

Esta obra surgió a partir de una de las principales estructuras musicales del periodo Barroco, el *Concerto grosso*, que surge de la necesidad que los compositores experimentan al oponer entre sí dos grupos instrumentales, uno pequeño y uno grande para que se desarrolle un diálogo. Fue publicado en 1735.⁴³

El *Concierto a la manera italiana*, está estructurado en tres movimientos: rápido-lento-rápido. El recurso utilizado es el muy célebre *Ritornello*. Se muestran los contrastes entre el *Solo* y el *Tutti* (*Ripieno*= toda la orquesta). Como regla general, el *Ritornello* no modula, aunque puede incluir armonía de las tonalidades adyacentes.

Solamente se exponen los inicios de cada sección de los compases y no las secciones en su totalidad.

Primer movimiento: En seguida, se encuentra delineado un esquema sobre la estructura de dicho movimiento, el cual se encuentra en tonalidad de *FM*:

42 Johann Sebastian Bach, *J. S. Italienisches Konzert BWV 971*, (Viena: edición Wiener Urtext, Musikverlag, No. 50057, 5ª. edición), 2-19.

43 Fue así mismo editado por el comerciante de arte y editor alemán Christoph Weigel Jr, (1654-1725).

Figura 1. Estructura del Primer movimiento.

ESTRUCTURA	REGIÓN TONAL	COMPASES
<i>Ritornello I</i> (inicial)	Tónica (<i>FM</i>)	1-8
<i>Solo I</i>	Tónica-Dominante (<i>FM-CM</i>)	Mitad del 8-inicio del 52
<i>Ritornello II</i>	Dominante (<i>CM</i>)	53-inicio del 60
Pasaje de transición	Sección contrapuntística	61-64
<i>Solo II</i>	Región del relativo menor (<i>dm-A7</i>)	65-96
Pasaje de transición	Progresión armónica por 4as	97-102
<i>Ritornello III</i>	Región de la Subdominante (<i>BbM</i>)	103-111
<i>Solo III</i>	Modulando por diversas regiones tonales (<i>gm-FM-dm-CM</i>)	112-138
<i>Ritornello IV</i>	Región de la Tónica (<i>FM-CM</i>)	139-inicio 146
<i>Solo IV</i>	Región de la Dominante (<i>CM</i>)	Mitad 146-156
Pasaje de transición	Progresión melódica	157-162
<i>Ritornello V</i> (<i>Da Capo</i>)	Región de la Tónica (<i>FM</i>)	163-192

Inicia con el *tutti* (los ocho primeros compases). La primera frase la conforman compases 1-4 (cuadro rojo) y la segunda frase la conforman compases 5-8 (cuadro azul):

CONCERTO

nach italienischem Gusto
(Italienisches Konzert)

BWV 971



Figura 2. *Tutti* inicial (*Ritornello I*), cc 1-8.

Posteriormente surge el *Solo I*, el cual se desarrolla a partir de la mitad del compás 8 (llave roja). Esta sección se desarrolla en la dominante, es decir, *CM*.

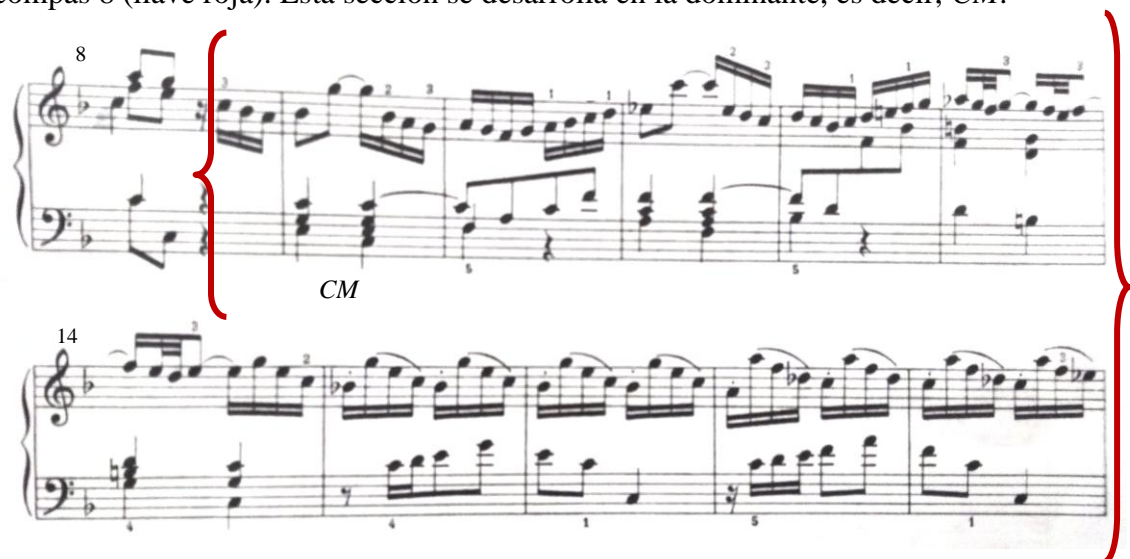


Figura 3. *Solo I* en *CM*, cc. 8-18.

A continuación, se presenta el *ritornello II* (a partir del c. 53), en la tonalidad de la dominante (*CM*), en llaves azules, aunque con algunas variantes (elipse púrpura) del *ritornello I*, seguido del pasaje de transición (a partir del c. 61) (rectángulo verde), para llegar a región del relativo menor (*dm*).

Figura 4. *Ritornello II* (CM) y pasaje de transición para región del relativo menor (*dm*), cc. 53-64.

En seguida, se presenta el *Solo II* en el relativo menor (*dm*) a partir del compás 65 (llave naranja).

Figura 5. Inicio del *Solo II* en la región del relativo menor (*dm*), cc. 65-70.

Luego, un pasaje de transición (cc. 97-102) (corchete azul), en la que se presenta una progresión armónica por 4as justas (*dm-GM*, *CM-F7*, *BbM-EbM*):

Figura 6. Pasaje de transición (progresión armónica), cc. 97-102.

Después, el *ritornello* III, (a partir del c. 103) (llave azul), y solamente contiene un trozo del tema del *ritornello*, pero en tonalidad de la subdominante (*BbM*) (cuadro rojo), con algunas variables del original (círculo azul). Inmediatamente le continúa el *Solo* III (a partir del c. 112) (llave café):

101

2

BbM

2

3

5

1 2 3

107

5

3

1

1 2

1

1

1 2 3

2

1

2

1

112

1

3

3

Figura 7. Ritornello III y Solo III, cc. 103-116.

A continuación, el *ritornello* IV, (a partir del c. 139) en el que pueden observarse extractos del estribillo en *FM* (cc. 139 al 142) (cuadro morado), y su tonalidad de la dominante (cc. 143-145) (morado). Enseguida, el inicio del *Solo* IV (c. 146) (cuadro amarillo):

138

forte

1

1

1

3

5

4

2

Figura 8. *Ritornello IV* y el *Solo IV*, cc. 139-151.

Finalmente, se presenta un pasaje de transición (cc. 157-162) (llave azul), en la que Bach recurre a una progresión melódica (cc. 158-160) (cuadro verde). Por otra parte, el compás 162 es cadencial para retomar con el *Ritornello Da Capo* (c. 163...) (llave roja):

Figura 9. Pasaje de transición y *Ritornello V*, cc. 157-168.

Segundo movimiento (*Andante*): En seguida, es presentado un esquema sobre la estructura del movimiento, el cual está construido en una *Forma binaria A-B* aunque ampliada, ya que no cuenta con la doble barra de repetición, pero sí con una Introducción y una *Coda*. Se encuentra en tonalidad de *dm*. Son mostrados solamente algunos compases de cada sección.

Figura 10. Esquema estructura A-B del Segundo movimiento.

INTRODUCCIÓN	A	B	CODA
Compás: 1-3	Compás: 4-mitad del c. 27	Compás: Mitad c. 27-inicio c. 45	Cc: 45-49
Nota: se realiza con la Mano izquierda.	Primera gran Progresión: Cc. 19-22 Primera Cadencia: C. 26	Segunda gran Progresión: Cc. 37-40 Segunda Cadencia: C. 44	

Inicia la mano izquierda, la cual realiza una pequeña introducción (cc. 1-3) (cuadro azul), está en la clave de *fa*, y realiza un acompañamiento sencillo, que pudiera ser el de un chelo o una viola. Por su parte, el *Solo* (inicia en el compás 4) (cuadro rojo), hace el papel de un *recitativo acompañado*, es decir, que la línea melódica debe permanecer estrictamente en el ritmo.

Figura 11. Introducción y el Tema A, cc. 1-7.

En la primera parte del movimiento (A), se presenta una progresión con una nota pedal de *do* (elipse roja).



Figura 12. Progresión de la primera parte del movimiento con la nota pedal señalada, cc 19-22.

A continuación, la primera cadencia (cc. 26-inicio 27) (llave café), que da por finalizado la primera parte del movimiento, el cual concluye en la tonalidad de su relativo mayor: *FM*; seguido del inicio de la segunda parte del movimiento, el cual inicia en su tonalidad original de *dm* (c. 28) (corchete naranja).



Figura 13. Cadencia e inicio de la segunda parte del movimiento, cc. 25-30.

Continúa la sección en la que se conduce a la segunda progresión de la segunda parte del movimiento (*B*) con una nota pedal de *la*, (cc. 37-inicio del 40). La nota pedal, se encuentra señalada con la elipse azul:

Figura 14. Segunda progresión, cc. 37-40.

En seguida, la segunda cadencia (c. 44) (llave café), que finaliza en *DM*; misma que da lugar a la *Coda* (a partir del c. 45) (llave roja). El movimiento finaliza con una escala cromática descendente (c. 48) (elipse verde), lo que incrementa considerablemente el dramatismo de la obra:

Figura 15. Segunda Cadencia y *Coda*, cc. 44-49.

Tercer movimiento: Está conformado de igual forma que el Primero, es decir, un *Concerto grosso* con el recurso del *ritornello*.

Solamente son expuestos los compases iniciales de cada sección en las figuras y no en su totalidad.

En seguida, el esquema sobre la estructura del movimiento:

Figura 16. Esquema de estructura del Tercer movimiento.

ESTRUCTURA	REGIÓN TONAL	COMPASES
<i>Ritornello</i> inicial (I)	Tónica (<i>FM</i>)	1-23
<i>Solo</i> I	Tónica-dominante (<i>FM-CM</i>) Progresión armónica	25-58 53-58
Pasaje de transición		59-64
<i>Ritornello</i> II	Dominante (<i>CM</i>)	65-Inicio del 76
<i>Solo</i> II	Dominante (<i>CM</i>)	77-91
<i>Solo</i> III	Relativo menor (<i>dm</i>)	92-112
<i>Ritornello</i> III	Subdominante (<i>BbM</i>)	113-116
Pasaje de transición		117-122 (Cadencia)
<i>Ritornello</i> IV	Relativo menor (<i>dm</i>)	123-126
<i>Solo</i> IV	Relativo menor (<i>dm</i>)	127-139
<i>Ritornello</i> V	Mediante (<i>am</i>)	140-142
<i>Solo</i> V	Mediante (<i>am</i>)	143-Inicio 150
<i>Ritornello</i> VI	Tónica (<i>FM</i>)	151-154
Pasaje moduladorio		155-166
<i>Solo</i> VI	Tónica (<i>FM</i>) Progresión armónica	166-174 175-180
Pasaje de transición		181-186
<i>Ritornello</i> VII <i>da capo</i>		187-210

Se encuentra en la tonalidad de *FM*, al igual que el Primer movimiento y está en compás binario. En el estribillo inicial, se va intercalando el *tutti* (corchete rojo) con una voz solista (corchete azul). Son exhibidos dos sistemas del inicio:



Figura 17. Estribillo inicial del Tercer movimiento. Partes *tutti* y *solo*, cc. 1-10.

En seguida, el *Solo I* en la tónica, (elipse verde). En estas secciones, Bach, alterna la línea melódica primero en la mano derecha (cc. 25 al 28) (elipse verde) y posteriormente en la izquierda (cc. 29-32) (elipse amarilla). Se muestran solamente algunos compases:



Figura 18. *Solo I* en la tonalidad de la tónica, *FM*, cc. 25-32.

Luego, se presenta una progresión armónica por 4as (cc. 53-58) (llave roja), junto con el Pasaje de transición, el cual lleva una nota pedal de *sol* que le da al sistema una sensación de tensión que se incrementa (cc. 59-64) (corchete azul):

Figura 19. Progresión armónica del *Solo I* y Pasaje de transición, cc. 53-64.

Después, se presenta el *Ritornello II* sobre la tonalidad de la dominante, es decir, en *CM* (cc. 65-68) (corchete rojo), junto con sus partes solistas (a partir del c. 69) (corchete azul). Se muestran sólo algunos compases.

Figura 20. *Ritornello II* en la dominante (*CM*), cc. 65-70.

Posteriormente, se presenta un pequeño puente (c. 76) que conduce al *Solo II* en la dominante (a partir del c. 77) (corchete rojo); se exponen algunos compases:

Figura 21. *Solo II* en la dominante, cc. 76-81.

En seguida, se llega a la tonalidad del relativo menor (*dm*), (a partir del c. 92) (llave amarilla). Se muestra el *Solo III*, el cual inicia con la escala menor armónica (elipse naranja). Solamente se muestran algunos compases:

Figura 22. *Solo III*, tonalidad del relativo menor *dm*, cc. 92-96.

La siguiente sección contiene un orden distinto, ya que Bach continúa con el *Ritornello III*, pero en la región Subdominante de *BbM*, (cc. 113-116) (llave roja), seguido por un Pasaje de transición para llegar al *Ritornello IV*, a partir del compás 117 (corchete verde), en el que la melodía se encuentra en la voz contralto (círculo azul).

Figura 23. *Ritornello III* en la subdominante (*BbM*), cc. 113-116; así como pasaje de transición (cc. 117-122).

A continuación, se presenta el *Ritornello IV* en el relativo menor (*dm*), (cc. 123-126). Se pueden apreciar las variantes de la mano izquierda (cuadrado morado).

Figura 25. *Ritornello IV* en el relativo menor (*dm*), cc. 123-126.

Posteriormente, aparece el *Solo IV*, en el relativo menor (*dm*), cc. 127-139, (llave verde). De los cc. 127-131 se puede apreciar una progresión armónica por 4as y que va a dar lugar a una zona de séptima de dominante (a partir del c. 132), la cual es una parte contrapuntística y donde se va alternando la melodía entre la soprano y contralto (elipse naranja) de la tonalidad siguiente (*am*):

Figura 26. *Solo IV* en el relativo menor (*dm*), cc. 127-139.

Continúa el *Ritornello V* en la mediente (*am*), a partir del c. 140, (llave azul), seguido por el *Solo V*, a partir del c. 143, (rectángulo naranja).

Figura 27. *Ritornello V* y el *Solo V* en la región de la mediente (*am*), cc. 140-145.

Se presenta en seguida, el *Ritornello VI* en la tónica (*FM*) (cc. 150-154) (llave roja), seguido por un pasaje moduladorio, a partir del c. 155 (corchete azul), en donde se va modulando por distintas tonalidades hasta volver alcanzar la tonalidad inicial (*FM*).

Figura 28. *Ritornello VI* y Pasaje moduladorio, cc. 150-163.

A continuación, entra el *Solo VI* ya en la tónica (*FM*) cc. 166-174 (llave verde) en donde el tema entra primero en la contralto (elipse morada) y posteriormente la interpreta el bajo (elipse naranja):

Figura 29. El Solo VI, cc. 166-174.

Después, la Progresión armónica por 4as (cc. 175-180) posterior al Solo.

Figura 30. Progresión armónica posterior al Solo, cc. 175-180.

Ya casi para llegar al *Ritornello VII (Da Capo)*, se presenta un pasaje de transición (cc. 181-185) el cual, al igual que el c. 59 (en la dominante), lleva una nota pedal, pero ahora de *do* (elipse naranja), que de igual forma, le da al sistema una sensación de tensión:



Figura 31. Pasaje de transición para el *Ritornello Da Capo*, cc. 181-185.

Finalmente, se llega al *Ritornello VII (Da Capo)*, a partir de c. 187, (llave roja), seguido por el *Solo* inicial (a partir del c. 191), (llave azul). El c. 186 es un pasaje transitorio. Se señalan dos sistemas:

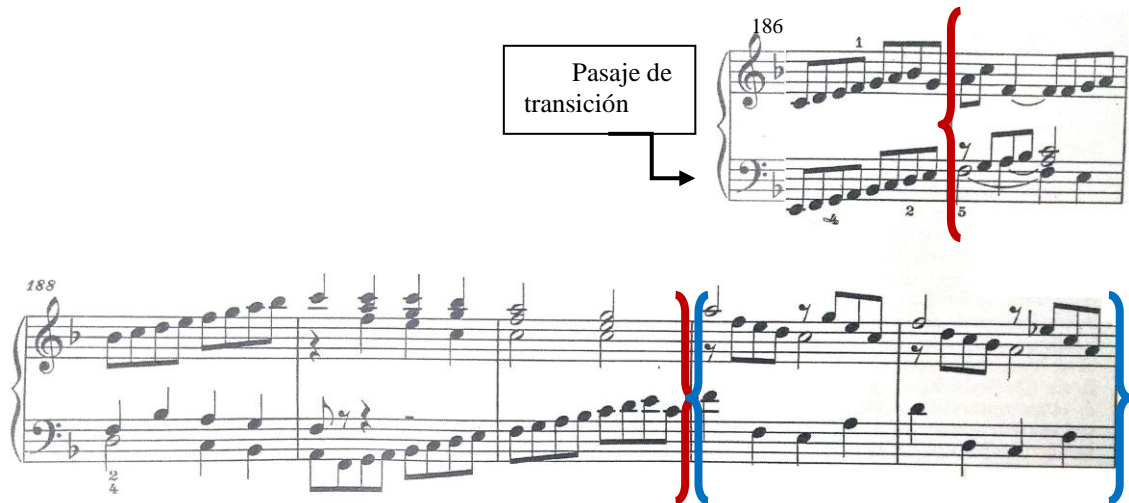


Figura 32. El *Ritornello (Da Capo) (FM)*, cc. 186-195.

1.5. Reflexiones personales

Mi intención en este capítulo fue el exponer las principales influencias y estilos de la época que fueron conformando las composiciones de Johann Sebastian Bach y que han hecho que su música sea universal.

Sorprende la manera de cómo este compositor captó la esencia de los elementos italianos –sin nunca haber salido de Alemania- utilizados por músicos como Corelli, Vivaldi, entre otros. Indudablemente supo aprovechar cada oportunidad en la que él recibía alguna partitura nueva ya fuese con el objeto de transcribirla para otros instrumentos –como es mencionado en la biografía- como para copiarla por el simple hecho de analizarla; para esto, fue de gran provecho el que ciertas cortes estuviesen interesadas en la difusión de la música.

Mi opinión es que aún en la música secular de Bach – en este caso el *Concierto al gusto italiano*- puede percibirse manifestada esa espiritualidad en Bach, ya que el elemento sagrado y secular, coexisten en una forma latente; sin embargo, puede ser percibido por el escucha.

Es un concierto con un carácter festivo (en el primero y tercer movimiento), lo cual da la impresión de ser una glorificación a Dios. Por otro lado el segundo movimiento manifiesta un gran dramatismo que pudiera ser comparado con la parte del *Cruxifixus* de la misa en *bm* de Bach. La mano izquierda –en el *Concierto italiano*- se ve representada por terceras que van ascendiendo y descendiendo por grados conjuntos o de manera cromática. Lo mismo pasa en el *Cruxifixus*, en donde es percibido ese mismo ascenso y descenso de las voces, y más aún, en la pequeña escala cromática final que desciende (c. 48): da la impresión de ser una procesión hacia la desolación, en este caso hacia la crucifixión de Cristo.

El Tercer movimiento, me trae a la memoria el *Et Resurrexit* de la misma misa en *bm* de Bach, con un carácter de celebración y en ambos casos (tanto en el *Concierto italiano* como en el *Resurrexit*), puede apreciarse el *Ritornello*.

CAPÍTULO II. PERÍODO CLÁSICO

2.1. Introducción.

Este capítulo está enfocado en dar a conocer las principales influencias que fueron formando el proceso de composición de Wolfgang Amadeus Mozart.

Fueron dos estilos preponderantes en la música del Clasicismo: *Style galant* / El Estilo Galante y *Empfindsamkeit* / Estilo de la Sensibilidad, los cuales fueron de primordial importancia para las obras de dicho compositor.

La *Sonata en CM KV 330* –contenida en este recital de titulación- está construída en el “Estilo Galante”; un estilo bastante utilizado por Mozart.

En este capítulo se aborda la biografía del compositor enfocada en las principales influencias que fueron conformando su modelo de composición, ya que el compositor recibió lecciones de múltiples músicos, comenzando por su padre. Por otro lado aprendió de diversos compositores indirectamente a través de las partituras que diligentemente estudió.

Así mismo se encuentra el contexto histórico y musical de la *Era de la Ilustración*. Finalmente se expone un análisis sobre la estructura de la *Sonata en CM KV 330*.

El músico Nikolaus Harnoncourt en su libro *El Diálogo musical* señala lo siguiente:

Todo lo que creemos reconocer como típicamente mozartiano, lo encontramos también en las obras de sus contemporáneos. El estilo de composición personal de Mozart no se puede aislar, no se puede diferenciar del estilo de la época, excepto por una grandeza inconcebible.⁴⁴

⁴⁴ Nikolaus Harnoncourt, *El Diálogo musical, reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2003), 119.

2.2. Biografía de Wolfgang Amadeus Mozart.

El compositor nació el 27 de enero de 1756. Su vida fue marcada por constantes viajes debido a que su padre Leopold lo presentaba a las cortes de los príncipes con el fin de darles a conocer las extraordinarias dotes de su hijo. Siendo Mozart muy joven, estudió composiciones de músicos franceses tales como: Jean-Jacques Beauvarlet Charpentier (1734-1794), cuyo estilo tendía a imitar texturas y estilos orquestales.⁴⁵ Otro músico importante de quien Mozart aprendió indirectamente a través de sus obras fue Johann Gottfried Eckard (1735-1809) quien fue el primer compositor en París en concebir sonatas exclusivamente para piano. Su estilo muestra la influencia de K. P. E. Bach (1714-1788).⁴⁶

Sobre el músico alemán Johann Schobert (ca. 1720, 1735 o 1740 – 1767), el escritor y crítico de arte francés Marcel Brion (1895-1984) se refiere de la siguiente forma:

Era un músico apasionado, casi un romántico. Había reconocido en Wolfgang esta originalidad esencial suya, y le apoyó con toda su autoridad en tanto que al escuchar a Schobert, Wolfgang reconocía el parentesco espiritual que le ligaba a aquel genio singular a contracorriente de la época rococó. Schobert rompía con los cánones de la música tradicional; daba al clavecín un nuevo sonido.⁴⁷

En el período de abril de 1764 a agosto de 1765, Mozart conoció a Johann Christian Bach (1735-1782) hijo menor de Johann Sebastian Bach; compositor del *Estilo galante*. Contaba con 30 años cuando Mozart lo conoció. El estilo de Christian contenía un toque de ligereza que lo hacía un arte fino y elegante; su música estaba libre de rasgos temperamentales; así como sus sinfonías carecen de gestos apasionados. A través de este músico, Mozart tuvo su primer encuentro con la ópera italiana y con las obras de Georg Friedrich Händel (1685-1759), lo cual fue sumamente importante en su vida musical. Acerca de la influencia que Johann Christian Bach ejerció sobre Mozart, el escritor Marcel Brion refiere lo siguiente:

Por lo que a Wolfgang se refiere, la huella que dejó en él Johann Christian Bach es reconocible en casi todo, pero especialmente en la música para piano, en la sinfonía y en el concierto.⁴⁸

45 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v “Mozart”, ed. Stanley Sadie, (Macmillan Publishers Limited, London, segunda edición, vol. 3, 2001), 32

46 *The New Grove Dictionary*, s.v “Eckard Johann Gottfried”, (vol. 17, 2001), 864-865

47 Marcel Brion, *Mozart*, (Barcelona: ediciones B, S.A., México: ed. Vergara, 1ª. Ed. febrero 2006), 54.

48 Brion, *Mozart*, 67.

Mozart siendo ya un joven, conoce en Viena al fabricante de pianos Stein, quien era famoso porque sus pianos ofrecían una mayor riqueza y volumen en su sonoridad; características muy apreciadas por el joven músico.

En el año de 1775 Mozart compuso una serie de obras en el estilo galante.⁴⁹ En el diccionario Grove se encuentran tres divisiones principales de este período: en el primero que abarca de enero a septiembre, se encuentra en la música de Mozart un refinamiento en sus rasgos del estilo galante.⁵⁰ En la segunda división que va de octubre a diciembre de 1776, el compositor estuvo dedicado en cuerpo y alma a la música religiosa; finalmente, en la tercera división de enero a septiembre de 1777, se encuentra a un Mozart renovando sus conocimientos a través de las obras de los compositores antiguos y comenzó preparaciones para su próximo viaje a París.⁵¹ En dicho viaje, de marzo a septiembre de 1778, estuvo ocupado de tiempo completo en visitas, clases y otras gestiones; sin embargo, escribió diversas obras entre las que se encuentran: *La Sinfonía francesa* en tres movimientos (K 297), *Variaciones de canciones francesas populares*, cuatro *sonatas para pianoforte* incluida la K 330 comprendida en este programa de titulación.⁵²

En el invierno de 1781 en la ciudad de Viena, probablemente tuvo su primer encuentro con Joseph Haydn (1732-1809), a través del cual se desarrolló una amistad hasta la muerte de Mozart. Como resultado de esta relación hubo un enriquecimiento musical entre ambos.

Haydn aprendió de Mozart la construcción de frases con una mayor riqueza armónica así como un dominio completo de la orquesta. Mozart aprendió de Haydn una gama más amplia en la estructura de las obras así como la solemnidad en la expresión, la cual es patente en sus sinfonías posteriores.⁵³ Los seis cuartetos de cuerda que Mozart escribió entre 1782 y 1785 están dedicados a Haydn. Tres de sus *Cuartetos* el de *dm*, KV 421, *DM*, KV 499, así como el de *CM* KV 465, llamado: “de las disonancias”, y en el que se aprecia a un “Mozart romántico”.⁵⁴

De 1782 hasta su muerte en 1791, Mozart se sumergió en el estudio de compositores como: Johann Michael Haydn (1737-1806), Johann Ernst Eberling (1702-1762), así como Johann Sebastian Bach (1685-1750). De este último estudió sus

49 The New Grove Dictionary, s.v “Mozart”, 543

50 *Ibid*, 544

51 *Ibid*, 544

52 *Ibid*, 546

53 *Ibid*, 548

54 Brion, *Mozart*, 229.

partituras que también influyeron en Mozart; prueba de ello la constituyen la *Fuga a tres voces* KV 394, la *Fuga a cuatro voces en gm* KV 401 y la *Fuga para dos pianos en cm* KV 426. Por otro lado, de Händel estudió a profundidad sus *fugas*; como se puede ver en su *Suite para pianoforte* en estilo Händeliano (KV 399). Éstas fueron sólo algunas de las obras que contienen una gran influencia de estos compositores en Mozart, aunque en casi todo lo que escribió desde 1782 hasta 1791 está delineado por ellos.⁵⁵

Mozart llegó a Praga en 1787. Fue una etapa muy productiva en la vida del compositor ya que su música fue muy bien recibida. Fue ahí donde se estrenó su Sinfonía llamada: *Sinfonía Praga*, KV 504. Fue una época de gran madurez así como del crecimiento romántico en la estética de Mozart. Respecto a esto, el musicólogo francés Georges de Saint Foix (1874-1954) hace la siguiente descripción:

....cabe decir que este período, que verá surgir *Don Juan* y las grandes sinfonías, señala en la vida del compositor la época verdaderamente ‘romántica’ de su carrera.⁵⁶

Para el escritor francés Marcel Brion, las tres últimas sinfonías de Mozart: *Ebm* KV 543, *gm* KV 550, así como la *Sinfonía en CM* KV 551, constituyen la culminación de las 51 que Mozart escribió y en las cuales se refleja su pensamiento musical.⁵⁷ En el año de 1790, apareció un *boom* en su vida compositiva, ya que escribió alrededor de 200 obras de muy distintos géneros.⁵⁸ En 1791, escribió otra serie de grandes obras incluyendo música de cámara, música para órgano, su último *Concierto para piano*, varios *Lieder*, Obras masonas y el *Requiem*.

Existe en sus cartas un pensamiento que Mozart tenía sobre la muerte y se acerca a la idea sobre este vocablo de los románticos:

La muerte, cuando la examinamos de cerca, nos parece ser el verdadero objetivo de la vida, y desde hace algunos años me he familiarizado con esta perfecta y fiel amiga, de tal manera que su imagen, lejos de aterrarme, me reconforta y me consuela.⁵⁹

Mozart falleció el 5 de diciembre de 1791.

55 *The New Grove Dictionary*, “Mozart”, 552.

56 Brion, *Mozart*, 276.

57 *Ibíd*, 307

58 *The New Grove Dictionary*, “Mozart”, 554.

59 Brion, *Mozart*, 282.

2.3. Contexto histórico, social y musical.

La Ilustración fue un movimiento del siglo XVIII en el que su principal objetivo era elevar el nivel educativo para así alcanzar un nivel de progreso en todos los sentidos; es decir, en la ciencia, artes, filosofía, política, astronomía etc. El hombre debía despojarse de todo dogma y prejuicio religioso para que imperara la razón. En respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?, el filósofo alemán Emmanuel Kant (1724-1804) argumentó lo siguiente: “Es el abandono por el hombre del estado de minoría de edad que debe atribuirse a sí mismo”.⁶⁰ Con respecto a la minoría de edad, aludió a que los seres humanos no podamos tener la capacidad de pensar por nosotros mismos sin la ayuda de otros. En este movimiento surgieron diversos pensadores tales como: Emmanuel Kant y Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en Alemania; Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y Denis Diderot (1713-1784) en Francia; David Hume (1711-1776) en Gran Bretaña; así como Thomas Jefferson (1743-1826) y Benjamín Franklin (1706-1790) en Estados Unidos.

Este movimiento intelectual promovió ideas basadas en la libertad, tolerancia, progreso y fraternidad; impulsó gobiernos que finalizaran los abusos provenientes tanto de la iglesia como del estado; por lo que surge la necesidad de creer en los ideales igualitarios, mismos que favorecieron el surgimiento de la *Francmasonería*. Ésta fomentó como principios básicos el amor fraternal, el alivio y la verdad. En el amor apuntó a la tolerancia, el respeto mutuo, así como el trabajo en conjunto con el fin de crear una sociedad más productiva. El alivio, consistía en ayudar a las personas que así lo requieran mediante donaciones; por último, el principio de la verdad, el cual aludía a las responsabilidades cumplidas de la persona como masón y ciudadano, así como contar con una moralidad elevada.⁶¹ El carácter de las logias no era subversivo; éstas contaban con personalidades de la burguesía así como con individuos con talentos muy particulares.

La masonería llegó a tomar fuerza en los estados alemanes y llegó a ser un símbolo de progreso, sobre todo porque sumó esfuerzos en mantener el “poder fáctico”⁶² en manos

60 José Manuel Lara Hernández, “Summa pictórica, El Siglo de la Razón”, en *El gentil siglo XVIII*, (ed. Planeta, Tercera edición, junio de 2002), 16.

61 Giles Morgan, *Masonería*, en *Principios masónicos* (México: Grupo editorial Tomo S.A. de C.V. 2009), 17.

62 Fáctico, se refiere a poderes informales que son ejercidos por individuos para defender los intereses de una comunidad.

de hombres inteligentes y honestos que contaran con experiencia en cuestiones administrativas, sociales, así como en la política.

La Ilustración estimó también como objetivo la difusión de la cultura; esto se tradujo en la construcción de teatros con el fin de incrementar el público en las salas de concierto principalmente en Alemania y Austria.

Otra tendencia cultural que brotó en este Período clásico fue la filosofía conocida como “El arte por el arte”, que radicó en la colección de obras por su pura apreciación y valor estéticos. Como ejemplo fueron las iglesias, en donde los utensilios eran parte funcional en el rito religioso y posteriormente fueron apreciados en galerías o museos para simplemente ser contemplados.

En la música ocurrió lo mismo es decir, composiciones originalmente dirigidas a diversos actos religiosos, organizaciones fraternales, bodas, coronaciones, funerales, ocasiones militares, bailes, reuniones sociales entre otros, eran ahora escuchados en salas de conciertos.⁶³

La cultura musical germana llegó a dominar en el campo de la música puramente instrumental; se incrementaron las orquestas y las salas de concierto. El *Bel canto* en la ópera sería poco a poco remplazado por música sinfónica.⁶⁴

El arte *Rococó* francés de principios del siglo XVIII intentó aligerar toda esa carga de grandeza que había dejado Luis XIV en sus monumentos y otros proyectos a gran escala.

La ópera-ballet fue un género en el que el músico Jean-Philippe Rameau (1683-1764) hizo grandes contribuciones. Un número cuantioso de sus obras llevaban consigo ese aire un tanto informal pero con una simplicidad elegante que llegó a representar la era de Luis XV⁶⁵.

En la música alemana, los hijos de Bach fueron piezas importantes en estas divisiones de estilos que fueron: el *Style galant* / Estilo galante, en el que su principal exponente fue Johann Christian Bach; por otro lado, se encuentra el *Empfindsamkeit* / Estilo de la sensibilidad, quien su principal representante fue Karl Ph. E. Bach.

63 Philip G. Downs, *La música clásica, la Era de Haydn, Mozart y Beethoven / Capítulo III: Música en el ámbito privado*, (Madrid: Editorial Akal, S.A., 1998),

64 Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, en *The Classical Era, from the 1740's to The End of The 18th century*, ed. Neal Zaslaw (United Kingdom: The Macmillan Press Limited, 1989), 8.

65 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v “Enlightenment”, ed. Stanley Sadie, (Macmillan Publishers Limited, London, segunda edición, vol. 8, 2001), 251

El Estilo galante, fue una expresión tranquilizadora y carente de dramatismo; contenía un tono ligero y equilibrado. Frecuentemente utilizado en los palacios reales con un carácter más íntimo. La música debía ser sencilla y natural con la finalidad de atraer grandes audiencias. Por otra parte se colocó a un lado a la polifonía con la finalidad de darle preponderancia a la homofonía, en donde el acompañamiento estuviera a las órdenes de la línea melódica principal, por lo que fueron empleados diversos procedimientos, uno de ellos se le llamó: *bajo Alberti*, esto en honor a quien fue el compositor pionero en utilizar esta figuración: Domenico Alberti (1710-1740). Este modelo fue un recurso utilizado en muchos compositores entre ellos Mozart⁶⁶. Este estilo fue muy apreciado por círculos burgueses y diversos compositores se dejaron cautivar por esta expresión tales como: Joseph Haydn y Mozart.

En este estilo la prioridad radicaba en la línea melódica, y por ende las frases no sólo debían ser regulares sino también cortas y separadas mediante silencios. Por otra parte se reafirmó la tonalidad en la cadencia con el fin de establecer una pequeña cesura entre los materiales expuestos. Por otro lado la línea del bajo solamente le daría soporte armónico a la voz principal.⁶⁷ Este estilo galante demandaba vivacidad y un toque de picardía en los *allegri*; sin embargo, en los *adagios* sí era importante que fueran interpretados con emotividad.

En el Estilo de la Sensibilidad el elemento más importante era la emoción, la cual debía estar por encima de cualquier otro fin. Otros seguidores de este estilo fueron Jiri Benda (1722-1795), así como Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784).⁶⁸ Este estilo no estaba en realidad dirigido a los grandes públicos que querían estar a la última moda. Era un estilo muy subjetivo y personal.⁶⁹ Algunas de sus características fueron su preferencia por componer en el modo menor; evitaban componer en tonalidades que estuvieran lejanas a la armadura, y se presentaban frecuentes cromatismos por mencionar solo algunas.⁷⁰ Era un estilo en donde lo inesperado era lo esperado. Los compositores que se identificaron con esta expresión, conservaron también una absoluta flexibilidad en el fraseo. Las melodías eran más largas hasta el punto en que, a veces, contenían hasta seis u ocho compases de duración y a veces eran un tanto excéntricas. Diversos músicos fueron también seguidores de esta corriente como: Johann Gottfried

66 Downs, *La música clásica, capítulo III*, 45.

67 *Ibid*, 46.

68 *Ibid*, 73.

69 *Ibid*, 68.

70 *Ibid*, 72.

Eckard, Johann Gottfried M \ddot{u} thel (1728-1788), así como Ludwig V. Beethoven (1770-1827).

El recurso estilístico más significativo del Período Clásico fue la *Forma sonata*. La importancia de esta forma musical radica básicamente en la manera cómo presenta y desarrolla sus ideas musicales, las cuales están constituidas por una exposición, desarrollo y reexposición, dándole a la obra una unidad auditiva que se conforma de tensión y distensión.

2.4. Análisis de la Sonata en CM, KV 330.

Para el análisis de la obra es utilizada la edición Urtext de *Las Sonatas de Mozart*.⁷¹ Ésta fue compuesta en su viaje a París en 1778. La estructura del Primer y Tercer movimientos están escritos en *Forma sonata*; es decir, consta de: Exposición, Desarrollo y Reexposición. El Segundo movimiento está conformado en una Estructura ternaria compuesta. Se muestran a continuación algunos compases de cada sección.

En seguida se presenta un esquema sobre el desarrollo de esta forma musical, los compases comprendidos en la obra, así como sus regiones tonales:

Figura 1. Esquema de *Forma sonata* y numeración de compases.

EXPOSICIÓN (A)	DESARROLLO (B)	REEXPOSICIÓN (A')
TEMA: COMPÁS: 1er Tema =1 al inicio 16 REGIÓN TONAL: Tónica (CM)	TEMA: Nuevo. No añade materiales presentados en la Exposición.	TEMA: COMPÁS: 1er Tema = 88 al inicio 103 REGIÓN TONAL: Tónica (CM)
2º. Tema =16 al inicio 42 REGIÓN TONAL: Dominante (GM)	REGIÓN TONAL: Diversas tonalidades ajenas a la tonalidad principal.	2º. Tema = 103 al inicio 129 REGIÓN TONAL: Tónica (CM)
Sección conclusiva= Mitad del 42 al 53 REGIÓN TONAL: Dominante (GM)	COMPÁS: 59 al 87	Sección conclusiva = 129-144 REGIÓN TONAL: Tónica (CM)
PUENTE EN GM: 54-58	PUENTE: 83-87	CODA EN CM: 145-150

La sección de apertura de este Primer movimiento llamada Exposición es donde las ideas musicales principales son presentadas en la tónica (CM). La Sonata está claramente influida por el estilo galante, ya que pueden observarse frases pequeñas divididas por pequeños silencios (los primeros 4 compases), y carente de todo apasionamiento; con un carácter alegre y ligero.

⁷¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozart Sonaten / Sonate KV 330*, (Viena: edición Wiener Urtext, Musikverlag, No. 50 227), 2-16.

El Primer Tema, está en tonalidad de *CM*, que es la tónica, y abarca de cc. 1- inicio del 16 (llave naranja). Sobre su carácter gracioso se pueden observar los cc. 5, 6 y 11 (elipse amarilla) parece simular una carcajada:

The image shows a musical score for the first theme of the Exposition in C major (CM), measures 1-16. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro moderato'. It features a piano accompaniment with a 'simile' marking and a first staff with various dynamics (f, p) and ornaments (tr). The first phrase is marked with a green bracket and the second with a blue bracket. Yellow ellipses highlight measures 5, 6, and 11, which are described as having a 'laughing' character.

Figura 2. Primer Tema de la Exposición en la tónica (*CM*), cc. 1-inicio 16.

En seguida se encuentra el Segundo Tema (cc. 16-inicio del 42), el cual está en tonalidad de la dominante (*GM*) (llave azul). Los cc. 16-18 (elipse naranja) tienen un carácter de puente transitorio para llegar al Segundo Tema. Se presentan solamente algunos compases:

Figura 3. Segundo Tema de la Exposición en la dominante (*GM*), cc. 16-inicio 42.

Por último viene la Sección conclusiva en la dominante (*GM*) (cc. 42-53), que ya no se muestra en la figura; así como el Puente (cc. 54-58) que conduce al Desarrollo. Este tema continúa y finaliza en la dominante (*GM*). Los cc. 54 y 55 (elipse azul) se repiten con algunas alteraciones en la rítmica en los cc. 56 y 57 (elipse roja) para dar énfasis del término de la sección (cc. 54-58) (llave azul):

Figura 4. Puente de la Exposición en la región de la dominante (*GM*), cc. 54-58.

La siguiente sección de la *Sonata* se denomina: Desarrollo, (cc. 59-87). Aquí se pone a prueba la inventiva del compositor. En este caso Mozart introduce un nuevo material temático ya que no expone material de la exposición. El carácter de esta sección tiene tintes de melancolía; prueba de ello es que pasa por tonalidades menores las cuales se encuentran señaladas con la armonía:

The image shows a musical score for the development section of a sonata, measures 59-80. The score is in piano and features a variety of dynamics and articulations. A box labeled "Bajo de Alberti" points to the bass line in measure 64. The key signatures change from G# minor to A minor, then D minor, F# minor, and finally F# minor.

Measures 59-63: Treble clef, piano (p), sforzando (sf) dynamics.

Measures 64-68: Treble clef, forte (f), piano (p), trills (tr), and accents. Bass clef, piano (p). A box labeled "Bajo de Alberti" points to the bass line in measure 64.

Measures 69-74: Treble clef, piano (p), trills (tr), and accents. Bass clef, piano (p), crescendo (cresc.), and forte (f). Key signatures: G#o, am, dm.

Measures 75-80: Treble clef, piano (p), piano-piano (pp), crescendo (cresc.), and forte (f). Bass clef, piano (p), piano-piano (pp), crescendo (cresc.), and forte (f). Key signatures: fm, F#o.

Figura 5. Desarrollo del Primer movimiento pasando por diversas tonalidades, cc. 59-80.

Para llegar a la Reexposición (a partir del c. 88) (llave roja), se presenta un Puente (c. 83-87, en llave azul). Solamente se expone el puente e inicio de la Reexposición, es decir, del Primer Tema:



Figura 6. Puente e inicio del Primer Tema de la Reexposición en la tónica, cc. 83-89.

Enseguida se llega al Segundo Tema de la Reexposición ya en la tónica (*CM*) (cc. 103-inicio 129), donde sólo se muestran los primeros compases:



Figura 7. Inicio del Segundo Tema de la Reexposición ya en la tónica (*CM*), cc. 103-109.

Finalmente la Sección conclusiva de la Reexposición en la tónica (*CM*) (cc. 135-144), aunque solamente se exponen los primeros dos compases, así como la *Coda* (cc. 145-150) también en la tónica; solamente se muestran los primeros dos compases; se puede observar que en los cc. 145-150, Mozart incorpora elementos del Desarrollo (llave verde):

The image displays a musical score for a piano piece. The top system shows measures 135 and 136, marked 'CM' (Common Time) and 'f' (forte). The right hand features trills (tr) and accents (^) over a series of sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The bottom system shows measures 145 and 150. Measure 145 is highlighted with a blue box. The score includes dynamics such as 'crescendo', 'p' (piano), 'sf' (sforzando), and 'Retardo' (ritardando) at the end. The right hand continues with trills and accents, while the left hand maintains its accompaniment.

Figura 8. Sección conclusiva y Coda del Primer movimiento en la tónica (CM), cc. 135-136, y cc. 145-150.

El Segundo movimiento (FM), está estructurado en la *Forma ternaria compuesta*; es decir, A-B-A, con anacrusa. Se dice compuesta porque una de sus partes – en este caso *B-* se subdivide a su vez en tres secciones (altamente contrastantes), las cuales ya no están sobre la tonalidad de la tónica. Solamente se advierten algunos compases de las secciones.

En seguida un esquema sobre el desarrollo de esta forma:

Figura 9. Esquema de la estructura del Segundo Movimiento:

A	B (Sección media)	A	CODA
<p>REGIÓN TONAL: (FM) COMPASES: 1-19</p> <p>Nota: Los dos primeros sistemas se repiten.</p>	<p>1ª Sección: REGIÓN TONAL: (fm) COMPASES: 20-28</p> <p>2ª. Sección: REGIÓN TONAL: (AbM) COMPASES: 29-35</p> <p>3ª. Sección: REGIÓN TONAL: (fm) COMPASES: 36-Inicio 40</p>	<p>REGIÓN TONAL: (FM) COMPASES: 41- Inicio 60</p>	<p>REGIÓN TONAL: (FM) COMPASES: 60-64</p> <p>Nota: Extrae fragmentos de la sección media (1ª.), pero en tonalidad de FM</p>

A continuación A (c. 1-19) en donde se repiten los dos primeros sistemas (cc. 1-7). Está en tonalidad de FM; la primera frase (cc. 1-inicio 4) (verde); la segunda frase (cc. 4-8) (naranja); no se exponen los cc. 8-19:

Figura 10. La Parte A del Segundo movimiento, cc. 1-7.

Después se llega a la parte central contrastante que es la B, la cual se encuentra en la tonalidad homónima menor, es decir, en fm. Está dividida en tres secciones con barra de repetición sólo en las dos primeras. Tiene un carácter melancólico. Debe ser ejecutado con mucha expresividad. Contiene un *ostinato* que le da una sensación de dramatismo a la obra, (cuadrado azul). A continuación, la primera sección (cc. 20-28) de la B, la cual cuenta con barra de repetición:



Figura 11. Primera sección de la Parte central B del Segundo movimiento, cc. 20-28.

En seguida aparece la Segunda sección de la B, (cc. 29-35), la cual está en tonalidad de su relativo mayor, es decir, *AbM*, por lo que tiene un carácter contrastante y finaliza en *fm*. Se encuentran señalados los cc. 32-34 (elipse roja) que son la parte culminante y más dramática de esta sección; así mismo, cuenta con barra de repetición:

Figura 12. Segunda sección de la Parte central B del Segundo movimiento, cc. 29-35.

Por último se pasa a la Tercera Sección de la parte B (cc. 36-inicio 40) (llave morada), e inmediatamente después, se llega a la Recapitulación de la parte A (a partir de c. 41; se expondrán sólo algunos compases) (llave roja):

Figura 13. Tercera sección de la Parte central B del Segundo movimiento e inicio de la recapitulación, cc. 37-45.

Para dar por concluido el movimiento, aparece la *Coda* (cc. 60-64), la cual toma elementos de la parte B, es decir, el *ostinato*; no obstante, con las notas octavadas (una tercera descendente) en el bajo: *fa-re-si* (cuadrado rojo), que le dan a la obra una sensación de concluida. Finaliza el movimiento en *FM*:

Figura 14. La *Coda* del Segundo movimiento en *FM*, cc. 60-64.

El Tercer movimiento –al igual que el primero– está estructurado en la *Forma sonata*. Sólo se presentan algunos compases de cada sección. En seguida el esquema que muestra el desarrollo de la forma musical, su región tonal, así como los compases correspondientes:

Figura 15. Esquema de *Forma sonata* y numeración de compases del Tercer Movimiento.

EXPOSICIÓN (A)	DESARROLLO (B)	REEXPOSICIÓN (A')
TEMA: COMPÁS: 1er Tema = 1-20 REGIÓN TONAL: Tónica (<i>CM</i>) 2º. Tema = 21- In.61 REGIÓN TONAL: Dominante (<i>GM</i>) Sección conclusiva = 61-68 REGIÓN TONAL: Dominante (<i>GM</i>)	TEMA: Nuevo. No añade materiales presentados en la Exposición. REGIÓN TONAL: Diversas tonalidades ajenas a la tonalidad principal. COMPÁS: 69 al 95 PUENTE: 92-95	TEMA: COMPÁS: 1er Tema=96-115 REGIÓN TONAL: Tónica (<i>CM</i>) 2º. Tema = 116-inicio 160 REGIÓN TONAL: Tónica (<i>CM</i>) Sección conclusiva = 160-171 REGIÓN TONAL: Tónica (<i>CM</i>)

El movimiento comienza con la exposición, el cual está conformado por tres temas. El Primer Tema (c. 1-20); a continuación, algunos compases. Del compás 17 al 20 es donde finaliza el tema con la cadencia auténtica perfecta (llave azul):

The image shows a musical score for the first movement of a sonata. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in 2/4 time. The first phrase (1ª. Frase) is highlighted with a green bracket and spans measures 1 to 6. The second phrase (2ª. Frase) is highlighted with a purple bracket and spans measures 7 to 10. The score includes piano (p) dynamics, a trill (tr), and a fermata (f) over the final note of the first phrase. A red bracket highlights the final cadence of the first phrase in measures 17-20.



Figura 16. Primer tema de la Exposición del Tercer movimiento (cc. 1-8) y fin del tema con la cadencia (17-20).

El Segundo Tema (cc. 21-inicio 61), se encuentra en la tónica (*CM*); sin embargo, pasa por un pequeño puente -el cual no se muestra- y donde Mozart expone algunos arpeggios que se presentan para establecer la tonalidad de la dominante (*GM*) que es a partir del compás 33. En seguida algunos compases (21 al 26) (llave naranja), así como del 32 al 36 donde se establece la dominante (llave verde):

Figura 17. Segundo tema de la exposición (cc. 21-26) en la tónica (*CM*); y el establecimiento de la dominante (cc. 32-36).

En este amplio Segundo tema se establecen diversos discursos; unos más cantados (*Bajo de Alberti* en la mano izquierda) (cc. 39-46 en azul); otros más enérgicos (terceras en la mano izquierda) (cc. 47-58, en rojo; se muestran algunos):

Figure 18 shows a musical score for the second theme, measures 39-55. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns and trills. Measures 47-51 are highlighted with a red bracket, showing a change in dynamics and the use of triplets and 'Erstdruck' markings.

Figura 18. Diversos compases del Segundo tema mostrando su carácter, cc. 39-55.

Posteriormente se presenta la Sección conclusiva (cc. 61-68), la cual se encuentra en la dominante (*GM*); aquí Mozart parece despedirse varias veces (elipse):

Figure 19 shows the concluding section of the exposition of the third movement in the dominant (*GM*), measures 61-68. The score is in D major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns and trills. Measures 61-68 are highlighted with blue and green brackets, showing a change in dynamics and the use of triplets and 'Erstdruck' markings.

Figura 19. Sección conclusiva de la exposición del Tercer movimiento en la dominante (*GM*), cc. 61-68.

En el Desarrollo (cc. 69-95), no aparecen elementos de la Exposición. Es una parte de la sonata muy libre. También se encuentra en la dominante. Se presentan los primeros 4 compases:

Figura 20. Inicio del Desarrollo, cc. 69-72.

A continuación, un pequeño puente (cc. 92-95), que se dirige hacia el Primer tema de la Reexposición (a partir del c. 96)

Figura 21. Puente (*GM*) (cc. 92-95), e inicio del Primer tema de la Reexposición (cc. 96-101).

En seguida el inicio del Segundo Tema de la Reexposición en la tónica (*CM*) (a partir del c. 116), que es presentado luego de la cadencia auténtica perfecta (cc. 114 y 115) del primer tema:

Figura 22. Cadencia (cc. 114-115) y Segundo tema de la Reexposición en la tónica (*CM*), (c. 116).

La obra finaliza con la Sección conclusiva en la tónica (CM) (cc. 160-171). Aquí da la impresión que Mozart no quiere que concluya la obra, ya que el compás 160 y 161 se repiten (cuadrado café); así mismo el 164 y 165, una figura melódica baja y la otra sube (cuadrado verde); finalmente el compás 166 y 167 (cuadrado amarillo), para terminar con una cadencia rota (compás 169) y dar por concluida la obra:

The image shows a musical score for the concluding section of the third movement, measures 160-171. The score is in C major and 3/4 time. It features three systems of music. The first system (measures 160-161) has a brown box around the first measure. The second system (measures 162-165) has a brown box around measure 162 and a green box around measures 164-165. The third system (measures 166-167) has a yellow box around measures 166-167. The score includes dynamics like p, mfp, and f, and articulation like accents and slurs. At the bottom, Roman numerals VI, ii, V7, and I are indicated.

Figura 23. Sección conclusiva (*Coda*) del Tercer movimiento en la tónica (CM), cc. 160-171.

2.5. Reflexiones personales.

En este capítulo mi intención fue el mostrar las principales influencias que fueron conformando el estilo compositivo de Mozart en su desarrollo musical. Fue una gran cantidad de músicos y compositores de quienes se nutrió, ya sea directa o indirectamente.

Mozart supo asimilar las modas que iban llegando y que diversos músicos supieron introducirlas con el objeto de que fueran ampliamente desarrolladas por otros. Sin duda el “Estilo galante” –de quien su principal exponente fue Johann Christian Bach-, fue una expresión altamente valorada por Mozart, el cual le sirvió como base para muchas de sus futuras composiciones entre ellas la *Sonata en CM KV 330* incluida en el programa de titulación.

Esta obra muy perceptible en este estilo, muestra a un Mozart divertido y despreocupado; una obra con carácter de ligereza, no obstante, con un grado de dificultad mayor. Su rítmica es muy variada, lo que le da mayor riqueza y dificultad a la obra. Si bien es una composición que debe interpretarse con cierta ligereza, la calidad del sonido debe estar presente siempre. Un claro ejemplo son los primeros tres sistemas del primer movimiento.

Esta obra, seguramente fue escrita antes de la muerte de su madre quien lo acompañó en su segundo viaje a la ciudad de París y muestra a un Mozart feliz. En el Primer y Tercer movimientos, se encuentran pasajes explícitamente divertidos en donde parece o simula una gran carcajada (c. 11 del primer movimiento). Puede notarse la enorme influencia que recibió de Johann Christian Bach a quien conoció en una edad temprana, ya que es una obra que se percibe su ligereza, está libre de dramatismo, y sus frases son cortas muy del estilo galante. En contraste, en el Segundo movimiento sí están contenidas secciones de gran dramatismo y claroscuros (cc. 21-27) y (cc. 37-40) como los que seguramente captó de la música de Johann Schobert, a quien ya había conocido de niño en su primer viaje a París.

Encuentro oportuno mencionar algunas obras en las que encuentro similitudes de un compositor a otro. Como ejemplo, está la *Sonata en GM Núm 4, opus 17* de Johann Christian Bach con el primer movimiento de la *Sonata en BbM, KV 333* en donde ambos inicios son muy similares. Por otro lado, se encuentra la *Sinfonía sorpresa* núm. 94 de Joseph Haydn con el inicio del *Concierto para piano en CM, núm 21* de Mozart.

CAPÍTULO III. PERÍODO ROMÁNTICO

3.1. Introducción.

En este capítulo se presenta la información biográfica del compositor Johannes Brahms (1833-1897), la cual se orienta a mostrar los compositores que influyeron en el proceso de composición de Brahms. Por otro lado se describe el contexto histórico y musical propio del Romanticismo alemán.

Para finalizar el trabajo se hace un análisis musical sobre la estructura musical de las tres primeras obras -contenidas en este recital de titulación - de su *Klavierstücke* / Piezas para piano Opus 118 (*Intermezzo* Núm. I en *am*, *Intermezzo* Núm. II en *AM* y la *Balada* en *gm*).

Brahms, era un fiel seguidor de las estructuras musicales antiguas. Estudió diligentemente a todos los clásicos. Las obras contenidas en este programa están influenciadas de esas formas utilizadas por sus predecesores. A continuación la opinión del compositor Richard Wagner (1813-1883) respecto a la música de Brahms:

Me doy cuenta de lo que aún puede hacerse con las formas antiguas en manos de alguien que sepa como tratarlas.⁷²

72 Karl Geiringer, *Brahms, su vida y su obra*, (Madrid, Altalena editores SA, 1984), 81.

3.2. Biografía de Johannes Brahms.

Brahms nació en la Ciudad de Hamburgo en 1833. Su biografía puede dividirse en 4 períodos importantes que se presentan a continuación:

El Primer período comprende todas sus primeras obras que escribió hasta 1855. Es una época de desarrollo en su vida en la que llega a conocer diversas personalidades en la música tales como Joseph Joachim (1831-1907), así como Robert Schumann (1810-1856) y Clara (1819-1896) su esposa. Por lo general le gustaban los contrastes súbitos; así mismo, surge el interés por componer obras basadas en canciones populares, gusto que compartiera con su maestro Eduard Marxsen (1806-1887).⁷³ Brahms mostró su predilección por componer obras exclusivamente para piano, el cual fue su principal medio de expresión.

Obtuvo sus primeras enseñanzas musicales por parte de su padre Johann Jakob (1806-1872). Su primer maestro formal de piano fue Friedrich Wilhelm Cossel (1813-1865), quien era considerado un pianista excelente; fue discípulo de Eduard Marxsen, el cual estudió bajo la dirección de Ignaz von Seyfried (1776-1841), quien fue discípulo de Mozart y heredó de ellos su predilección por las formas clásicas. Para Cossel el correcto fraseo así como su expresividad, eran características importantes en el estudio. Éste le proporcionó a Brahms una solidez técnica y musical. Entre ambos músicos, la relación de amistad perduró toda la vida.

Por otra parte Marxsen fue de gran influencia en la vida de Brahms; fue un prolífico compositor, director y pianista que se entregó por completo a la enseñanza. Con él comenzó su instrucción musical en 1843 y alcanzó una madurez en el piano; desarrolló la técnica de la mano izquierda y perfeccionó el arte de tocar ritmos complejos. Brahms, en la cúspide de su carrera, le dedicó su *Concierto para Piano y Orquesta en BbM* en 1882 y en 1883 cuando Marxsen cumplió sus 50 años de músico, su entonces ex-pupilo, editó las *Cien variaciones sobre una canción popular* de su propio maestro.⁷⁴

Otra característica que unía a ambos artistas es que los dos compartían el amor por canciones populares tanto de su país como del extranjero. Ambos músicos escribieron una vasta colección de obras sobre canciones populares. Como ejemplo están las *Variaciones sobre una danza campesina* de Marxsen Opus 67 en la que se

⁷³ Geiringer, *Brahms...*, 179.

⁷⁴ *Ibíd*, 30.

establecen diversas combinaciones de compases de 3/4 y 4/4; el tema de esta obra, así como la alternancia de compases de 3/4 y 4/4 es similar al de las *Variaciones sobre una canción húngara opus 21* de Brahms.

En los años 50's (1850), Brahms comenzó a escribir varias obras como algunas de sus *Sonatas para piano*, esto fue su trilogía *opus 1, 2 y 5*. En el *opus 1*, el Primer movimiento es bastante vigoroso y su primer tema tiene una semejanza con el inicio de la *Hammerklavier*; característica que pudiera ser casual. En su Tercera *Sonata en fm Opus 5*, en lugar de contar con los tres movimientos que eran más usuales, utiliza cinco, lo cual era una costumbre en los antiguos *Divertimenti*;⁷⁵ El Cuarto movimiento de esta *Sonata*, da la impresión de escucharse con la riqueza de toda una orquesta lo cual es muy característico en sus obras pianísticas.

Brahms comenzó a conocer grandes personajes en el campo de la música, tales como el violinista húngaro Eduard Reményi (ca. 1828,1830-1898) de quien recibió un gran impulso, ya que despertó su interés por canciones húngaras tradicionales. Brahms compuso en la primavera de 1853, las *Variaciones sobre una canción húngara opus 21* durante una gira de conciertos con el violinista. En estas primeras variaciones, unas veces mantiene la melodía del tema principal, otras veces lo transporta al bajo y en algunas otras al tono menor, etc; sin embargo, la estructura de la melodía se mantiene siempre de una manera que pueda ser percibida.⁷⁶

Brahms estudió a profundidad las obras de Schumann a quien conoció y surgió una amistad de por vida entre ambos músicos. Algunas composiciones en las que Brahms tuvo una gran influencia de dicho músico fueron las *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann opus 9*.

A finales de 1854 Brahms creó sus *Cuatro baladas opus 10* y fueron las últimas composiciones en este género de su primer período. No volvió a escribir sino hasta su cuarto período la *Balada en gm*, la cual conforma la tercera obra del *opus 118* incluida en este programa.

En el año 1855 Brahms escribió algunos estudios; entre los que han sido conservados son dos gigas y dos sarabandas, las cuales muestran claramente un estilo puro de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Hay algunos temas tomados de la primera sarabanda que incorporó en el movimiento lento del *Quinteto de cuerda opus 88*, escrito hasta 1882.

75 Piezas que usualmente tienen más de cuatro movimientos; incluyen minuetos, tema y variación.

76 Geiringer, *Brahms...*, 185-186

Segundo período. En sus obras se ve ya reflejado el modelo clásico. En esta fase, fue muy característico en Brahms el rehacer una obra que ya se encontrara completamente terminada. Es un período en el que no contaba con un lugar fijo en la cuestión laboral. Por otra parte, surgieron sus primeros *Lieder*.

En 1857 obtuvo un puesto de manera oficial en la Corte de Detmold.⁷⁷ El trabajo consistió en dirigir un conjunto coral y dar clases de piano a la princesa Friederike, así como tocar el piano cuando se suscitaban conciertos en la corte. En ese lugar, creó la *Serenata opus 11*, así como el *opus 16*, en la que algunos de los temas cuentan con un parecido a las obras de Joseph Haydn (1732-1809) y Ludwig Van Beethoven (1770-1827) en su fase inicial. Así mismo, compuso diversas obras tales como el *Sexteto para cuerdas Opus 18*, el cual fue la primera composición de música de cámara de su segundo período creativo; de igual modo se encontraba Brahms trabajando en su *Concierto para piano y orquesta en dm*. Aunque esta obra pianística fue iniciada en el período anterior, ciertamente no estaba satisfecho, por lo que la reformó completamente. Otro ejemplo del rehacer una obra, fue el *Quinteto con piano en fm opus 34* que inicialmente fue un quinteto de cuerda para después ser una Sonata para dos pianos antes de tomar su forma final.⁷⁸

Se interpretó por vez primera el *Concierto para piano y orquesta en dm opus 15* con el que Brahms había trabajado por tanto tiempo. En esta obra la orquesta y el piano son tratados con igual importancia; inicialmente fue concebida para ser una Sinfonía y compuesta por el consejo de Schumann. La escritura es muy pianística y Julius Otto Grimm (1827-1903) (amigo de Brahms), le aconsejaría transformarla en Concierto. Así mismo, le corrigió los errores de orquestación en la obra.⁷⁹

Durante los años 1859-60, Brahms comenzó a trabajar en obras para piano como son: las *Variaciones para cuatro manos sobre un tema de Schumann*, -las cuales tienen un gran parecido a las obras tempranas del compositor que ya había fallecido-, las *Variaciones sobre un tema de Händel*, así como el *Cuarteto para piano e instrumentos de cuerda* compuestos en *gm* y *AM* respectivamente. Finalmente el *Quinteto de cuerdas* que Brahms arreglaría posteriormente para dos pianos, así como el *Quinteto para piano y cuerdas opus 34* que serían finalizadas en 1864.⁸⁰

77 Ciudad al norte de Alemania del Estado federado de Renania del Norte-Westfalia.

78 Geiringer, *Brahms...*, 180.

79 Roland de Candé, *Les Chefs D'oeuvre classiques de la musique*, (France: Éditions du Seuil, 2000), 202.

80 Geiringer, *Brahms...*, 66.

La ciudad de Viena fue adoptada por Brahms como su hogar en la navidad de 1871. Conoció al gran virtuoso del piano Karl Tausig (1841-1871), de quien Brahms quedó completamente complacido por su gran virtuosismo, por lo que escribió las *Variaciones sobre un tema de Paganini opus 35*. Estas Variaciones son prácticamente estudios para piano en los que cada uno lleva su dificultad técnica y en las que ambos músicos trabajaron. Contienen pasajes de terceras, sextas (las preferidas de Brahms) y octavas, así como pasajes que logran la completa independencia de ambas manos.

Finalmente Brahms tuvo su primer debut como compositor y pianista el 16 de noviembre de 1862 con un Cuarteto llamado: *Hellmesberger*. Conoció a los integrantes de dicha agrupación a través de su amigo el virtuoso pianista Julius Epstein (1832-1926). Interpretaron el *Cuarteto para piano y cuerda opus 25* participando Brahms en el piano.

Llegó el día en el que Wagner y Brahms se conocieron por primera vez en febrero de 1864. En esa noche Brahms interpretó sus *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel opus 24*. Wagner quedó completamente complacido. El tema de estas variaciones, fue tomado del segundo volumen de la *Suite de pièces pour le clavecín*/ Suite de piezas para el clavecín (1733) de Georg Friedrich Händel (1685-1759) y de la cual el compositor hamburgués conservó la tonalidad de *BbM*.⁸¹

En el verano de 1864, llevó finalmente a cabo la revisión final del *Quinteto para piano y cuerdas en fm*, el segundo *Sexteto para cuerdas*, y terminó una serie de *Lieder* que posteriormente envió a su editor.⁸²

El Tercer período. Prácticamente todas las grandes obras de orquestación además de corales fueron escritas durante este período en la que destaca la composición del *Réquiem alemán*.

La fascinación y el interés que Brahms tuvo siempre hacia la música antigua, concretamente de los siglos XVII y XVIII, se puede ver reflejada en los tres años que duró como director de la *Gesellschaft der Musikfreunde* / La Sociedad de amigos de la Música, ya que hizo una serie de reformas en el puesto que ocupó. Profundizó en el estudio de estas obras para ser interpretadas fielmente como él consideraba debían ser abordadas. Primeramente evitó que la instrumentación fuera modernizada ya que esta práctica era usual en el siglo XIX. Tenía un sentido histórico muy agudo y conservó muchas de esas tradiciones; por ejemplo, las voces solistas sólo debían ser acompañadas

81 De Candé, *Les Chefs D'oeuvre...*, 209.

82 Geiringer, *Brahms...*, 87.

por una parte de la orquesta. Para montar las obras de la época barroca, utilizaba instrumentos de teclado para el *continuo*.⁸³ De los 18 conciertos realizados gran parte de ellos fueron dedicados a la música de J. S. Bach, Georg F. Händel (1685-1759), música del siglo XVII y diversas obras de W. A. Mozart que eran prácticamente desconocidas tanto para músicos como para el público.

En el verano de 1873 tiempo que pasó Brahms en el sur de Munich, concretamente en Tutzing, fue muy fructífero. Terminó sus dos *Cuartetos de cuerda opus 51* (1 y 2) y sus *Variaciones sobre un tema de Haydn opus 56*.⁸⁴ Éstas fueron en dos versiones, una para orquesta y la otra para dos pianos. La versión de orquesta mantiene apego al estilo orquestal de Haydn por su predominante uso de fagotes y oboes. Por otro lado, los motivos y los temas pasan de unos instrumentos a otros y las melodías son divididas entre varios de ellos. Esto hace que su protagonismo pase de una sección de la orquesta a otra distinta.⁸⁵ Característica que aparece en el *Intermezzo* Núm II en AM *opus 118*, incluido en este programa de titulación, en donde el tema pasa de una voz a otra.

En 1876 Brahms terminó su *Primera Sinfonía en cm opus 68*, la cual está claramente influenciada por Beethoven. El musicólogo Nikolaus Harnoncourt dice lo siguiente al respecto:

...Al parecer el espíritu de Beethoven se había instalado en su nuca... Por otra parte, le resultaba insoportable que todos dijeren que su Primera Sinfonía era la 'Décima de Beethoven'. Le desagradaba este tipo de comentarios, a pesar de que él había hecho todo lo posible para que los oyentes lo percibiesen de esa manera.⁸⁶

En el año de 1877, fue concluida su *Segunda Sinfonía en DM opus 73*. En esta obra Brahms extrae elementos del Barroco y del Renacimiento. Este compositor se interesó también por la música barroca francesa;⁸⁷ esta música incluye también la de Francois Couperin (ca. 1626-1661), ya que editó varias de sus óperas.

El Cuarto período. Éste se inicia al cumplir los 58 años, que es cuando redacta su testamento. En esta fase es un hombre ya maduro. Regresó al piano, al *Lied* y a la música de cámara como lo hizo en su juventud. Brahms ya tenía pensado retirarse

83 Geiringer, *Brahms...*, 107.

84 Estas variaciones fueron compuestas en el verano de 1873 y estrenadas en Viena el mismo año de noviembre bajo la dirección del propio Brahms.

85 Geiringer, *Brahms...*, 220.

86 Nikolaus Harnoncourt, *La música es más que las palabras*, (Madrid: Editorial Paidós, 2010), 247.

87 Harnoncourt, *La música...*, 249.

de la composición; sin embargo, entró una nueva oleada compositiva en su vida musical.

En la ciudad de Ischl (Austria), fue donde Brahms compuso obras importantes entre las que destacan: su *Klavierstücke opus 118* (1893) contenido en este programa de titulación las primeras tres obras. Esta agrupación contiene cuatro *Intermezzi*, una Balada y una Romanza. Surgen otras series de piezas como lo son sus *Fantasías Opus 116*, sus *Tres Intermezzi opus 117* y las *Piezas para piano opus 119*. En estas obras sus armonías son menos complejas; se pasa a tonalidades ya no tan alejadas como en sus obras anteriores y en algunas ocasiones, el desarrollo se construye sobre el mismo tema inicial, como ejemplo está el *Intermezzo Núm.2 en AM* (contenido en este programa), en el que la parte central y el desarrollo están edificados sobre un mismo tema y en el que solamente se le agregan algunas variables. Con estas obras Brahms alcanzó la plenitud de su desarrollo como compositor para piano.⁸⁸

En 1897 Brahms pasó unos días en Viena en compañía del compositor Edvard Grieg (1843-1907), animándole éste a pasar unos días en Noruega; viaje que nunca se llevó a cabo ya que falleció el 3 de abril del mismo año.

88 Geiringer, *Brahms...*, 195

3.3. Contexto histórico, social y musical en el Romanticismo Alemán.

La Revolución Francesa comenzó en 1789. El 12 de julio de 1806, Napoleón creó la Confederación del Rin (asociación de estados del centro y sur de Alemania), estaba formada por 16 principados alemanes a los que se unieron el reino de Westfalia, y en 1807, el gran ducado de Varsovia. El Sacro imperio romano germánico llegó a su fin. Napoleón estableció en la categoría de reinos a los estados alemanes de Baviera y Württemberg. Esta Confederación se disolvió después de la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig en 1813, por lo que los estados alemanes firmaron la paz.

En 1815 el congreso de Viena otorgó una nueva estructura a Alemania. En lugar del Sacro imperio, se creó una confederación germánica de 39 estados autónomos; entre ellos se destacaban por su importancia económica y política el Imperio austriaco y el reino de Prusia.⁸⁹

En los años de 1848 a 1849 surgió en Alemania la llamada “Revolución de marzo”, en la que sus principales objetivos fueron: la erradicación de la nobleza, el establecimiento de un parlamento, y la instauración de la libertad de expresión.⁹⁰

Esta revolución fue favorecida por la crisis económica de 1847. Se propició la propaganda anarquista de Max Stirner (1806-1856), y la socialista por los filósofos Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895). De estos dos últimos personajes sus ideas socialistas fueron progresando con gran rapidez, ya que en 1870 los campesinos constituían el 64 % de la población y sus condiciones de vida eran bastante deficientes.⁹¹ Después de diversas luchas territoriales se desató la guerra franco-prusiana que finalizó con la victoria de los ejércitos alemanes; su consecuencia fue la creación del Imperio alemán (II Reich) en 1871 donde Guillermo I fue su primer titular y Otto von Bismarck su primer canciller.

El período 1806-1870, fue uno de los más prolíficos en la cultura alemana. El Romanticismo fue una etapa en la que se surgieron nuevas ideas estéticas y filosóficas distintas de la Ilustración; de igual modo se creó en el mundo una nueva sensibilidad cultural en la sociedad occidental. Este período se nutrió de otras artes como la poesía,

89 *Gran enciclopedia Larousse*, s.v. “Alemania”, ed. Planeta, (Barcelona: segunda edición, vol. I, 1988), 344.

90 John Deathridge, “Germany, the special path”. En *The Late Romantic Era –From the mid XIX Century to World War I*, ed. Jim Samson, (New York: Granada group and The Macmillan Press Ltd, ed. Prentice Hall 1991), 50-52.

91 *Gran enciclopedia...*, s.v. “Alemania”, 344-345.

la filosofía, así como la pintura, pero sobre todo se enfocó en el individuo; es decir, el artista romántico va a dar a conocer el mundo expresándose él mismo.

En la literatura alemana el movimiento romántico comenzó a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se exaltó la figura del héroe que se rebela en contra de su entorno social y en dicha subversión cultural surgieron algunos de sus principales exponentes como los hermanos Friedrich Von Schlegel (1772-1829), August Wilhelm Von Schlegel (1767-1845), así como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805). Con Goethe, se fomentó el héroe casi siempre de una forma trágica. Como ejemplo de ello está su novela *Die Leiden des jungen Werthers* / Los sufrimientos del joven Werther (1774).⁹² Es una obra con tintes autobiográficos sobre un amor imposible y los estragos que esta desilusión ocasionaron en la vida del joven Werther. El conflicto interno, el tema del suicidio, así como el destino trágico, constituyeron el tema principal de las producciones literarias de la época.

La obra de Schiller básicamente en sus años de juventud aborda temas sobre la libertad física, es decir, trata contenidos sobre la justicia, el manejo y abuso del poder, así como la libertad política y la tiranía. En sus años de vida adulta abordó el tema de la libertad del alma que llevaría al ser humano a un nivel superior en el que pudiera dominar la frágil condición humana.

En el Romanticismo se manifestó la preferencia hacia la naturaleza, así como la predilección por -lo que los alemanes llamaron- *Das Volksgeist* / El Espíritu folclórico. Este Nacionalismo se comenzó a cultivar en diversos países como Francia, Italia, Rusia, Europa central y Escandinavia. Estos dos términos tuvieron repercusiones tanto en la literatura, pintura, así como en la música.

En el ámbito filosófico uno de los principales exponentes fue Ignaz Paul Vitales Troxler (1780-1866), quien llegó a ser amigo de Beethoven. Era de carácter rudo cuando defender sus ideas se trataba. Troxler fue un partidario del liberalismo político⁹³. Enseguida parte de su pensamiento:

Toda filosofía es simplemente una lengua hecha de imágenes, toda especulación un balbuceo que imita la Revelación divina. El hombre terrestre debe quebrarse para que nazca en él el Señor. Dios y el hombre, son el Alfa y la Omega del universo, y Dios-hombre es la síntesis antroposófica... Renunciamos a nuestro vano yo, para encontrarnos en nuestro eterno nos.⁹⁴

92 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "Romanticism/History of usage", ed. Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. XXI, 2001), 598.

93 Que defiende las iniciativas individuales limitando el poder del estado.

94 Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño-Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, (Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Ltda., 1994), 121-122.

En las artes visuales, el máximo exponente fue el pintor Caspar David Friedrich.⁹⁵ La pintura de paisajes –que nos dan una impresión de soledad- fue convirtiéndose en la forma pictórica favorita de este artista. Los paisajes no reflejan lo exterior sino lo interior y los demás elementos en su pintura como lo son la bruma, las nubes, la luz del sol, así como las montañas, solamente aportan sensaciones, dando a conocer la interacción del ser humano con el universo. Friedrich, en sus pinturas hace también alusión a su rechazo por la invasión napoleónica, y enalteció la cultura y patria germanas. Su obra prácticamente es el fruto de la contemplación interior:

Pintura profundamente simbólica, en que el paisaje nunca es una unidad cerrada en sí misma, sino como una alusión a espacios inmensos que están más allá de los que capta el pintor. Casi siempre un caminante solitario, cuyo rostro rara vez se distingue y cuya actitud es pensativa y piadosa.⁹⁶

En el ámbito musical Guido Adler (1855-1941) fue un pionero de la Musicología moderna. Una de sus grandes aportaciones fue el realizar un estudio minucioso sobre la música vista desde un punto de vista científico, así como el análisis sobre los estilos musicales con el fin de poder llevar a cabo una división de los períodos, por lo que se llegó a la siguiente conclusión: a Ludwig Van Beethoven y Franz Schubert (1797-1828) se les asignó la transición de la *Era Clásica* a la *Romántica*; por consiguiente se le denominó *Clasicismo Vienés*. Por otro lado diversos historiadores como Karl Dahlhaus (1928-1989), Peter Rumenhüller entre otros, realizaron una división del siglo XIX en dos mitades, en donde en la segunda mitad de ese siglo se le denominó el *Neo-Romanticismo* y en dicha categoría pertenecen Anton Bruckner (1824-1896), César Franck (1822-1890) y Johannes Brahms.

Fue una época de Asociaciones culturales tales como la *Allgemeiner Deutscher Musikverein* / Asociación Musical General Alemana, entre 1859 y 1861 por el compositor Louis Köhler (1820-1886) y el crítico e historiador alemán: Franz Brendel (1811-1868). Después del año 1849 compositores como Franz Liszt (1811-1886) y Richard Wagner, trabajaron arduamente para realizar mejoras en la profesión musical. Wagner escribió su “Plan para la organización de un teatro nacional alemán para el Reino de Sajonia” en 1848; en dicho documento hace un análisis sobre la relación

95 Joan Sureda, *Summa Pictórica- Historia Universal de la Pintura*, (España: Editorial Planeta, S.A., Tercera edición, 2002), 132-137.

96 Béguin, *El alma romántica y el sueño...*, 163.

existente entre el estado y la profesión musical.⁹⁷ En la segunda mitad del siglo XIX, surgió un festival de gran prestigio en Alemania llamado *Festival de Música del bajo Rin*.⁹⁸ Así mismo, fue fundada la *Sociedad Alemana Bach* y *Sociedad alemana Händel*, fundada en Leipzig en 1856 y 57 respectivamente.

En el siglo XIX la vida musical alemana estuvo en gran apogeo y se desarrolló notablemente. Surgieron diversas Casas de Ópera en donde Alemania se distinguió hasta la llegada de Wagner (después de 1860). Así mismo, aparecieron empresas editoras que traducían diversas obras del italiano o francés al alemán. Florecieron los conciertos públicos que se presentaban en distintas casas de ópera o en salas de concierto. La *Gewandhaus*⁹⁹ de Leipzig, abrió sus puertas en 1884.

A causa del crecimiento económico alemán, se comenzó con la fabricación de pianos. La Casa *Bechstein* se estableció en 1860; la *Blüthner* en 1864; la *Grotrian* en 1865; finalmente la firma *Steinway* en 1880. Por ende, el piano llegó a ser un instrumento muy popular. Después de 1894, se establecieron librerías públicas de música en diversas ciudades.

Surgieron Conservatorios para proveer de una educación profesional musical, ya que anteriormente esto se practicaba de manera informal.¹⁰⁰ La institución con mayor influencia musical e intelectual fue el Conservatorio de Leipzig, que comenzó bajo la dirección de Felix Mendelssohn (1809-1847). Esta institución musical tuvo gran prestigio y atrajo a un gran número de músicos de distintas regiones de Europa, Escandinavia, Rusia, Estados Unidos, entre otros.

Se aceptó la Musicología como una disciplina académica en universidades. Esta especialidad maduró criterios sobre la música como la estética; desarrolló conceptos de la historia musical, así como biográfica.¹⁰¹

En el siglo XIX la Sinfonía Alemana influyó en la mayor parte de Europa y Estados Unidos. Surgió una estética en la cual esta música para orquesta llegó a representar la música instrumental pura.¹⁰² Las Sinfonías de Beethoven y las últimas

97 Deathridge, *The late Romantic Era...*, 53.

98 *Ibíd*, 59

99 Se traduce como “Casa de la vestimenta”. Importante sala de conciertos y sede de la Orquesta de Leipzig.

100 *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Germany/1806-1918”, (segunda edición, vol. IX, 2001), 725

101 *Ibíd*, 725

102 *Ibíd*, 728

Sinfonías de W. A. Mozart (1756-1791), representaron la médula del repertorio sinfónico establecido.¹⁰³

Desde Beethoven se originó un cambio en la elaboración de la música sinfónica. Sus sinfonías eran más largas al igual que sus desarrollos y *codas*. Fue él, quien reemplazó el *Minuet* de la Sinfonía Clásica por el *Scherzo* el cual tiene un carácter más enérgico.¹⁰⁴ Por otro lado el musicólogo alemán Karl Dahlhaus estableció el término “La segunda Era de la Sinfonía” con los compositores Brahms y Bruckner; es decir, se comenzó con la *Primera Sinfonía* en *cm* (1855-1876) de Brahms y con la *Tercera Sinfonía* en *dm* (1873-1877) de Bruckner; sin embargo, algunos críticos consideraron que el estilo sinfónico que Brahms desarrolló en su Segunda, Tercera y Cuarta Sinfonías fue totalmente nuevo al de Beethoven.¹⁰⁵

El Piano fue un instrumento muy importante en este período de la historia musical y se comenzaron a experimentar todas las posibilidades sonoras y de interpretación.¹⁰⁶

En el siglo XIX diversos compositores tomaron el *Intermezzo* - nombre dado a una pieza corta para piano- con la finalidad de expresar algún sentimiento o simplemente algún estado de ánimo. Este término fue ampliamente utilizado por Brahms.¹⁰⁷

Surgieron, de igual manera, las llamadas *Piezas de Carácter*; son obras para piano solamente, sin ser *sonatas*. Son cortas y no están divididas en movimientos. Una pieza de carácter es la llamada: Balada. Está inspirada en formas poéticas de historias escritas en verso. Diversos compositores escribieron este tipo de obras en el siglo XIX como Franz Schubert, Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann, Frédéric Chopin (1810-1849) y Johannes Brahms.

103 *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Germany/1806-1918”, (segunda edición, vol. IX, 2001), 728

104 Miles Hoffman, *the NPR Classical Music Companion*, (Boston / New York: Houghton Mifflin Company, 1997), 215.

105 *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Germany/1806-1918”, 729

106 Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2ª. Ed., 2007), 195-219.

107 Hoffman, *the NPR...*, 105.

3.4. Análisis del *Klavierstücke opus 118*.

Este *opus* fue compuesto en 1893. Éste es un ejemplo de las *Piezas de carácter* de un solo movimiento. El análisis que se presenta en este recital de titulación del *Intermezzo I* en *am*, *Intermezzo II* en *AM* y la *Balada* en *gm*, están basados en la partitura *Dover*.¹⁰⁸

Se muestra a continuación, un esquema de la estructura musical de las obras, acompañado por el análisis de las mismas.

Intermezzo en am, Núm. I opus 118

La obra contiene una estructura musical representativa del Barroco, como lo es la *forma binaria A-B*; es anacrúsica y está en la tonalidad de *am*.

Figura. 1. Esquema del Intermezzo Núm. I

A	B	CODA
<p>REGIÓN TONAL: (<i>am</i>)</p> <p>COMPASES: 1-10</p> <p>NOTAS: La melodía se encuentra en la voz soprano y desciende cromáticamente.</p>	<p>REGIÓN TONAL: (<i>E7-am</i>)</p> <p>COMPASES: 11-29</p> <p>NOTAS: Va recorriendo diversas tonalidades (acordes disminuidos y séptimas de dominantes).</p> <p>PUENTE: cc. 30 y 31</p>	<p>REGIÓN TONAL: El homónimo-tónica (<i>AM</i>)</p> <p>COMPASES: 32-42</p>

La primera parte (A) (cc. 1-10) (llave roja), comienza en la tónica (*am*) con su barra de repetición; se localiza la primera frase (cc. 1 y 2), la segunda frase (cc. 3 y 4).

La melodía, el principal recurso de esta obra, se encuentra en la voz de la soprano (círculo naranja) y va descendiendo a partir del *do* de la anacrusa casi en forma cromática; se debe interpretar con mucha energía:

¹⁰⁸ Johannes Brahms, *Johannes Brahms Complete Shorter Works for Solo Piano*, ed. Eusebius Mandyczewski, (New York, Dover Publications, Inc., 1971), 1-11.

Frases I
Frases II

Allegro non assai, ma molto appassionato

Figura 2. Primera parte (A) de la obra en la Tónica (*am*), cc. 1-10.

En seguida se encuentra la segunda parte de la obra (B) (cc. 11-29) (llave azul), la cual comienza en la dominante (*E7*), en donde la parte culminante se encuentra en (cc. 20-24) (cuadro verde):

A partir del c. 25, la melodía se desarrolla en grado conjunto (voz soprano) (círculo), para finalmente llegar a la nota *la*, así como en la tonalidad (*am*) (c. 29):

Figura 3. Segunda parte (B) de la obra comienza en la dominante (*E7*), cc. 11-29.

Posteriormente a partir de la casilla 2 se encuentra un Pasaje de transición (cc. 30 y 31), el cual nos va a llevar a la *Coda* (cc. 32-42), la cual finaliza en su tonalidad homónima (*AM*) (c. 42):

The image shows a musical score for piano, measures 35-42. The score is in treble and bass clefs. Measures 35-38 show a transition with dynamics *f* and *sf*. Measures 39-42 are the Coda, marked *dim. rit.* and *p*, ending with a red bracket and the label *AM4*.

Figura 4. Pasaje de transición (cc. 30 y 31) y *Coda* (cc. 32-42) de la obra en la tonalidad homónima de la tónica (*AM*).

Intermezzo en AM, Núm. II

La siguiente obra se encuentra escrita en la *Forma ternaria compuesta* (A-B-A'), ya que la B a su vez tiene una estructura binaria. Por otro lado, A' tiene pequeñas variaciones con respecto a la primera; sin embargo, no pierde su similitud con ésta. En tonalidad mayor (*AM*); su carácter es lírico; así mismo, es anacrúsica y su polifonía es tratada con igual importancia en cada voz en donde Brahms pasa la melodía de una voz a otra; un recurso muy utilizado en su forma compositiva. Se muestran solamente algunos compases:

Figura 5. Esquema del *Intermezzo* II

A	B (Sección media)	A'
<p>REGIÓN TONAL: Tónica (AM)</p> <p>COMPASES: 1-48</p>	<p>1ª. Sección REGIÓN TONAL: Relativo menor (<i>f#m</i>) COMPASES: mitad 48-56 (con barra de repetición).</p> <p>2ª. Sección REGIÓN TONAL: Homónimo (<i>F#M</i>) de la sección media COMPASES: anacrusa del 56-64</p> <p>3ª. Sección REGIÓN TONAL: Relativo menor (<i>f#m</i>) COMPASES: anacrusa del 64-inicio del 73</p> <p>PUENTE: COMPASES: Mitad del 73- inicio del 76</p>	<p>REGIÓN TONAL: Tónica (AM)</p> <p>COMPASES: mitad del 76- 116</p>

A continuación la primera sección (A); el comienzo de la obra en tonalidad de AM (cc. 1-8), con un carácter íntimo, en donde la voz predominante se encuentra sobre la soprano; se mostrarán los dos primeros sistemas, los cuales se repiten posteriormente. Primera frase (cc. 1-mitad 4) (llave azul); Segunda frase (mitad cc. 4-mitad 8) (llave roja):

The image shows a musical score for the beginning of Section A. It is written for piano in 3/4 time and A major. The tempo is 'Andante teneramente'. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Primera Frase' and includes a first ending bracket. The second system is labeled 'Segunda Frase'. Dynamics include piano (p), dolce, and pianissimo (pp). The score is annotated with blue and red brackets to indicate the first and second phrases respectively.

Figura 6. Inicio de la Sección (A) en tonalidad de la tónica (AM), cc. 1-8.

En seguida se encuentra señalada la parte climática de esta primera parte, en la que su carácter es más apasionado (cc. 25-mitad 30) (llave roja); así mismo, se observa cómo la soprano va ascendiendo cromáticamente (círculo naranja), hasta hacer un salto de 10ªm. que lo hace muy expresivo. En contraste, se observa como se llega al reposo con una nota pedal en la subdominante (*re*) (cc. 31-34) (círculo amarillo); esto le da una sensación de reposo parcial sin llegar al reposo total (que sería sobre la nota *la*):

The image shows a musical score for piano, specifically measures 23 to 34 of the Intermezzo II. The score is divided into three systems. The first system (measures 23-27) is marked 'legato' and features a red bracket indicating a climactic section. The second system (measures 28-32) is marked 'espress.' and 'p dim.', and features a red bracket indicating a climactic section. The third system (measures 33-34) is marked 'calando' and 'dolce', and features a yellow circle around the bass line. Annotations include orange circles around notes in the first system, a purple circle around a note in the second system labeled 'Salto de 10ªm', and yellow circles around notes in the third system.

Figura 7. Zona climática de la sección A del *Intermezzo II*, cc. 25-30 y zona de reposo (cc. 31-34).

Para finalizar esta sección se muestran los dos últimos sistemas (mitad cc. 38-48) (llave verde), en los cuales su carácter es más dulce. El primer acorde es de *f#m* el cual ya comienza a ser anunciado para la siguiente parte (sección media). Se produce una progresión armónica por terceras descendentes (ver los acordes señalados), pero conservando como nota pedal en el bajo un *la* (círculo amarillo), que le da una sensación de suspenso, es decir, de no concluida la sección. Esta progresión armónica vuelve a repetirse (cc. 42-45) pero ahora el bajo lo da el del acorde el cual desciende por grado conjunto (círculo rojo); esto le da un carácter conclusivo y muy emotivo a la obra:

Figura 8. Zona conclusiva de la sección A, del *Intermezzo II*, cc. 38-48.

Posteriormente aparece la Primera Sección de la Sección media (B) (mitad cc. 48-56) (llave verde) y con barra de repetición; está en *f#m*; no contiene extractos o indicios de la Exposición, es decir, es un tema nuevo. Es una parte de tres voces aunque Brahms incurre en tres melodías distintas; el bajo, provee de sostén armónico; en la soprano, se da un tema específico y en la contralto, otro. Para no caer en la misma interpretación, se puede dar énfasis a la soprano en la primera vez, y en la segunda vuelta, dar prioridad interpretativa a la contralto (en círculo rojo):

Figura 9. Primera sección de la Sección media (B), cc. 48-56.

En seguida se presenta la Segunda sección de la Sección media (cc. 57-64) (llave morada). Este Tema está en tonalidad de *F#M*. Esta es una sección armónica y el pasaje nos muestra solamente una atmósfera - representada en acordes con notas pedal - que proporciona una sensación de tranquilidad que finaliza con un calderón. El primer *do* de la soprano viene del compás anterior (56):

The image shows a musical score for piano, measures 57 to 64. The music is in F# major and consists of sustained chords with a pedal point in the bass. The tempo is 'più lento' and the dynamics are 'pp'. The texture is 'legato' and 'una corda'. The score includes a 'rit.' (ritardando) and an 'espr.' (espressivo) marking. The key signature is F# major.

Figura 10. Segunda Sección de la Sección media (B), cc. 57-64.

Finalmente aparece la Tercera parte de la Sección media (anacrusa c. 64-inicio c. 73) (llave roja). Este apartado es un derivado de la Primera parte; en otras palabras, es un tipo de variación de la primera sección. Se observan tres voces. Aquí Brahms mantiene la melodía principal en la contralto y es percibida (círculos morados); sin embargo, a partir del compás 69, pasa a la voz soprano. Se llega al punto climático (cc. 69 y 70) (cuadro verde) en donde pueden apreciarse sus muy apreciadas sextas. Al llegar al inicio del c. 70, se le puede dar énfasis a la contralto, hasta llegar al c. 73. Poco a poco va descendiendo de intensidad hasta inicio del último compás indicado:

Figura 11. Tercera sección de la Sección media (B), cc. 64-73.

Finalmente se llega a la Recapitulación (A') (cc. Mitad 76-116). En el inicio, tiene algunas variantes del original (señaladas en cuadro), -aunque armónicamente permanece igual- solamente de los cc. 76-83; el resto permanece semejante. Solamente se muestran a continuación algunos compases (cc. 76-81):

Figura 12. Recapitulación (A') en la tónica AM, cc. 76-81.

Balada en gm, Núm. III

El término Balada ha tenido diversos significados en la historia de la música, pero concretamente en el siglo XIX. Este título fue otorgado por Frédéric Chopin a cuatro importantes obras compuestas a gran escala por él; más tarde fue adoptado por diversos compositores, entre ellos Johannes Brahms.

Se encuentra escrita en *Forma ternaria simple* (A-B-A), ya que la primera y tercera parte son iguales. Está en la tonalidad de *gm*. Es una pieza de bravura, así como anacrúsica. La obra es homofónica, ya que los roles que juegan los acordes son de acompañamiento y ritmo. La melodía indudablemente se localiza en la soprano. Se exponen solamente algunos compases.

En seguida, un esquema sobre la estructura musical de la Balada:

Figura 13. Esquema de la *Balada en gm, Núm III*

A	B (Sección media)	A	CODA
REGIÓN TONAL: Tónica (<i>gm</i>) Submediante (<i>Ebm</i>) CC. 1-37 PUENTE CC. 38-40	REGIÓN TONAL: Lejana (<i>BM-F#7-d#m-A#7</i>) CC. 41-Mitad72 PUENTE CC. Mitad 73-76	REGIÓN TONAL: Tónica (<i>gm</i>) Submediante (<i>Ebm</i>) CC. 77-107	REGIÓN TONAL: Tónica (<i>gm</i>) CC. 108-117 Nota: Esta sección termina con extractos de la Sección media

La primera parte de esta sección (cc. 1-mitad 10) (llave roja); inicia con dos frases largas; la primera (cc. 1-5), y la segunda (cc. 6-mitad 10). Obsérvese los acentos en las notas fuertes (voz soprano):

1 Allegro energico Primera frase

5 Segunda frase

10 rit. ten. p

Figura 14. Primera parte de la Sección A (vigorosa) de la *Balada en gm*, cc. 1-10.

A continuación la segunda parte de la Sección A (c. Anacrusa del 10-inicio del 22) (llave azul), la cual tiene la misma figuración rítmica; sin embargo, es una parte contrastante, ya que contiene un carácter dulce. Obsérvese la progresión melódica en cuadro verde (cc. 15 y 16):

10 *rit. ten.*

14

18 *poco cresc. cresc.*

Figura 15. Segunda parte de la Sección A (dulce) de la *Balada en gm*, cc. 10-22.

Posteriormente la Repetición del tema inicial (vigoroso) (llave roja) para finalizar la parte A (cc. mitad 22-37, que continúa en la figura 17). Obsérvese el clímax (cc. mitad 27-29) (cuadro morado).

22

27

Figura 16. Repetición del tema inicial (cc. 22-31) con la sección climática del A (cc. 27-29).


A continuación el final (cc. 32-37), para continuar con un pasaje transitorio o puente (cc. 38-40) (llave naranja):



The image shows a musical score for piano. The top system covers measures 32 to 37, and the bottom system covers measures 38 to 40. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The top system (measures 32-37) features a melodic line in the right hand with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The bottom system (measures 38-40) is marked 'dim. molto' and features a more active melodic line in the right hand. A red bracket highlights the first system (measures 32-37), and an orange bracket highlights the second system (measures 38-40).

Figura 17. Final del tema inicial (A) (cc. 32-37); y Puente (cc. 38-40).

La siguiente sección es la Sección media (B) en tonalidad de *BM* (cc. 41-mitad 72). Se encuentra en la tonalidad lejana de *BM*. Su carácter es dulce y cantabile, prueba de ello es el señalamiento que Brahms colocó que indica *Una corda*. Se encuentran las terceras y sextas (ver mano derecha) (cuadro rojo) típicas del lenguaje brahmsiano. Por otra parte, la mano izquierda se mantiene con arpeggios armónicos. Enseguida los dos primeros sistemas de la Sección media (B):



The image shows a musical score for piano. The top system covers measures 41 to 44, and the bottom system covers measures 45 to 48. The key signature is two sharps (F# and C#), indicating B major. The top system (measures 41-44) is marked 'pp una corda' and 'BM'. A red box highlights the first measure of the right hand in measure 41, which contains a triad. The bottom system (measures 45-48) features a melodic line in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand.

Figura 18. Inicio de la Sección media (B) en tonalidad de *BM*, cc. 41-48.

En seguida los dos sistemas siguientes. En el compás anacrusa del 52 al 56, se regresa a la misma figura rítmica de la Sección A (corchete amarillo). De alguna manera Brahms nos trae a escena el tema inicial, aunque manteniendo el carácter tranquilo:

Figura 19. Siguiendo dos sistemas de la Sección media (B) en tonalidad de *BM*, cc. 49-56.

Posteriormente se muestra la repetición del tema inicial (cc. 65-68) de la Sección media, seguido de una progresión melódica (cc. 69-71) (cuadro azul) antes de llegar al Puente para darle sentido de conclusión a la obra. La melodía está en la soprano. La Sección media finaliza en el calderón (c. 72):

Figura 20. Final de la Sección Media (B) con su progresión, cc. 65-72.

Ahora un puente (cc. 73-76) (llave verde), el cual va modulando para retomar la Recapitulación (A') (a partir del c. 77) (llave roja). No se describirá toda la Recapitulación ya que es exactamente igual a la exposición (*gm*):

73 *poco* *cresc.* *a* *f* *poco*
gm
in tempo
gm

Figura 21. Puente para continuar con la Reexposición de la *Balada* en *gm*, cc. 73-80).

Para dar por concluido el análisis se presenta la *Coda* (cc. Mitad 108-117). Esta pequeña sección rescata fragmentos de la Sección media; claramente se encuentran las terceras con las sextas iniciales de la Sección media (c. 114 en adelante). Un detalle a remarcar es que la estructura armónica es la misma que en la Primera sección (A); es decir, se va de *gm* a *Ebm*. En resumen, toma la melodía de la Sección media (B) con la armonía de la Sección inicial (A), despidiéndose ambas, pero con el carácter de la Sección media (dulce):

Suspenso con la nota pedal de *sol*

109 *gm* *EbM* *p*
114 *una corda* *senza R.* *gm*

Figura 22. *Coda* conclusiva de la *Balada* en *gm*, cc. 109-117.

3.5. Reflexiones personales.

En las vidas de algunos compositores se van manifestando etapas distintas de composición; esto aplica en Brahms. En sus obras pianísticas, después de terminar con sus sonatas para piano (en su primera etapa juvenil), se adentra en la composición de las Variaciones. Después de dominar esta forma, reservó la *Forma sonata* para sus obras de música de cámara, así como de orquesta; finalmente sus últimas obras fueron escritas para piano solo de un solo movimiento. Por otro lado a lo largo de su vida -hablando de cuestiones puramente técnicas- se dedicó a perfeccionar la ejecución de las sextas, así como a desarrollar la misma fuerza en ambas manos. Su técnica para la mano izquierda fue muy bien enseñada y fomentada por su maestro Eduard Marxsen. En muchas de sus composiciones, con frecuencia Brahms da la impresión de hacer reducciones de una obra orquestal transcrita para piano.

Creo que todos estos recursos y características no los abandonó por completo en sus últimas composiciones. Creo que Brahms regresó a la simplicidad en el sentido de que las armonías son menos complicadas, sus modulaciones un poco más limitadas y su tendencia por las estructuras clásicas se avivó en sus últimos años; prueba de ellos se encuentran las obras contenidas en este programa de titulación.

El *Intermezzo I* se encuentra escrito en una *forma binaria* muy característica del Barroco; la melodía es simple y se mueve prácticamente por grado conjunto (voz soprano). Por otro lado, el *Intermezzo II*, ciertamente una obra que muestra, por un lado, a un Brahms en su ternura máxima, así como apasionado aunque no exacerbado. Se encuentra escrito en la *Forma ternaria compuesta* muy utilizada en la era clásica. En este Intermezzo Brahms acude a un recurso que solía manejar y es que la línea melódica la va alternando en diversas voces por lo que le da una riqueza de colorido a la obra.

En la *Balada en gm*, es una obra escrita en *Forma ternaria simple*, es dramática, homofónica y con una gran riqueza rítmica. Nos da la impresión de comenzar la orquesta completa; su sección central es una parte dulce en donde se pueden observar claramente su predilección del uso de las terceras y sextas; así mismo, nos trae a la memoria extractos de la primera parte. Por otro lado, la *coda* trae a la memoria la esencia de la obra.

CAPÍTULO IV. NACIONALISMO NORUEGO

4.1. Introducción.

Este capítulo -al igual que los demás- pretende dar a conocer las principales influencias en el compositor Edvard Grieg, quien las dejó constatadas a través de su producción epistolar, las cuales ascienden a 20,000 cartas. Algunas de ellas están plasmadas en la biografía de Grieg.

Toda la información epistolar contenida en la biografía de Grieg, se encuentra traducida del idioma inglés, así como del alemán por la autora de este trabajo.

El presente escrito contiene un contexto histórico, social y musical, así como las principales características de la tradición musical escandinava. Por otro lado también se encuentra la información biográfica del compositor. Finalmente se encuentra señalado el análisis del *Concierto para piano y orquesta en am, opus 16*.

En seguida algunas palabras de Grieg acerca de sí mismo:

Estoy seguro que en mi música existe un sabor a salmon en ella.¹⁰⁹

109 Wendy Thompson, *The Great Composers*, (London: Anness Publishing Limited, 2002), 140.

4.2. Biografía de Edvard Grieg.

Su vida está dividida en 4 diferentes etapas: su niñez en la ciudad de Bergen, sus días de estudiante en el Conservatorio de Leipzig, su regreso a Noruega y Dinamarca, en donde llega a tener contacto directo con el compositor noruego Rikard Nordraak (1842-1866), - personaje de gran influencia en Grieg— y, finalmente su período de giras constantes al exterior en las cuales dirige e interpreta sus propias obras. No se ahondará en esta última etapa.

Su infancia: Edvard Grieg nació en la ciudad de Bergen el 15 de junio de 1843. Descendiente de una familia de escoceses cuyo apellido original era Greig. El padre de Edvard gozaba de un sólido prestigio social ya que llegó a ser cónsul inglés en la ciudad de Bergen, así como un respetado empresario. Por otra parte la madre de Grieg, Gesine Judithe Hagerup (1814-1875), era una distinguida pianista. Por consecuencia el compositor desde pequeño recibió una sólida formación musical, primordialmente en el piano.

Las condiciones en las que Grieg creció eran lo bastante favorables para el desarrollo de su imaginación. Existe un reporte extenso del compositor escrito cuando era joven, llamado: *Min forste Succes / Mi primer éxito*, en donde realizó una descripción de los alrededores de su ciudad, ambiente familiar, hábitos y enseñanzas de sus padres, así como del Conservatorio, en donde según sus propias palabras el desarrollo de su talento y creatividad muchas veces se vieron interrumpidas por diversos obstáculos.¹¹⁰ El siguiente extracto fue tomado de un artículo original entre los documentos de Grieg que fueron encontrados después de su muerte y dice lo siguiente:

El desarrollo del arte emergente depende sobre todo de cómo la necesidad infantil sea satisfecha. Como ejemplo pudiera mencionar el que cuando era niño, se me permitía asistir a un funeral, ir a subastas, etc, con el fin de platicar mis impresiones posteriormente en casa. Si estas cosas se me hubiesen prohibido en el seguir mis instintos infantiles, quien sabe si mi imaginación en esos primeros años hubiese tomado una dirección bastante alejada de la naturaleza.¹¹¹

Acerca de su disciplina materna refiere lo siguiente:

Mi madre era estricta, yo tenía que aplicarme a estudiar mis escalas y ejercicios y para mis anhelos infantiles eran piedras por pan; pero si

110 Reidar Storaas, "In his own words", en *Your Grieg*, Ed. Peter Andreas Kjeldsberg, (Bergen: Grieg jubiléet, 1993), 39

111 David Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, (Nueva York: American-Scandinavian Foundation and Princeton University Press, 1945), 19

hubiera sido más diligente en haber seguido su estricta y amorosa orientación, hubiese más fácilmente superado muchas cosas.¹¹²

Su estadía en el Conservatorio de Leipzig: Los recuerdos que Grieg conservó sobre su etapa de estudiante en dicha institución, fueron bastante infelices y las razones que él descubrió fueron la supuesta carencia de imaginación para satisfacer sus anhelos. Él manifestó sus impresiones de aquellos años con las siguientes palabras:

La vida escolar fue para mí profundamente antipática; su materialismo, severidad y frialdad eran todo lo contrario a mi naturaleza... No me cabe la menor duda que la vida escolar desarrolló lo malo en mí y dejó lo bueno inactivo¹¹³

Grieg siendo joven, aprovechó todas las oportunidades musicales que la ciudad de Leipzig ofrecía al asistir asiduamente a los conciertos de la *Gewandhaus* / Sala de Conciertos. Además los alumnos del conservatorio podían estar presentes gratuitamente en los ensayos. Alemania era un país con una enorme riqueza musical donde surgieron sociedades musicales, conciertos, así como casas de ópera. Fue precisamente en la *Gewandhaus* en donde el joven Grieg entró en contacto directo con las obras de Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) y Robert Schumann (1810-1856), al escuchar interpretaciones de sus sinfonías y otras obras. Una obra que llegó a ser reveladora para él fue el *Concierto para piano y orquesta* de Schumann interpretado por la misma Clara Schumann (1819-1896), esposa de Robert. Se dice que hizo una copia exacta de la obra para poderla comprender a profundidad. Así mismo, llegó a escuchar el *Tannhäuser* de Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), del cual fue tal su asombro, que acudió 14 veces a la ópera.¹¹⁴

El primer maestro formal de piano de Grieg en el conservatorio fue Louis Plaidy (1810-1874). Para Grieg sus clases siempre resultaban aburridas ya que lo único que podían interpretar sus alumnos eran obras de Karl Czerny (1791-1857), Muzio Clementi (1752-1832) y Friedrich Kuhlau (1786-1832), mismos que no eran de su agrado. Posteriormente solicitó su cambio de maestro al director del conservatorio y continuó bajo el cuidado de Ernst Ferdinand Wenzel (1808-1880), quien era amigo de Schumann y colaborador del diario *Die neue Zeitschrift für Musik* / La revista nueva de música.

112 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 22

113 *Ibid*, 23

114 Kjell Skyllstad, "Music as meeting...", 20

Grieg se refiere a este músico de la siguiente manera: “Contaba con una forma magistral de transmitir sus interpretaciones”.¹¹⁵ Wenzel, fue discípulo de Friedrich Wieck (1785-1873), el padre de Clara Schumann; además que mantenía un contacto muy frecuente con Robert Schumann, Ole Bornemann Bull (1810-1880), Karl Löwe (1796-1869) y Louis Spohr (1784-1859).

Posteriormente Grieg pasó a ser alumno de Ignaz Moscheles (1794-1870), quien fue sin duda uno de los grandes virtuosos del piano ya que daba conciertos en diversos países y gran parte de su música era enseñada en conservatorios. Sobre la figura de Moscheles Grieg refiere lo siguiente:

Cosas duras se dicen del viejo Moscheles como maestro y yo debo defenderlo con la máxima calidez. Es verdad que él fue lo suficientemente ingenuo para creer que podía impresionarnos durante sus lecciones cuando interpretaba a Chopin y Schumann, de quienes debo decir en secreto adoro, y no se diga su arte hacia Beethoven, el cual él adoraba, y yo estudié con él docenas de sonatas de este compositor.¹¹⁶

En esa misma etapa de formación Grieg estudió teoría de la armonía bajo la cátedra de Ernst Friedrich Eduard Richter (1808-1879), que fue un teórico de música alemana de alta reputación que escribió diversos libros de armonía. Richter era un maestro que obedecía estrictamente las reglas en la armonía; a Grieg le resultaba difícil sujetarse, por lo que simplemente escribía las que eran de su agrado, cosa que de inmediato era rechazada por Richter. Sobre esto Grieg refiere lo siguiente: “Todavía no me daba cuenta de que lo que tenía que aprender era el restringirme a mí mismo y obedecer a otros”.¹¹⁷

Otro maestro de armonía de quien el joven músico recibió lecciones fue el Dr. Robert Papperitz (1826-1903), quien era un hombre que permitía mayores libertades y a esto Grieg refiere lo siguiente:

El resultado fue que, en mis trabajos corales, realizaba pasajes cromáticos en mi partitura siempre que me fuera posible. Un buen día él estalló diciendo: “¡pero estos cromatismos!, usted será el segundo Spohr”, y para mí Spohr era un pescado seco académico de primer orden, por lo que yo no estaba muy encantado con este pronunciamiento.¹¹⁸

Otro maestro de Grieg de quien se expresa con verdadera satisfacción es Moritz Hauptmann (1792-1868), y dice lo siguiente:

115 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 35

116 *Ibid*, 35

117 *Ibid*, 36

118 *Ibid*, 37

Finalmente tuve lecciones bajo la cátedra de Moritz Hauptmann, y todavía agradezco a ese viejo querido por todo lo que me enseñó a través de sus finas e inteligentes observaciones. A pesar de toda su sapiencia, él representó para mí lo contrario de lo escolástico. Para él las reglas no significaban nada en sí mismas, sino eran una expresión de las propias leyes de la naturaleza.¹¹⁹

Hauptmann fue un músico muy completo ya que además de ser un gran teórico y compositor, también se especializó en acústica y matemáticas.

En su último año del Conservatorio Grieg tomó clases de composición con Karl Reinecke (1824-1910), quien apenas se iniciaba como director de la *Gewandhaus*.

Karl era director y compositor; sobre éste Grieg señala lo siguiente:

Lo que Reinecke no me enseñó, yo traté de obtenerlo por mí mismo a través de Mozart y Beethoven cuyos cuartetos estudié diligentemente por iniciativa propia.¹²⁰

Grieg adoptó de una manera natural el estilo clásico originado por los románticos de la época: Schumann, Mendelssohn y Frédéric Chopin (1810-1849), quienes fueron muy frecuentemente escuchados por el público alemán. Esta influencia puede ser apreciada en sus primeras obras para piano así como canciones. Además de estos compositores, Grieg sentía una afinidad muy especial hacia la música de Wagner. Finalmente en el verano de 1862, Grieg abandonó Leipzig para regresar a su hogar en Bergen. Posteriormente pasa tres años en Dinamarca (de 1863 a 1866) y es donde conoce a Niels Gade (1817-1890). El lema de Gade era conservar la pureza de estilo musical; sin embargo, lo que sí recibió de éste fue un estímulo para comenzar a escribir obras de mayor envergadura.

Grieg regresó a Noruega en el verano de 1864 y es donde entró en contacto directo con el compositor Ole Bull, quien lo llevó –con un entusiasmo tal- a recorrer el país y sus alrededores, así como a conocer su gente. Interpretaban música juntos, mayormente las sonatas de W. A. Mozart (1756-1791). A Bull no le gustaba la música de Richard Wagner o Ludwig van Beethoven (1770-1827); sin embargo, ejerció una gran influencia en Grieg. A continuación algunas de sus palabras respecto a Bull:

Ole Bull me sumergió en lo más profundo de una cueva casi inaccesible, y ahí él tocó para mí las provocadoras melodías noruegas que me fascinaron profundamente y despertaron en mí el deseo de mantenerlas como las bases de mis propias melodías. Ole Bull fue mi rescate. El abrió mis ojos a la belleza y originalidad de la música noruega. A través de él, yo me

119 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 37

120 *Ibid*, 38

familiaricé con muchas canciones folclóricas olvidadas y, sobre todo, con mi propia naturaleza.¹²¹

De Ole Bull aprendió una infinidad de *slatter* / danzas tradicionales, de las cuales Grieg utilizó posteriormente en sus propias composiciones. Bull estuvo siempre a favor de la independencia de Noruega, por lo que prometió una composición para conmemorar dicha ocasión. Así mismo hizo énfasis en preservar el verdadero arte noruego y en establecer un Teatro Nacional Noruego, el cual fue abierto el 2 de enero de 1850 en Bergen y tuvo como título lo siguiente: “Noruega interpreta actores noruegos, música noruega y un ballet noruego”.¹²²

Posteriormente Grieg decidió trasladarse a Copenhague en donde descubrió a Rikard Nordraak, un hombre que fue de una influencia decisiva en su desarrollo musical. Nordraak se vio en la necesidad de independizar la intelectualidad danesa de la noruega. Por otra parte llegó a la conclusión de que no se podría contar con una identidad musical noruega que estuviese basada en el romanticismo alemán. Este músico fue un gran visionario que estableció el camino que debía seguir la música en Noruega. Escribió música incidental sobre algunas obras del escritor Bjornstjerne Björnson (1832-1910); más adelante sería Grieg quien le diera continuidad. De la misma manera profundizó en la causa nacional noruega, recolectando y editando canciones tradicionales.¹²³

Para Nordraak, Noruega era un país lleno de historias épicas, así como de música tradicional que incluían canciones cómicas, de amor, melodías pastorales y canciones de cuna. En el primer encuentro que Grieg tuvo con Nordraak, se produjo una química inmediata entre ambos. Nordraak había compuesto diversas obras basadas en historias campesinas del poeta Björnson y con este primer encuentro surgieron en Grieg canciones tales como: *Humoresque*, *Sonata Opus 7* y la *Opus 8*. En una carta escrita en 1881, Grieg plasmó lo siguiente:

Cuando me preguntas sobre la influencia de Nordraak en mí... Fue el impacto de nuestro encuentro que causó ese estallido productivo de mi entusiasmo, pero ¿quién entiende las leyes secretas de la influencia?, lo único que sé es que apareció como un buen genio en mi camino por lo que siempre le estaré agradecido y sin él, seguramente me hubiera costado mucho trabajo, quien sabe cuánto, sin poder encontrarme a mí mismo. Éramos completamente diferentes a pesar de nuestra simpatía mutua; y

121 Eleanor Bailie, *The pianist repertoire Grieg*, (London: Valhalla Publications, 1993), 7.

122 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “Ole Bull” Editor Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. 4, 2001), 445-447

123 *The New Grove*, s.v. “Rikard Nordraak”, vol. 18, 644

precisamente debido a esto, pudimos ejercer una influencia mutua muy fructífera.¹²⁴

El período que Grieg pasó en Dinamarca fue muy productivo, ya que compuso varias de sus grandes obras tales como su *Sonata para piano en mi menor opus 7*, su primera *Sonata para violín opus 8*, así como diversas canciones como *Tormenta de otoño*, entre otras. Un dato muy particular son sus *Humoresques opus 6*, que son considerados como su primer legado en literatura musical en la que Grieg hizo sus contribuciones iniciales sobre el folclorismo noruego. Sin embargo, en una carta que muestra el compositor Monrad-Johansen, misma que se encuentra dirigida a Henry Theophilus Finck (1854-1926), biógrafo americano de Grieg, le narra lo siguiente:

Cuando escribí las *Arias* para piano *opus 3* y más especialmente, los *opus 6* (Los *Humoresques*) en el cual el elemento nacional sale repetidamente, yo no conocía nada de nuestras canciones folclóricas.¹²⁵

Grieg vivió ocho años en Christiania (Oslo) ocupado en demasiados menesteres, tales como el dar clases, dirigir, etc. Era poco el tiempo que tenía disponible para la composición; sin embargo, gracias al gobierno noruego, se le otorgó una pensión gracias a la cual pudo dedicarle mayor tiempo a dicha tarea. En este período entró en contacto con Henrik Ibsen (1828-1906), y compuso la *Suite Peer Gynt* entre otras obras.

En 1867 Grieg contrajo nupcias con Nina Hagerup (1845-1935) quien fuera una mujer bastante modesta con respecto a su talento vocal, ya que en alguna ocasión mencionó las siguientes palabras: “Yo no hubiera sido nadie sin Grieg”.¹²⁶ La figura de Nina fue fundamental y base de la inspiración de este músico en la composición de obras vocales. A continuación en una carta que Grieg escribió a su biógrafo americano Finck en 1900, hizo constar lo siguiente:

No creo tener algún talento extraordinario para escribir canciones que el que tengo por otro género musical. Entonces, ¿cómo ocurre que las canciones han jugado un rol prominente en mi música?, muy simple, porque yo, como otros mortales, una vez en mi vida estuve inspirado. La inspiración que llegó a mí fue el amor. Yo amé a una chica con una voz maravillosa y un talento igualmente maravilloso como intérprete. Esta joven llegó a ser mi esposa y ha sido mi compañera de vida hasta este día. Para mí, ella ha llegado a ser – y puedo decirlo con seguridad- la única verdadera intérprete de mis canciones.¹²⁷

124 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 66-67

125 *Ibid*, 70

126 Inger Elisabeth Haavet, “Nina Grieg”, 67

127 *Ibid*, 66

4.2.1. *Concierto para Piano y Orquesta en am, opus 16*

En el verano de 1868 se encontraba Grieg en Sölleröd, un suburbio al norte de Copenhague, acompañado de su esposa e hija. En esta fecha compuso su *opus 16*, el cual fue orquestado al siguiente invierno en Christiania. Fue dedicado a su amigo el compositor y pianista Edmund Neupert (1842-1888). El concierto fue interpretado por vez primera en febrero de 1872 en la *Gewandhaus* en Leipzig; fue publicado en 1872. A continuación la pequeña reseña tomada del alemán de la biografía de Grieg:

“Son producciones simples que no podemos identificar. Un concierto Griegeriano que acierta con un escandinavismo relacionado con Schumann y Chopin...” y al final de la nota termina con lo siguiente: “Sólo nos resta decir que la Srta. Erika Lie –la pianista en ese momento- en la desafortunada e ingrata pieza Griegeriana, mostró nuevamente ser una pianista admirable”.¹²⁸

Otra crítica del periódico alemán *Die Neue Zeitschrift für Musik* escribió lo siguiente:

Demasiado colorido, pero pocas ideas, giros en detalles originales, colores nórdicos, apela a una textura de mayores y menores de Gade, Mendelssohn, con algo de Weber y bastante Liszt.¹²⁹

El biógrafo alemán de Grieg llamado Richard Stein platica la anécdota entre Grieg y Reinecke:

Edvard –cuando termina el *Concierto para Piano-* le entrega la partitura a Reinecke para que le diera sus propias opiniones sobre la composición. Éste tarda mucho tiempo en entregársela y finalmente Grieg le pide que hablen al respecto. Reinecke lo recibe muy amable y se quedan un largo tiempo platicando. Finalmente le hace entrega de dicha partitura sin haber dicho en la conversación absolutamente nada.¹³⁰

Por otro lado el compositor, director, y violinista noruego Johan Severin Svendsen (1840-1911), escribió una carta a Grieg muy diferente de las críticas alemanas y dice lo siguiente:

Finalmente, en el invierno pasado conocí por primera vez tu concierto para piano. Ha incrementado, si es posible decirlo, el respeto y admiración que yo siempre he tenido de ti. Es tan claro, tan lleno de originalidad y tan magníficamente orquestado que le auguro un gran paso adelante en tu desarrollo.¹³¹

128 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 111

129 *Ibid*, 112

130 *Ibid*, 362

131 *Ibid*, 112

4.2.2. Su encuentro con Franz Liszt

En este período en Christiania (1866-1874), Grieg sostiene un segundo encuentro con Franz Liszt (1811-1886). En una carta escrita a sus padres que data del 9 de abril de 1870 contiene la reseña del encuentro:

Estaba muy ansioso de ver si realmente tocaría mi concierto a primera vista. Por mi parte lo creí una imposibilidad. Sin embargo, Liszt pensó lo contrario. Me dijo: '¿Quiere tocar?' y yo me excusé con un 'no puedo, hasta ahora no lo he practicado'; por lo que Liszt tomó el manuscrito, se dirigió al piano y dijo con una sonrisa muy particular dirigida a todos los presentes: 'entonces, le voy a mostrar a usted que yo tampoco puedo'. Entonces comenzó. Admito que tomó la primera parte del concierto demasiado aprisa, pero después, cuando tomé la oportunidad de indicarle yo mismo el tiempo, él lo interpretó como nadie más pudiera hacerlo. Es característico que la cadenza, la cual es técnicamente extremadamente difícil, la tocó a la perfección. No permanece satisfecho con sólo tocarla, sino que habla y critica al mismo tiempo. En el *adagio*, y más aún, en el *finale*, alcanzó su punto culminante con respecto a la ejecución y los elogios que dió. No puedo olvidar ese divino episodio. Hacia el fin del *finale*, el segundo tema se repite como recordarás en un gran *fortísimo*. En los compases anteriores cuando la primera nota de los primeros tresillos del tema en *Sol sostenido* cambia a *Sol mayor* en la orquesta, mientras que el piano con una figura tremenda de escala atraviesa todo el rango del teclado, de repente se detuvo... En el *Sol* del que te he hablado, extendió imperiosamente como un emperador y gritó: '¡*Sol, Sol, no Sol sostenido!*', '¡ésta es una nota verdaderamente sueca!', y luego como en paréntesis, casi pianísimo dice: 'Smetana me envió algo como esto el otro día'. Luego regresó al piano, repitió toda la estrofa y la terminó. Al final me dijo con un acento muy singular y cordial mientras me daba el libro (partitura): 'Siga adelante, yo le digo, tiene todo a su favor, y ¡no se deje desanimar!'. Esto último tuvo una importancia infinita para mí.¹³²

Sin duda este encuentro que Grieg tuvo con Franz Liszt fue fundamental en el futuro desarrollo del joven músico, sus palabras escritas en la siguiente carta lo testifican:

Con frecuencia, cuando la desilusión y la amargura llegan, pienso en esas palabras y en el recuerdo de ese momento que tendrán un maravilloso poder para sostenerme en los días de adversidad, lo creo firmemente.¹³³

Fueron diversas obras que Grieg llegó a mostrarle a Liszt y deja testimonio lo siguiente:

Le llevé diversas composiciones que él interpretó y fue tan grande mi interés el observar como el elemento nacional plasmado en ellas fue lo que lo sorprendió provocándole un

132 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 126-127

133 *Ibid*, 127

gran entusiasmo. Tal es el triunfo de mi empeño y mi perspectiva nacionalista que vale la pena.¹³⁴

Grieg en sus últimos años: Este compositor tuvo diversas pausas en su proceso compositivo a lo largo de su vida. Sus últimos años los dedicó prácticamente a realizar giras a lo largo de Escandinavia y otros países de Europa como director, así como pianista acompañante de su esposa Nina, quien fue la que interpretó la mayoría de sus obras para voz y piano. Por otra parte interpretó muchas de sus obras para piano solo y otras tradicionales. En el verano de 1900 Grieg estuvo en Copenhague; ahí escribió sus últimas *Romanzas y 10 canciones opus 69 y opus 70* sobre versos de Otto Benzon (1856-1927). En algunas de esas canciones existe influencia de Wagner.

En plena madurez tanto física como musical, Grieg habla sobre sus principales influencias a lo largo de su vida a un periódico londinense:

Hablando personalmente, sí. Los mares nacionales, las cascadas, el cielo, las montañas y bosques en toda su inmaculada belleza son los mismos que antes, pero en mi música, ya no soy exclusivamente noruego como lo fui una vez. Hay un período en la juventud cuando tenemos un entusiasmo ardiente por una idea fija, un ideal fijo; pero el tiempo pasa y llegamos a ser más calmados y menos tendientes a un solo lado. Mi trabajo posterior no está tan típicamente marcado de música escandinava. He viajado mucho y me he hecho más europeo, más cosmopolita. Estos cambios vienen gradualmente y difícilmente somos conscientes de ello cuando de repente ahí están.¹³⁵

En el verano de 1901 Grieg escribió su último volumen de *Piezas líricas opus 71* en la ciudad de Troidhaugen. Éstas fueron dedicadas a la Sra. Röntgen (sueca). En la primera pieza *Der var engang / Érase una vez*, Grieg adopta un motivo de la música tradicional sueca. Esta colección incluye también una danza *Halling* (proveniente de la ciudad de Hallingdal) y un pequeño poema llamado *Forbi*, en el que una vez más hace gran uso de cromatismos.¹³⁶

Los dos últimos inviernos Grieg los pasó en Christiania en septiembre de 1905 a abril de 1906, y de octubre de 1906 a marzo de 1907. Su salud en los últimos 6 años se fue deteriorando debido a un colapso pulmonar que tuvo desde sus años de formación en Leipzig. Se sentía más agotado y débil; sin embargo, fue en este período que compuso sus *Corales para coro mixto a cappella opus 74* la cual fue su última obra. En su diario que data del 15 de septiembre dice lo siguiente:

134 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 127

135 *Ibíd*, 293

136 *Ibíd*, 343

Terminé tres corales para coro mixto y solistas; una adaptación libre de las canciones folclóricas noruegas de Lindeman. Estas melodías son tan hermosas, que merecen ser preservadas en un ropaje artístico.¹³⁷

La salud de Grieg cada vez se iba deteriorando más, hasta que fue internado en el hospital de Bergen el 3 de septiembre de 1907. Pasó de un sueño profundo a fallecer el 4 de septiembre de 1907. Las causas dadas por el doctor sobre la muerte de Grieg, fueron la inflamación del otro pulmón (el que funcionaba) y la poca circulación de aire le originó un paro cardíaco. Su funeral tuvo lugar el lunes 9 de septiembre y desde el entierro de Ole Bull, no se había visto en Noruega nada parecido. Su servicio funerario fue de los más solemnes e impresionantes.

137 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 378

4.3. Música tradicional Noruega.

Existe información epistolar que establece el gusto y atracción que Grieg sentía por las danzas campesinas noruegas. Así mismo, existe evidencia de que hizo adaptaciones de danzas al piano.

En Noruega surgieron principalmente dos tipos de danzas –contenidas en el *Concierto para piano* en *am-* el *Springar* ó *springarar* /salto, y el *Halling* / de la región de Hallingdal, que se localiza entre Oslo y Bergen y hasta aún cuenta con dialecto. Por otro lado, existe una tradición en el mundo musical noruego que involucra un instrumento llamado en inglés / noruego: *Hardanger fiddle* / *Hardingfele*, el cual es un tipo de violín conformado por 2 conjuntos de cuerdas. El conjunto más grave refuerza el sonido del más agudo con una sonoridad muy sutil y característica del instrumento. El arco es más plano que el convencional y da un efecto de bordón. En este instrumento, por lo general se dan patrones rítmicos muy complejos en los que se van alternando dobles y triples corcheas, síncopas, así como *hemiolas*.¹³⁸

Grieg recibió la carta de un violinista llamado Knut Dahle, quien solicitó su ayuda para llevar a cabo un proyecto de preservación de la música tradicional con el propósito de que esta música no llegase a ser olvidada; a lo que Grieg accedió y solicitó la colaboración de su amigo Johan Halvorsen (1864-1935) para dicha causa. Halvorsen transcribió 17 canciones, mismas que Grieg adaptó para el piano. Existe documentación de una carta que Halvorsen escribe a Grieg comentando lo siguiente:

Knut Dahle ha venido y hoy rescatamos dos canciones del olvido. No es fácil escribirlas. Cuando tratas de hacerte de ellas, se apagan. Parece que tiene muchas danzas en su casa. Es un violinista inteligente. Me muestra diversos giros rítmicos, una combinación de un tempo de 2/4 y 6/8 y que me hace reír plácidamente.¹³⁹

Grieg emprendió esta misión en una fecha muy posterior a la concepción del *Concierto para piano*, el cual fue concebido en 1868 y la carta de Dahle data de 1888. Existe una diferencia de 20 años. En el *Concierto para piano opus 16* de igual forma se pueden observar una gran variedad de giros rítmicos y esa combinación de 2/4 y 6/8 de la que se refiere Halvorsen. Así mismo puede observarse en su tercer movimiento que

138 Eleanor Bailie, *The pianist repertoire Grieg*, (London: Valhalla Publications, 1993), 37.

139 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 345

inicia con un compás de 2/4 y al llegar a la sección de *Quasi presto*, vuelve a un compás de 3/4. En el compás 423 para tomar el *Andante maestoso* vuelve al compás a 4/4.

Existe otra carta que data del 3 de diciembre en la que le envió otras 17 danzas para el violín, y le hizo los siguientes comentarios:

¡Querido Grieg!... (Le manda una serie de saludos y después continúa)
Hay una característica curiosa, que el *Sol sostenido* es casi siempre utilizado al principio de las tonalidades de *DM*. Personalmente encuentro el *Sol sostenido* fresco y encantador y donde el *Sol* hubiera sido insípido. Y luego vienen esos trinos y fiorituras. Esos trinos son el alma y ornamentación de las danzas del *fiddle* junto con el ritmo.¹⁴⁰

Lo que Halvorsen comentó a Grieg sobre el *Sol sostenido*, es exactamente lo que Liszt –en el segundo encuentro que tiene con Grieg e interpreta el *Concierto para Piano*- comentó con respecto a la presencia de ese *Sol sostenido* y que lo encontraba muy sueco para su gusto. En la carta de contestación por parte de Grieg que data del 6 de diciembre de 1901, primero le da una serie de comentarios agradables y luego continúa:

Pero a los negocios: esas ‘singularidades’ de las que hablas respecto al *Sol sostenido* en *DM* era lo que me hacía que la sangre corriera salvaje y locamente en mis venas en el año de 1871. Naturalmente me lo robé de inmediato en mis retratos de vida folclórica. Esa nota es algo para ser investigada. La cuarta aumentada puede ser percibida en las canciones campesinas. Son las apariciones (fantasmas) de alguna escala antigua, pero ¿Cuál?, incomprendible que ninguno de nosotros emprenda la investigación de nuestra música nacional, ya que en nuestro folclor contamos con una fuente inagotable para aquellos que tienen oídos que escuchen, corazones que sientan y entendimiento para escribirlas. Por ahora siento como si fuera un pecado adaptar las canciones para el piano. Pero ese pecado lo llegaré a cometer tarde o temprano. Es demasiado tentador.¹⁴¹

En los años 1970’s, el compositor noruego Arne Nordheim (1931-2010), comenzó a hacer señalamientos negativos respecto a esta cuestión, argumentando que el desastre de esa tradición era que los compositores se veían frecuentemente “tentados a usar material prestado” para sus creaciones en lugar de ellos mismos crear las propias.¹⁴²

A finales de febrero de 1903 fue cuando Grieg terminó el trabajo y pudo enviarlo a imprimir. A continuación escribió los principios en los cuales se basó al adaptar el material en cuestión:

140 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 346

141 *Ibid*, 346-347.

142 Knut Buen, “The legacy of folk music”, 33.

Para aquellos que tienen una sensibilidad por estas armonías, serán llevados por su gran originalidad, su mezcla (combinación) de gracia pura y delicada con una fuerza atrevida y una extravagancia incontrolada con respecto a la melodía y todavía más al ritmo. Ellos soportan el signo de una imaginación tan audaz como extraña. Estas reliquias, desde un tiempo, cuando la cultura campesina noruega estaba aislada del mundo en los remotos valles montañosos, – y precisamente debido a este aislamiento- conservó toda su originalidad.

Mi objetivo en transcribir estas canciones al piano, fue tratar a través de lo que yo pudiera llamar armonización estilizada, elevar esta música folclórica al plano del arte. El piano debe renunciar a muchos de los pequeños adornos que tienen su fundamento en el carácter del propio *Hardanger fiddle* y las peculiaridades de su técnica de arcada. Como compensación, el piano tiene la gran ventaja que a través de su dinámica y versatilidad rítmica, así como su armonización, evita la monotonía.¹⁴³

El compositor David Monrad-Johansen (1888-1974) describe un comentario hecho por Edvard Grieg a su biógrafo americano Finck de la siguiente manera:

El reino de la armonía siempre fue mi enorme sueño, y mi forma armónica de sentir siempre fue un misterio para mí. He encontrado que el sendero oscuro en nuestra música folclórica es el resultado de sus posibilidades armónicas inimaginables.¹⁴⁴

Para finalizar, se extrae del libro *Edvard Grieg* del compositor David Monrad-Johansen, un pensamiento que Grieg plasmó en su diario después de haber escuchado el ensayo general de *Muerte y transfiguración* (1888-1889) de Richard Strauss (1864-1949) en el que hizo un autoanálisis comparativo:

Mi arte yace infinitamente muy lejos del suyo, del cual no me atrevo a evaluar su conocimiento. Obviamente no puedo compararme con un maestro como Strauss en el reino de la técnica, pero hay otras cosas en arte que sólo virtuosismo... Si no fuera por los representantes de pequeños países que tienen invaluable ventajas sobre los grandes, ya que nosotros los pequeños tenemos que saber todo; por lo que adquirimos un horizonte más amplio que aquellos que están parados (ó estancados) en su propia cultura. Por lo tanto, yo cuento con mejores oportunidades de entender lo importante (significativo) de Strauss que lo que él tenga que ver de bueno en mí.¹⁴⁵

143 Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, 347-348.

144 *Ibid*, 350

145 *Ibid*, 365

4.4. Contexto histórico, social y musical en el Nacionalismo noruego.

Noruega ocupa la parte oeste de la Península Escandinava. En 1397 se encontraba formalmente unida a Dinamarca y Suecia, por lo que contaban con un mismo rey; sin embargo, poco a poco Suecia fue retirándose de dicha unión en la que sólo quedaron Noruega y Dinamarca y el danés era el idioma oficial. En los años de unión con Dinamarca, había regiones en Noruega que prácticamente se encontraban fuera de toda comunicación con el exterior. Precisamente debido a ese aislamiento, la cultura indígena noruega fue desarrollándose de una manera muy particular. Fueron incorporándose figuras mitológicas de la era vikinga como dioses, gnomos, gigantes, duendes, demonios gigantes, monstruos marinos, entre otros. Esto derivó en la necesidad de tener una cultura propia con una lengua propia, por lo que llegó a configurarse un nuevo idioma extraído de diversos dialectos ubicados en diferentes regiones del país. Contenía rasgos del danés y se le llamó: “Nynorsk”, es decir el “neonoruego”, aunque todavía permanecen presentes otras variantes lingüísticas en el país.

En el siglo XIX Noruega vio nacer a grandes artistas, escritores, pintores y músicos. Se dio un *boom* en todas las artes. Esto permitió un crecimiento económico e industrial, en el cual se fue fomentando el gusto por la cultura indígena.

En la literatura noruega, particularmente el siglo XIX, surgen escritores de gran renombre. Entre los más importantes se encuentran Henrik Arnold Thaulow Wergeland (1808-1845), Bjornstjerne Björnson, Alexander Kielland (1849-1906), Peter Andreas Munch (1810-1863), así como Henrik Ibsen, quien es, probablemente, la figura más célebre de la literatura noruega, famoso por su obra *Peer Gynt*.

En el panorama pictórico surgieron grandes artistas tales como: Johan Christian Dahl (1788-1857), considerado como el padre del paisajismo noruego; Kitty Kielland (1843-1914), Harriet Backer (1845-1932), Christian Krohg (1852-1925), Frits Thaulow (1847-1906) y Edvard Munch (1863-1944), famoso por su pintura titulada *El grito de la Naturaleza*.

Noruega es un país con una vida musical muy fértil, ya que surgieron un considerable número de orquestas. Entre las más importantes están: La *Filharmonisk Selskaps Orkester* / La Compañía Filarmónica de la Orquesta en Oslo, y la *Musikselskabet Harmoniens Orkester* / Orquesta de la Compañía Musical en la ciudad

de Bergen; donde se fundó en 1953, el festival de dicha ciudad. Antes de 1970, la educación musical solamente se proporcionaba en conservatorios privados; sin embargo, a partir de ese mismo año, el estado intervino para que pudiese estar al alcance de todos.

Después de 1814 se llevó a cabo la “Independencia parcial” con Dinamarca. Este suceso dio lugar a que surgieran canciones con temas patrióticos. Los iniciadores fueron los compositores Waldemar Thrane (1790- 1828), Ole Bull, quien fue un gran virtuoso del violín; así como el pianista y compositor, Thomas Dyke Akland Tellerfsen (1823-1847). Posteriormente surgieron otros compositores como Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887), Edvard Grieg, entre otros.

Lindeman fue organista y compositor además de teólogo. Viajó ampliamente por toda la parte sur de Noruega coleccionando canciones tradicionales y editando música eclesiástica. Entre 1850 y 1885 publicó diversas colecciones de dichas canciones y música para violín.¹⁴⁶ El trabajo realizado por Lindeman comenzó a partir de 1848 y continuó durante varias décadas, el cual tiene una calidad verdaderamente superior. Después de él, siguieron oleadas de recolección y análisis de música vocal y de música para violín en la que surgieron otros compositores que se harían cargo de continuar con la misión.

El compositor Edvard Grieg fue un personaje de vital importancia en los años 1870’s a 90s. Prácticamente incorporó su estilo romántico en la música noruega.¹⁴⁷

El movimiento nacionalista incluyó diversos países como Checoslovaquia, Rusia y Hungría; y en cada país se llevó a cabo un proceso de recolección, análisis y codificación.¹⁴⁸

Un aspecto del Nacionalismo noruego dio lugar al surgimiento de un tipo de violín con algunas variaciones del convencional europeo durante el siglo XVIII, y se le llamó: *Hardingfele* el cual era construido únicamente por noruegos.¹⁴⁹

Así como ocurrió en Alemania con la creación de la *Allgemeiner Deutscher Musikverein* / Sociedad General de música alemana, se fundó una sociedad escandinava llamada: *Euterpe*, cuyos fundadores fueron los compositores Edvard Grieg, Rikard Nordraak, así como los músicos daneses Gottfred Matthison Hansen (1832-1909) y

146 *The New Grove...*, s.v. “Ludvig Mathias Lindeman”, vol. 14, 715

147 *Ibid*, s.v. “Norway/After 1814”, vol. 13, 322

148 Timothy J. Cooley, “The Cambridge History of World Music” en *Collection and Codification of Folk Music*, ed. Philip V. Bohlman, (United Kingdom: Cambridge University Press, 2013), 355.

149 *The New Grove*, s.v. “Norway / Instruments and instrumental music”, vol. 13, 327

Christian Frederik Emil Hornemann (1840-1906), cuyo objetivo era dar a conocer las obras escandinavas.

En 1871 se fundó la *Sociedad Musical* en Christiania (ahora Oslo) gracias a la iniciativa de Edvard Grieg, la cual también se vio ampliamente apoyada por el compositor, director y violinista Johan Severin Svendsen. Desde entonces dicha sociedad ha sido un pilar muy importante para el desarrollo musical de Noruega.

Por otra parte en Alemania acontecieron diversos congresos, concretamente en 1963 en Kiel, así como en 1989 en la ciudad de Dresden. Se manifestó que las bases del arte escandinavo en particular en la música, provenían de la estética romántica nacional Alemana.¹⁵⁰

En 1844 fueron establecidas “Las condiciones para un arte nacional escandinavo” y se formuló una “idea escandinava” basada en lo siguiente:

- a) Cuando el artista considere a todos los países escandinavos como su patria coyuntural y su historia como la de su propia gente, entonces podrá decirse que se dará un arte escandinavo.
- b) Nuestro esfuerzo artístico deberá contener una tendencia democrática opuesta al arte de los salones de los principados en los países ricos.
- c) Deberá representar lo más íntimo de las vidas de la propia gente.
- d) El artista deberá responder al llamado de la razón popular.
- e) Tendrá que pelear por su patria, la campaña escandinava, así como la protección de nuestros grandes monumentos culturales.¹⁵¹

El compositor alemán Robert Schumann manifestó su idea y señaló lo siguiente:

El artista no debe ser envuelto por completo por su propio nacionalismo, sino por el contrario encontrar su camino por medio de éste hacia los valores universales.¹⁵²

150 Esto se puede constatar en la biografía de Edvard Grieg que prácticamente todos sus maestros, él incluido, se formaron en Alemania, concretamente en Leipzig.

151 Kjell Skjellstad, “Music as meeting-place”, 21-22

152 *Ibid*, 22

4.5. Análisis del *Concierto para Piano en am opus 16*.

El análisis de la obra está basado en la partitura completa para el análisis de la parte orquestal,¹⁵³ así como el *Concierto para dos pianos* para la parte del análisis enfocado exclusivamente al piano.¹⁵⁴

Esta obra fue compuesta en el verano de 1868, misma que se orquestó el siguiente invierno en Christiania. Fue dedicada al pianista y amigo de Grieg, Edmund Neupert.


El Primer Movimiento de este concierto está escrito en la *forma sonata*, ya que cuenta con dos temas contrastantes en la exposición, así como un desarrollo y finalmente una reexposición. A lo largo de la obra, Grieg hace uso reiterado de cuartas aumentadas, así como un gran número de cromatismos y pasa por diversas regiones tonales; cuenta así mismo, con una introducción y una *Coda*.

En seguida se encuentra un esquema sobre el desarrollo de esta forma musical y los compases comprendidos en la obra. En el análisis se encuentran expuestos solamente algunos compases de las secciones indicadas.

153 Edvard Grieg, *Edvard Grieg Piano Concerto in Full Score*, ed. C. F. Peters, (New York: Dover Publications, Inc., 1994), 1-80.

154 _____ *Edvard Grieg Piano Concerto for two pianos/four hands*, ed. A Kalmus, (California: Alfred Publishing Co., Inc., K03487), 3-65.

Figura 1. Esquema del Primer Movimiento en la *Forma sonata*.

INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN (A)	DESARROLLO (B)	REEXPOSICIÓN (A')	CADENZA	CODA
<p>Región Tonal: Tónica-Dom. (<i>am-EM</i>)</p> <p>Cc: 1-6</p> <p>Sección lírica </p>	<p>1er. Tema: <u>Región Tonal:</u> Tónica-Dom. (<i>am-EM</i>) <u>Cc.</u> 7-30</p> <p>Variantes 1er. Tema: <u>Región Tonal:</u> Tónica-Dom.- Otras tonal (s) (<i>am-EM-cm-B semi-dismin.</i>) <u>Cc.</u> 31-42</p> <p>1er. Puente (piano): <u>Cc.</u> 43-48</p> <p>2o. Tema: <u>Región Tonal:</u> Rel. mayor: (<i>CM</i>) <u>Cc.</u>49-82</p> <p>2º. Puente (orquesta): Cc: 83-88</p>	<p>1ª. Parte: <u>Reg. Tonal:</u> <i>em- E dism.</i> <i>fm- B dism.</i> <u>Cc.</u> 89-98 <u>Nota:</u> El tema a cargo de la orquesta.</p> <p>1er. Puente: <u>Cc.</u> 99-101</p> <p>2ª. Parte: <u>Reg. Tonal:</u> Secuencia 7as. de dominante <i>A7-B7-C#7-D7</i> <u>Cc.</u> 102-113</p> <p>2º. Puente: Cc. 113-116</p>	<p>1er. Tema: <u>Región Tonal:</u> Tónica-Dom. (<i>am-EM</i>) <u>Cc.</u> 117-128</p> <p>Variantes 1er. Tema: <u>Región Tonal:</u> Tónica-Dom.- Otras tonal (s) (<i>am-EM-am-BM-G# semi.</i>) <u>Cc:</u> 129-140.</p> <p>1er. Puente (piano): <u>Cc.</u>141- 146.</p> <p>2o. Tema: <u>Región Tonal:</u> Homónimo: (<i>AM</i>) <u>Cc.</u> 147-171.</p> <p>2º. Puente (orquesta): <u>Cc.</u> 171-175</p>	<p><u>Cc.</u> 176-209</p> <p>Puente: 209-212</p>	<p><u>Región Tonal:</u> Tónica-Domin. (<i>am-EM</i>). <u>Cc:</u> 213-224</p>

El Primer movimiento contiene una introducción (*am-EM*), que inicia con timbales, los cuales darán la pauta para que haga su entrada el piano. La Introducción es muy parecida a la del *Concierto para piano y orquesta* de Robert Schumann. Compases 1-6:

Grieg, Opus 16.

Allegro molto moderato. M.M. ♩ = 84.

PIANO I. (Solo)

PIANO II. (Orchestra)

1

4

SOLO.

ff

poco rit.

Timp.

pp

a tempo

stringendo

a tempo

Figura 2. Introducción en la tónica (*am*) y la dominante (*EM*), cc. 1-6.

De inmediato comienza el Primer Tema (C. 7-30) de la exposición (*am*) (compás 7), interpretado por la orquesta. Los primeros 4 compases son el tema principal (rojo) y los compases del 5 en adelante, son una respuesta al tema A. (azul):

7

Fl.

Ob.

Clar. in A.

Fag.

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

Figura 3. Parte de la orquesta del Primer tema de la Exposición en *am*, cc. 7-13.

En seguida hace su entrada el Primer tema en el piano. Se muestra la cadencia (en reducción de orquesta) previa al *Solo* (c. 18). Posteriormente los primeros cuatro compases del Primer Tema en *am* y que abarcan la primera frase los cc. 19 y 20 (azul). La segunda frase, los cc. 21 y 22 (verde). Así mismo, la respuesta del *tema A* (a partir del compás 23 en llaves moradas), solamente se presentan algunos compases:

17

I

SOLO.

mp

am

K6/4 V7 I

20

I

pp

23 cantabile

mf fz

25

dim.

poco ritard.

Figura 4. Cadencia (c. 18) y el Primer tema en el piano de la Exposición (tónica-dominante), cc. 19-24.

Posteriormente se presentan las variantes del Primer tema (cc. 31-42), el cual es más *leggiero*. En los cc. 31 y 32, Grieg hace uso de sus 4as. aumentadas en el bajo (rojo), así como el uso de escala cromática en el bajo (azul), muy características en su música.

Figura 5. Variantes del Primer tema de la Exposición con carácter *leggiero* (*am-EM*- otras tonalidades), cc. 31-32.

Contenidos en estas variantes, están una serie de arpeggios cerrados invertidos y en la que su armonía va por terceras descendentes, es decir, *FM – dm – B* semi-disminuído. Finalmente llega a la dominante, es decir, *EM*. Compases 33 al 34.

Figura 6. Otro fragmento. Variantes del Primer tema de la exposición, cc. 33-34.

Prosigue otro pasaje *leggiero* (compases 39 al 40) que es la contestación de los compases 31 y 32 así como de 35 y 36. Tiene el mismo carácter. Así mismo, se pueden observar sus cuartas aumentadas (rojo).

The image shows a musical score for measures 39 and 40. It consists of three staves: a vocal line (labeled 'I'), a piano line (labeled 'p'), and an orchestra line (labeled 'pp'). The tempo is marked 'p leggiero'. Two red circles are drawn around specific intervals in the piano part, which are identified as augmented fourths in the text. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 7. Otro pasaje *leggiero* del Primer tema (la contestación del anterior) de la Exposición, cc. 39-40.

En seguida un Puente (cc. 43-48), que va a preparar el Segundo tema el cual tiene un carácter lírico. Ver las partes canónicas del *Solo* y la Orquesta (en reducción para piano); el tema lo inicia el piano y lo repite la Orquesta (cuadros verdes); después regresa el *Solo* y le contesta el *Tutti* (cuadros azules). Esta es una sección más *cantabile*. Finaliza en la dominante (G7) de la tonalidad de la siguiente sección (relativo mayor =CM). Sólo se exponen los cc. 43 y 44:

The image shows a musical score for measures 43 and 44. It consists of three staves: a vocal line (labeled 'I'), a piano line (labeled 'p'), and an orchestra line (labeled 'pp'). The tempo is marked 'a tempo cantabile'. The piano part begins with a triplet of eighth notes. The orchestra part features a melodic line in the oboe (labeled 'ob.') and a bass line. Green boxes highlight the piano's melodic phrase and the oboe's response. Blue boxes highlight the oboe's melodic phrase and the piano's response. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 8. Primer Puente que conducirá al Segundo tema, cc. 43-44.

El Segundo tema (cc. 49-82), es una sección lírica. Inicia el tema principal con la orquesta (llave roja), en donde sobresalen los violonchelos (cc. 49-52) quienes son los que llevan la melodía (corchete azul). Señalados solamente algunos compases:

Figura 9. Segundo tema de la parte orquestal (sección lírica), cc. 49-54.

Posteriormente es interpretada la misma melodía por el piano, en donde Grieg hace combinaciones de quintillos dobles con octavos (cuadro verde). Sólo se muestran los compases 53-56:

Figura 10. Segundo tema en el piano, cc. 53-56.

En la siguiente parte del Segundo tema, Grieg se adentra a la esencia de dicho tema. Éste se va desarrollando de una forma ascendente, de los compases 57 al 59 (elipse naranja), y con acordes de Séptima de dominante:

Figura 11. Continuación del Segundo tema del Solo, cc. 57-59.

Se establece un segundo puente (orquesta) (cc. 83-88) antes de pasar al Desarrollo con un carácter introductorio. Se muestra la parte orquestal (llave roja):

Figura 12. Segundo puente (orquesta) para pasar al Desarrollo, cc. 83-88.

Ulteriormente se presenta el Desarrollo, el cual puede ser dividido en 2 partes. En la primera parte (cc. 89-98), el protagonismo lo lleva la orquesta (cuadrado morado), concretamente la flauta y el corno en *E*. Este tema se encuentra al principio del concierto, es decir, el Primer tema, (cuadrado morado). Aquí en el desarrollo sí vienen contenidos extractos de la exposición. El Solo, desarrolla una serie de arpeggios que van

de seisillos, septillos y 19avos en *em* (llave roja). Son exhibidos sólo los compases 89 al 92:

Figura 13. Primera parte del Desarrollo. El protagonismo se encuentra en la orquesta, cc. 89-92.

En la segunda parte del Desarrollo (cc. 102-113), es el piano quien lleva la batuta, (se muestran cc. 102-104). Son arpeggios en séptima de dominante consecutivos, es decir, *A7-B7-C#7-D7*, y en los cuales la soprano lleva la melodía (elipse roja). Grieg juega un poco con la armonía, colocando el 5° grado en el bajo (verde), y luego el 3° (naranja):

Figura 14. Segunda parte del Desarrollo; el protagonismo radica en el piano, cc. 102-104.

Para finalizar con el Desarrollo, se muestra el compás 112, el cual dará por finalizada la sección. En los compases 113-116, se encuentra un pequeño puente el cual va anunciando el Primer tema—interpretado por los metales y maderas - (cuadrado rojo), de la Reexposición (que comienza a partir del compás 117, el cual ya no es representado).

The image shows a musical score for measures 112 to 116. The instruments listed are Clarinet in A (Clar. in A.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in E.), Trumpet in C (Trb. in C.), Timpani (Timp.), and Piano (Pfte.). Measure 112 is marked with a '112' above the staff. Red boxes highlight specific melodic lines in the Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais parts. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, and *un poco marc.*.

Figura 15. Segundo puente para ir a la Reexposición, cc. 113-116.

La Reexposición no se expone. Sin embargo, la Segunda parte (lirica), se encuentra en la tonalidad homónima de *AM*.

Finalmente aparece la *Cadenza* (cc. 176-209) en tres partes: La Introducción, el Primer tema, así como sus variantes. Por último una pequeña *Coda*, que da por finalizada la sección para retomar la Orquesta y dar por terminado el movimiento con la Orquesta y el piano juntos.

A continuación la Introducción de la *Cadenza* (cc. 176 al 178), la cual contiene una serie de *fiorituras* (llave roja), que se interpretan *ad libitum*; es decir, es una parte muy libre para el ejecutante. Se pueden observar múltiples cambios en la dinámica y en la agógica (cuadros azules):

Figura 16. Introducción de la *Cadenza*, cc. 176 al 178.

En seguida es presentado el Primer tema pero con un grado de dificultad mayor, ya que en la mano derecha se van rellenando los espacios sonoros con trinos; por otro lado, la mano izquierda realiza una serie de arpeggios. Véase que la voz soprano va ascendiendo en la escala (elipse azul), lo que va creando un aumento de tensión, así como en la dinámica. Cc 179 al 186:

Figura 17. Primer tema *a* de la *Cadenza*, Cc 179 al 186.

Posteriormente se presenta un pequeño puente (octavas cromáticas, cc. 187 y 188) el cual nos llevará a volver a confirmar el Primer tema (cc. 189-192 en cuadrado verde); ahora, acompañado de *fiorituras*:

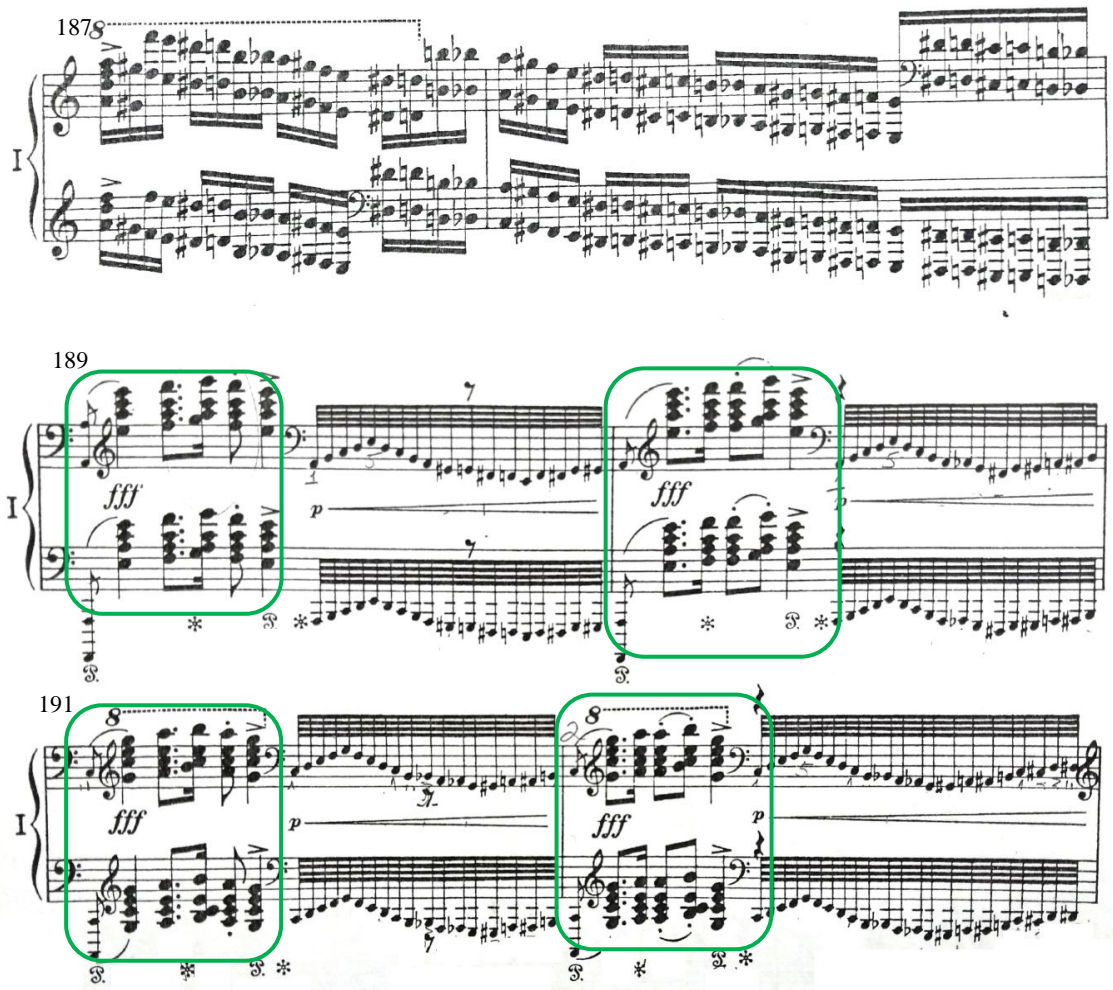


Figura 18. Puente y regreso al Primer tema con algunas variantes, cc. 187-192.

Después hacen su entrada las variantes del Primer tema aunque acompañado de una serie de arpeggios. Puede observarse la melodía (elipse naranja) y lo comprenden cc. 193 al 203 (éste último contenido en la figura 20):

193

195

197

199

201

fff

ff

p

pp

fz fz fz fz fz
sostenuto

p una corda

Figura 19. Variantes del Primer tema de la *Cadenza*, cc. 193-202.

Para finalizar la *Cadenza*, se llega a una *Coda* cc. 204-209 (llave azul), que da por concluida esta sección. Observar cc. 204-208, los cuales son una serie de *trinos* de una sola nota, de acordes, así como de quintas en los que enfatiza que esta sección llega a su término.

The image shows three systems of musical notation for the Coda of the Cadenza, measures 203-209. The first system (measures 203-204) features piano (p) and forte (f) dynamics, with a blue bracket highlighting the final measures. The second system (measures 205-206) features piano (p) and forte (f) dynamics, with a blue bracket highlighting the final measures. The third system (measures 207-209) features piano (p) and forte (f) dynamics, with a blue bracket highlighting the final measures. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (>), and dynamic markings like *dim.*, *pp*, and *poco rit.*. The instruction *tutte le corde* is present in the first system. The tempo marking *Tempo I.* is also visible.

Figura 20. *Coda* de la *Cadenza*, cc. 204-209.

Inmediatamente después, entra la orquesta preparando el terreno para que el piano haga su entrada para que dé lugar a la *Coda* conclusiva (cc. 213-224) del Primer movimiento. Puede verse como se reafirman las tonalidades I-V-I-V-I, las cuales van anunciando el final de la obra. Se muestran sólo los cc. 217-224:

217

SOLO. p

218

cresc. ff

am EM am EM

221

am EM am

Figura 21. Coda conclusiva del Primer movimiento, cc. 217-224.

El Segundo Movimiento, está construido en una *Forma Ternaria Simple A-B-A'*, ya que la tercera parte muestra algunas variantes con respecto a la primera pero sin perder su similitud con ésta. Está en tonalidad de *DbM*. Es un movimiento lírico. Contiene compás de 3/8. La Sección media es dulce; proporciona un ambiente de tranquilidad, en lugar de proveer un tema particular o alguna danza y cuenta con un gran puente. Son mostrados solamente algunos compases de cada sección. A continuación un esquema sobre la construcción de la obra:

Figura 22. Esquema de la estructura del Segundo Movimiento (Forma Ternaria Simple).

A	B	A'	CODA
<u>Región Tonal:</u> Tónica –Dominan. (DbM-Ab7) <u>Cc.</u> 1-28 (orquesta)	<u>Región Tonal:</u> <u>Primera parte:</u> Tónica-Dominante (DbM-Ab7) <u>Cc.</u> 29-37 <u>Segunda parte:</u> Mediante-Domin. (FbM-Cb7) <u>Cc.</u> 39-47 <u>Gran puente:</u> cc. 47-54	<u>Región Tonal:</u> Tónica –Dominan. (DbM-Ab7) <u>Cc.</u> 55-77 <u>Puente:</u> cc. 77-78	<u>Región Tonal:</u> Tónica (DbM) <u>Cc.</u> 79-84

La obra comienza con el conjunto de cuerdas en donde el violín I y el violín II llevan la melodía (cuadro rojo). La sección A comprende los cc. 1-28. Solamente se expondrán los primeros 10 compases:

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, measures 1-10. The score is for a string quartet (Violini I and II, Viola, Violoncelli, Bassi) and includes a piano (pp) dynamic marking and 'Con sordini' instruction. A red box highlights the first ten measures of the Violini I and II staves.

Figura 23. Inicio del Segundo movimiento, *Tema A* por la orquesta, cc. 1-10.

En seguida la Sección media (B), en la que la primera parte se encuentra en la Tónica-Dominante (DbM-AbM) (cc. 29-37); posee un carácter de improvisación en la

mano derecha, debido a su riqueza rítmica y no especifica un tema en particular (cuadrado azul). Por otra parte la mano izquierda está constituida por arpeggios de tresillos con un tempo exacto. La sección comienza en la tonalidad de *DbM* que va estableciendo tónica (*DbM*) y dominante (*Ab7*), lo cual le da un toque de sencillez a la sección:

Figura 24. Sección media (Primera parte) en la Tónica-Dominante del Segundo movimiento, cc. 29-33.

Posteriormente, la Segunda parte de la Sección media (cc. 39-47) la cual se encuentra en la Mediente de la tonalidad con su Dominante; es decir, *FbM-CbM*. La mano derecha es una improvisación (cuadro rojo):

Figura 25. Sección media (Segunda parte) en la Mediente con su Dominante, cc. 39-43.

Después se presenta un Puente (cc. 47-54), el cual está construido sobre arpeggios (compás 49 en adelante) básicamente en séptima de dominante. Se muestran los primeros compases:

Figura 26. Gran puente en arpeggios para arribar al Tema A' en el piano, cc. 47-51.

Luego se presenta el Tema A' en el piano (cc. 55-77) (llave azul). A partir del c. 55 (cuadrado rojo), se puede ver representado el Tema A que originalmente se interpretó en la orquesta. En el compás 58 aparece una figura de septillo y en la que puede apreciarse la riqueza rítmica de la obra. A continuación algunos compases del tema:

Figura 27. Tema A del Segundo movimiento en la Tónica (*DbM*), cc. 55-61.

Antes de llegar a la *Coda* hay un pequeño Puente por parte de la orquesta (cc. 77 y 78) que interpretan los metales y las maderas - el cual no será representado- para pasar inmediatamente a la *Coda* (cc. 79-84). El Solo se encuentra interpretado por el corno en *E* (cuadrado rojo). Nuevamente queda demostrada la atracción que Grieg siempre tuvo por los cromatismos (compases 79 y 80, en azul); casi inmediatamente después comienza el Tercer movimiento:

Figura 28. *Coda* del Segundo movimiento, cc. 79-84.

El Tercer movimiento está construido en la forma mixta *Sonata-Rondo*. Del *rondo* contiene Estribillos que van apareciendo a lo largo de la obra; así como sus secciones llamados Episodios que le proveen a la obra cambios en tempo, carácter, estado de ánimo o pasajes de virtuosismo. De la *Forma sonata* (representada en color amarillo en el esquema); posee una exposición, desarrollo y reexposición. Este movimiento está en tonalidad de *am*; contiene una introducción y una gran *Coda*; el rango en la agógica es muy variable, así como en la dinámica.

En este movimiento, se ven representadas dos de las principales danzas noruegas como lo son el *Halling* y el *Springarar*. El *Halling*, se encuentra en tiempo binario; es vigorosa y enérgica; por lo general se encuentra en un tempo de 2/4 o 6/8.

Es una danza en la que el hombre alardea de su virilidad mediante constantes saltos, por lo que la importancia del ritmo es primordial.¹⁵⁵ Esta danza hace su inmediata aparición en el Estribillo Núm. 1 (*Poco animato*), (mano izquierda).

Por otro lado la danza llamada *Springarar ó Springar* es rápida y animada. Por lo general se encuentra en compás de 3/4. Es bailado mayormente en parejas y se realizan grandes giros. Una característica muy particular es un ligero brinco como un leve trote.¹⁵⁶ Esta danza se presenta en el Estribillo Núm. 6 (*Quasi presto*) (mano izquierda).





Son presentados solamente los primeros compases de cada sección, o en algunos casos algunas secciones en las que su intención sea mostrar una característica particular de la obra. En los casos en que el Estribillo se exponga tanto en el piano como en la orquesta, se indica uno de ellos, o bien, como se considere necesario.

A continuación el esquema de la estructura del Tercer movimiento del *Concierto*:

155 Eleanor Bailie, *The pianist's repertoire Grieg / Norwegian National Dances*, (London: Valhalla Publications, 1993), 34

156 *Ibid*, 33

Figura 29. Esquema de la estructura del Tercer movimiento (*Forma Sonata-Rondo*)

INTRODUCCIÓN/ (NOTAS)	ESTRIBILLO / EPISODIO/ F. SONATA	CODA
INTRODUCCIÓN: Cc. 1-8	Estribillo 1 (Piano) (<i>Halling</i>) (Exposición) (cc.9-74) Tónica (<i>am</i>)-Dominante (<i>E7</i>) Cc. 9-38 Estribillo 1 (Orquesta) Cc. 38-45	La Región tonal: Homónimo (<i>AM</i>) Cc. 424-442 Nota: Es tomada del Episodio 3
	Episodio 1 (Piano) 1ª. Parte: Tónica-modulaciones-dominante Cc. 46-58 2ª. Parte: <i>F# semi-B semi-CM-FM</i> Cc. 59-74	
1er. Gran Puente 	Puente en el Piano: cc. 75-90	
	Estribillo 2 (Orquesta) Tónica (<i>am</i>) – modulaciones Cc. 91-102	
	Episodio 2 (Introductorio)(Piano) Tónica (<i>am</i>)-Dominante (<i>E7</i>)-Semi. Cc. 103-108	
	Estribillo 3 (Piano) Tónica-modulaciones-dominante Cc. 109-Inicio 131	
	Puente Orquestal: cc. 131-140	
Nota: Esta es la sección lírica del movimiento  Y el Desarrollo del mismo.	Episodio 3 (Orquesta) (Desarrollo) (cc. 141-230) Super dominante (<i>FM</i>)-Dominante (<i>C7</i>) Cc. 141-162 Episodio 3 (Piano) <i>FM-C7</i> Cc. 163-230	
	Puente (Orquesta): cc. 231-236	
Nota: Aquí retoma el Estribillo inicial 	Estribillo 4 (Piano) (Reexposición) (cc.231-302) Tónica-Dominante Cc. 237-Inicio 266 Estribillo 4 (Orquesta) Cc. 266-273	
Nota: Aquí retoma el Estribillo inicial 	Episodio 4 (Piano) 1ª. Parte: Tónica-modulaciones-dominante Cc. 274-286	

	2ª. Parte: <i>D#semi-G#semi-AM-DM</i> Cc. 287-302	
Segundo Gran Puente →	Puente: cc. 303-318	
Nota: Es una sección dramática y de tintes virtuosos. ↷	Episodio 5 (Piano) <i>gm-EbM-cm-F#0-am</i> Cc. 319-Inicio 327	
	Estribillo 5 (Orquesta) Tónica (<i>am</i>)-modulaciones Cc. 327-348	
Nota: El <i>Solo</i> es a su vez, la Cadenza del Movimiento ↷	Episodio 6 (Piano) Nota: Parte de gran virtuosismo de octavas y acordes en inversión Cc. 349-354	
Nota: En esta sección, se introduce la danza <i>Springarar</i> ↷	Estribillo 6 (Piano) Homónimo de <i>am</i> , es decir, <i>AM</i> Cc. 355-399 <u>Gran Progresión armónica por 4as</u> Cc. 388-399	
	Gran Puente: cc. 400-423	

El Tercer movimiento comienza con una Introducción (cc. 1-8) y en compás binario con un clarinete y fagot *pp* para dar la entrada en el piano (azul), con un contrastante *ff* (cc. 5-8). Se muestra a continuación los primeros compases del **Estribillo 1**, así como la **Exposición** de la obra que comienza en el c. 9:

III

1

Allegro moderato molto e marcato. ♩ = 108.

The image shows a musical score for the beginning of the third movement. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet A (Clarin A), Bassoon (Fag.), and Piano (Pfte.). The tempo is marked 'Allegro moderato molto e marcato' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The woodwind parts (Clarin A and Fag.) play a staccato pattern starting from measure 1. The piano part (Pfte.) has a blue bracket under measures 1-8, indicating the piano introduction. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic in measure 9. The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Se observa la danza *Halling* en los *staccato* de la mano izquierda a partir del c. 9) (cuadro rojo), la cual simula el salto tocando el acorde en la tonalidad de la tónica (*am*):

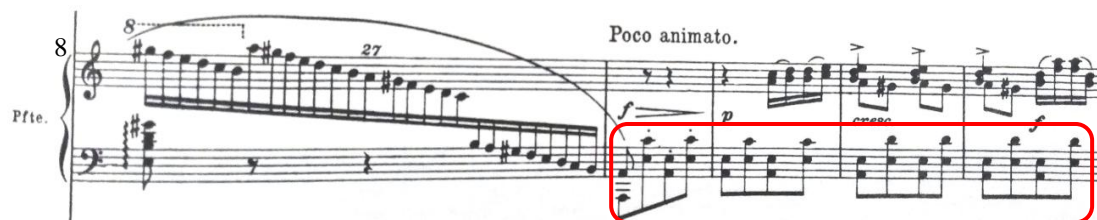


Figura 30. Introducción, estribillo 1 (piano) en *am*, así como la exposición de la Forma sonata, cc. 1-12.

En seguida los primeros compases de la Primera parte del **Episodio 1** (a partir del c. 46):



Figura 31. Primera parte del Episodio 1, cc. 46-51.

Luego se presenta la segunda parte del **Primer Episodio**, que es la respuesta del primer planteamiento. Se despliegan arpeggios en la tonalidad de *F#* semi-disminuido y después en *B* semi-disminuido. La melodía está a cargo de la voz superior (soprano) que va realizando cromatismos (azul). Esta parte se presenta a partir del c. 59. Sólo se presentan los primeros compases:

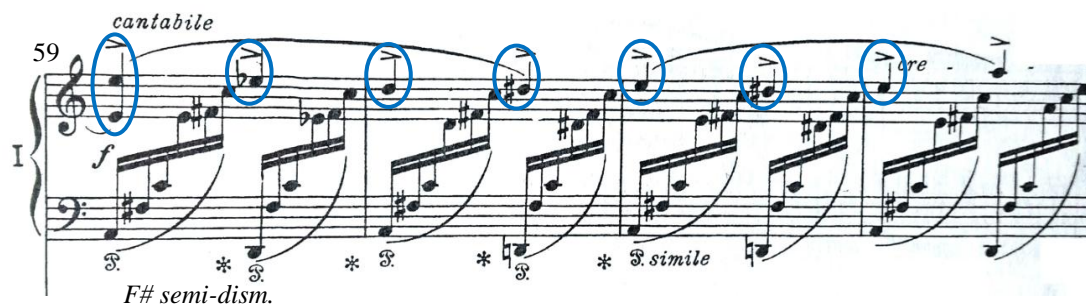


Figura 32. Segunda parte del Primer episodio, cc. 59-62.

A continuación surge un gran puente (cc. 75-90), en donde el protagonismo lo lleva la melodía intercalada entre la flauta y los violines. El piano otorga una atmósfera con los arpeggios, los cuales van intercalando armonías de séptimas de dominante con semi-disminuidos. Se mostrarán sólo algunos compases de la parte del piano:



Figura 33. Primer gran Puente, cc. 77-79.

Posteriormente hace su entrada el **Estrillo núm. 2** (cc. 91-102) con la Orquesta en donde el tema principal (cuadrado rojo) es intercalado entre los aerófonos y los instrumentos de cuerda:



Figura 34. Primeros compases del Estrillo núm. 2 por parte de la Orquesta, cc. 91-98.

A continuación el **Episodio núm. 2 (Piano)** (cc. 103-108). Esta sección tiene un carácter introductorio y de virtuosismo; aparecen una serie de *fiorituras* (morado) que darán lugar al siguiente estrillo:

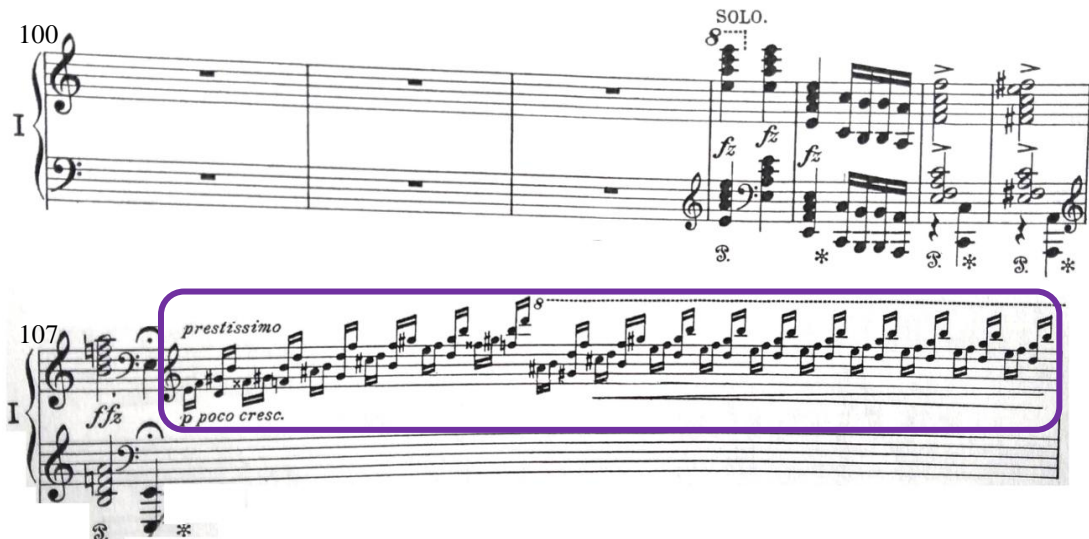


Figura 35. Primeros compases del Episodio núm. 2 (Piano), cc. 100-107.

Sigue el **Estrillo núm. 3 (Piano)** (cc. 109-Inicio 131). En esta sección se aumentan los tresillos intermedios (café) que le dan una complejidad técnica mayor al tema. Obsérvese la mano izquierda que ejecuta los saltos del *Halling* (cuadro naranja). El bajo siempre ejecuta la nota *la* lo que le da una sensación de suspenso y continuidad a la obra (amarillo):

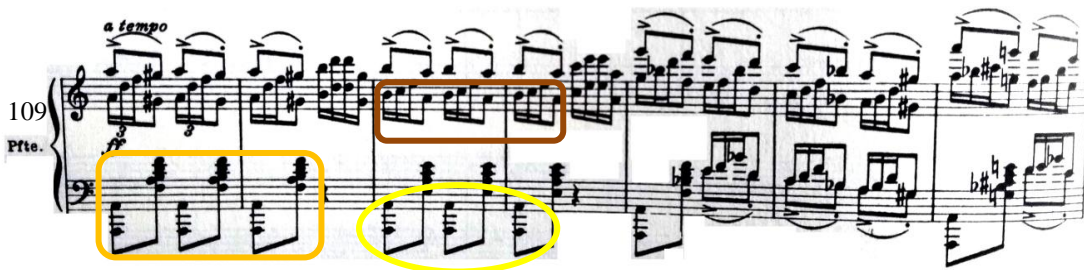


Figura 36. Primeros compases del Estrillo núm. 3 (Piano), cc. 109-115.

Después se presenta un **Puente orquestal** por parte de las cuerdas (cc. 131-140) (llave verde). Se incluirá el final del piano solo que es un trino de acordes en *G#disminuido-E7-am*:

Figura 37. Primeros compases del puente orquestal para dar inicio al Episodio núm. 3, cc. 129-137.

Posteriormente entra la parte lírica del movimiento, la cual es el **Episodio núm. 3** (Orquesta) (cc. 141-162), así como el **Desarrollo** de la obra. La melodía es interpretada por la flauta; comienza en *FM*. Por otra parte, el Episodio interpretado en el Piano (cc. 163-230) es el que será plasmado a continuación. Se verán los trinos (amarillo) muy gustados por Grieg. La mano izquierda interpreta arpeggios armónicos, mientras la derecha es quien lleva la melodía. Solamente algunos fragmentos de esta sección lírica son plasmados:

Figura 38. Primeros compases del inicio del Episodio núm. 3 (Piano), así como el Desarrollo de la obra, cc. 163-170.

A continuación la parte climática del **Episodio núm. 3** en *agitato* (cc. 201-206). De igual forma, la mano izquierda ejecuta arpeggios abiertos y se lleva a cabo una melodía en la soprano de la mano derecha ligada que va descendiendo en grado conjunto (elipse roja), así como el bajo va ascendiendo en grado conjunto (elipse azul):

Figura 39. Zona climática del Episodio núm. 3 (Piano), cc. 201-206.

Después se encuentra un Puente (Instrumentos de viento madera) (llave verde), para reiniciar con la **Reexposición** (cc.231-302) y el **Estribillo núm. 4 (Piano)** (cc. 237-Inicio 266) (llave morada), el cual es el mismo que el Rondó original, seguido del **Episodio núm. 4 (Piano)** (cc. 274-302), el cual ya no se expone. Se muestra a continuación el **Puente** con el inicio del **Estribillo núm. 4** para 4 manos:

Figura 40. Puente e inicio de la Reexposición y el Estribillo núm. 4 (Piano), cc. 231-238.

En seguida el **Segundo gran Puente** (cc. 303-318), (llave café); basado en arpeggios armónicos alternados de séptima de dominante y semi-disminuidos. Se indican los primeros compases:

Figura 41. Primeros compases del segundo gran puente del movimiento, cc. 303-304.

Posteriormente hace su entrada el **Episodio núm. 5 (Piano)** (319-Inicio 327), que es una sección de gran dramatismo así como virtuosismo pianístico. Se establece una riqueza rítmica, lo que refleja el uso de los quintillos, seisillos y estos van en aumento (corchete naranja). Por contraste en la mano izquierda permanecen los tresillos (corchete gris). En la parte orquestal=cuerdas (reducción a piano) se da otro contraste rítmico (llave verde):

Figura 42. Primeros compases del Episodio núm. 5 (Piano) (parte dramática), cc. 319-321.

Sigue el **Estribillo núm. 5 (Orquesta)** (cc. 327-348) (llave azul) en las cuerdas. Se muestra el final del Episodio 5 (c. 326, cuadro naranja) e inicio de la orquesta:

Figura 43. Primeros compases del Estribillo núm. 5 (Orquesta), cc. 327-334.

Finalmente llega el **Episodio núm. 6 (Piano)** (cc. 349-354), el cual este *Solo* es a su vez la *Cadenza* del movimiento. Aunque es pequeño, no lo es en dificultad técnica ya que se suscita una serie de octavas (c. 349, en rojo), así como de acordes en inversión (cc. 352-353, en morado), (*G#* semi-dism.), para finalmente concluir con un arpeggio en *EM*:

349 SOLO. *ff*

351 *G# semi-disminuido*

Figura 44. Primeros compases del Episodio 6 (*Cadenza*), cc. 349-352.

A continuación la última sección (**Estrillo núm. 6 en el piano**), (cc. 355-399) del Tercer movimiento; aquí aparece la danza llamada *Springarar* la cual está en compás de 3/4 y en tempo *Quasi presto*. El acento va en el primer tiempo y se toca más *leggero* que en el *Halling*. Esta sección se encuentra en la región tonal de *AM*. Se indican los primeros compases; la mano izquierda hace su entrada a modo de introducción (llave roja):

355 Quasi presto. M.M. ♩ = 80.

p sempre staccato il basso

simile

Figura 45. Primeros compases del inicio del Estrillo núm. 6 (Piano), cc. 355-361.

A lo largo del *Rondó*, se presenta una gran progresión armónica por 4as. Justas (cc. 388-399); se indican algunos compases:

389 *sempre più ff*

I

f

simile

BbM6/3 EM AM6/3 DM G# dism. 6/3 C#M f#m6/3

Figura 46. Algunos compases de la gran progresión armónica del Estribillo núm. 6, cc. 389-395.

Casi para finalizar se establece un **Gran puente (piano)** (cc. 400-423) para llegar a la *Coda*. Se exhibirán solamente los últimos compases. Obsérvese la riqueza rítmica de la escala (cc. 421-423, en naranja):

417

Pfte.

f

cresc. *poco rit.*

Figura 47. Últimos compases del gran puente para llegar a la *Coda*, cc. 417-423, cc. 417-423.

Finalmente aparece una **Gran Coda** (cc. 424-442); de igual forma en *AM*, pero con un carácter majestuoso; en compás 4/4. Esta sección ampliada, es tomada del Desarrollo y Episodio núm. 3. La melodía y parte principal, es interpretada por los instrumentos de viento-madera (llave morada), así como el trombón en A, que es el que sobresale en sonoridad (a partir del c. 424, en llave roja); sin embargo, por su parte el piano, tocará arpeggios para darle un sostén armónico a la *Coda* de un modo virtuosístico (a partir del c. 424 en llave azul). A continuación, los primeros compases del final:

Andante maestoso. (wie früher d.) $\text{♩} = 80$.

424 K

Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar. in A.
Fag.
I. II.
Cor. in E.
III. IV.
Trb. in A.
I. II.
Trbn.
III.
Timp.

Andante maestoso.

424

Pfte.

fff

AM E7 G# semi-dism. AM

Figura 48. Inicio de la *Coda* (en orquesta y piano) del Tercer movimiento, cc. 424-427.

Ahora el mismo tema pero interpretado por el piano. En la mano izquierda, Grieg mantiene la *acciaccatura* (cc. 435, en morado) que utiliza desde el inicio del Primer movimiento, así como la sección A' del Segundo movimiento. En los cc. 433 y 434, el piano solo interpreta octavas que van reafirmando la dominante (*EM*) para así caer en la tónica (c. 435, *AM*). En la figura de los tresillos en el piano, el *sol* aparece natural (rojo); seguramente este es el sonido sueco del que Liszt se refería:

Figura 49. El mismo tema principal de la *Coda* interpretado por el piano, cc. 435-436.

Finalmente se presenta la gran escala de la *Coda* (c. 438) de la cual Grieg se refirió en su carta (en el apartado 4.2.2. “Su encuentro con Liszt” de este trabajo); ésta da la impresión de un gran suspenso al igual que los timbales, pero a la vez un gran triunfo (la escala); nuevamente aparece el *sol natural* (círculo rojo). Por otra parte los trombones interpretan la melodía así mismo, en *sol natural* (en rojo). El compositor decide ir de la subdominante (*DM*), a la tónica (*AM*). Se exhibirán los cc. 438-442:

Figura 50. La gran escala final de la *Coda*, cc. 438-442.

4.6. Reflexiones personales

En este capítulo –de igual forma que en los anteriores-, quise enfocarme en las principales influencias musicales en Grieg, y qué mejor, al revelar su información epistolar.

Grieg, fue heredero de la tradición romántica alemana y eso queda constatado en la estructura del Concierto. Por otra parte contiene pasajes de virtuosismo que traen a la memoria a Franz Liszt, así como pasajes con un gran lirismo que nos pueden recordar a Chopin o Schumann. Sin embargo, cuenta con características muy particulares de la música noruega como lo son las dos danzas *Halling* y *Springarar*. Cuenta con una riqueza armónica, un alto número de disonancias, cuartas aumentadas, así como sus giros rítmicos de los que se hablaron en el capítulo.

Es interesante constatar que Grieg por petición del violinista Knut Dahle, accedió a su contribución en la misión de preservación de la música tradicional, y reveló características muy específicas de la música noruega encontrada en el *Concierto para Piano y Orquesta en am*, el cual había sido creado 20 años antes. Seguramente esa influencia ya se encontraba inherente en él desde pequeño ya que recibió su primera educación musical a través de su madre. Por supuesto la influencia que ejerció Bull en él fue de gran impacto, ya que le introdujo las danzas de Noruega. Grieg entró en contacto con el violinista en 1864 y sus *Humoresques* Op. 6 son de 1865, por lo que pudo haber sido un tiempo suficiente de asimilación del folclorismo noruego. Por otro lado el *Concierto para piano y orquesta* fue compuesto en 1868; al parecer fue un tiempo suficiente para asimilar la esencia de la música tradicional.

Algo que llamó mi atención, son los señalamientos negativos del compositor noruego Arne Nordheim, sobre el usar material prestado para sus creaciones en lugar de ser los compositores quienes sean los artífices de sus propias obras. Seguramente este es un tema para discusión para considerar este argumento; sin embargo, por otro lado está el planteamiento siguiente: de no haber sido por esto, quizá la música tradicional efectivamente hubiera caído en el olvido debido al aislamiento en que se encontraban esas comunidades.

CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de ese trabajo se pudo constatar las principales influencias musicales que fueron conformando el estilo de cada uno de los compositores.

Johann Sebastian Bach estudió diligentemente a los compositores italianos de los cuales transcribió varias de sus obras a modo de estudio y profundiza en el estilo de concierto italiano a través de compositores como Vivaldi, Telemann, los hermanos Marcello, Corelli entre otros, de quienes aprendió una serie de recursos como el *Ritornello*. En su etapa como Maestro de Capilla en Köthen, se dedicó a escribir obras para teclado con fines didácticos y en donde aplica todos los aspectos musicales aprendidos. Entre esas obras abarcan las invenciones a dos y tres voces, el *Clave bien temperado*, así como las *Suites inglesas* (donde asimila el estilo italiano y francés) y *francesas* (donde se mezclan el italiano, francés y el alemán). Finalmente en su etapa de Maestro de Capilla de Santo Tomás de Leipzig, es cuando escribe sus grandes obras: *El Magnificat*, *La Pasión según San Mateo*, *La Pasión según San Juan* y su *misa en bm*; así como sus *cantatas* cada domingo. Por su parte comienza a escribir sus *Klavier-Übung*, donde establece una serie de exigencias a nivel técnico. El Concierto solista italiano y la Suite obertura francesa, son transferidos al teclado y aquí se ve representado el *Concierto al gusto italiano* BWV 971, el cual es derivado de la estructura musical más prominente del Barroco como lo fue el *Concerto grosso*.

Wolfgang Amadeus Mozart fue un músico que desde muy temprana edad obtuvo gran cantidad de influencias tanto de contemporáneos como compositores anteriores a él. A los ocho años de edad es cuando conoce a Johann Christian Bach quien fue de los principales exponentes del *Estilo rococó ó Estilo galante*, el cual era carente de todo dramatismo por lo que debía ser equilibrado y ligero. El acompañamiento ahora debía estar al servicio de la línea melódica. Las frases debían ser cortas y separadas mediante silencios. Por otra parte la tonalidad se consolidaba en la cadencia con la finalidad de establecer una pequeña cesura entre los materiales expuestos. Dichas características se encuentran presentes en la *Sonata para piano en CM*, KV 330.

En la vida de Johannes Brahms se dan diversas etapas en su desarrollo musical. En su primera fase es donde entra en contacto con su maestro Eduard Marxsen, quien fue alumno de Ignaz von Seyfried quien recibió instrucción de W. A. Mozart; por lo que fue instruido en la tradición clásica. Con Marxsen, Brahms alcanzaría una madurez en

el piano. Por otra parte le infundió el gusto por cultivar la música tradicional tanto de Alemania como del extranjero. En su segundo período se ve ya reflejado el modelo clásico en sus obras y surgen sus grandes *Lieder*, así como sus primeras composiciones de música de cámara.

En su tercer período surgen sus grandes composiciones orquestales y corales. Brahms en su cuarta etapa decide regresar al piano y se dedica a la composición de obras para piano de un solo movimiento (*piezas de carácter*) que son las que constituyen su Klavierstücke Opus 118 núms. I, II y III.

Edvard Grieg fue un heredero de la tradición musical “Clásica-romántica” germana representada por el Conservatorio de Leipzig, fundado por Felix Mendelssohn de donde surge la “Escuela escandinava”. Al llevarse a cabo la independencia de Noruega con Dinamarca, surgen canciones con temas patrióticos en los que compositores como Ludwig Mathias Lindeman y Rikard Nordraak, llevan a cabo una recolección de canciones tradicionales. El compositor y violinista Ole Bull entra en contacto con las danzas folclóricas de la región; tarea que más tarde es heredada por las futuras generaciones de las que Grieg forma parte.

REFLEXIÓN PERSONAL GENERAL

Con este trabajo confirmo mi hipótesis, el porque los compositores crean cierto tipo de música con características tan particulares. Es indudable la influencia que una gran cantidad de músicos ejercieron en la vida de Bach, Mozart, Brahms y Grieg. Lo que los hace aún más geniales, -en el caso concreto de estos dos primeros- es que supieron asimilar los estilos de la época y ajustarlos a su modo muy particular de composición.

En el caso de Edvard Grieg, fue sin duda heredero de la tradición alemana y aunque ciertamente quería alejarse de ella, no lo logró del todo. No era posible ya que la música de los compositores (principalmente alemanes) era muy amada y apreciada por Grieg; por lo que supo adaptarla a la música tradicional noruega, creando una amalgama fantástica en el *Concierto para piano y orquesta en am.*

En el caso de Brahms, fue muy clara la influencia que obtuvo de su maestro Marxsen quien fue heredero de esa tradición clásica. Gran parte de su legado literario y musical (Biblioteca), fue donado a la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena donde se encuentran una infinidad de partituras musicales de Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Bach, Schütz, Händel, Mendelssohn y por supuesto de Schumann entre muchos otros. De este músico en particular atrae mi atención la entrevista que el crítico musical norteamericano Arthur Bell –información que no se encuentra incluida en el cuerpo del trabajo- le hace a Brahms y le pregunta de dónde viene su inspiración al componer; éste le contesta con el Evangelio de San Juan capítulo 14 versículo 11-12: “Creedme que yo soy en el Padre, y el Padre en mí. El que en mí cree, las obras que yo hago, él las hará también; y aun mayores hará, porque yo voy al Padre”. Brahms, al igual que Bach, verdaderamente creían que la espiritualidad estaba ligada al proceso creador, declaración que yo también comparto.

BIBLIOGRAFÍA

Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach Concierto en estilo italiano para piano*. Revisión de P. Saenz. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1964, 3-17.

Bailie, Eleanor. *The Pianist's Repertoire Grieg*. London: Valhalla Publications, 1993.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño-Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Ltda. 1994.

Bergsagel, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "Ole Bull", London: Macmillan Publishers Limited, segunda edición, vol. IV, 2001.

Brahms, Johannes. *Johannes Brahms Complete Shorter Works for Solo Piano*. Ed. Eusebius Mandyczewski. New York: Dover Publications, Inc., 1971.

Breig, Werner. "La composición como arreglo y adaptación", en *Vida y obra de J. S. Bach*, editado por John Butt, 175-190, Cambridge: ed. Akal, 2016.

_____. "La música instrumental", en *Vida y obra de J. S. Bach*, 143-155, Cambridge: ed. Akal, 2016.

Brion, Marcel. *Mozart*, Barcelona: ediciones B, S.A., México: editorial Vergara, primera ed. febrero 2006.

Buen, Knut. "The Legacy of Folk Music", en *Your Grieg*, editor Peter Andreas Kjeldsberg, 27-35. Bergen Grieg jubiléet, 1993.

Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*, Madrid: ed. Alianza, 1994.

- Butt, John. “La metafísica bachiana de la música”, en *Vida y obra de J. S. Bach*, editor John Butt, 61-75, Cambridge: ed. Akal, 2016.
- Cooley, Timothy J. “The Cambridge History of World Music” en *Collection and Codification of Folk Music*, editado por Philip V. Bohlman, 355-357. United Kingdom: Cambridge University Press, 2013.
- Crist, Stephen A. “Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII”, en *Vida y obra de J. S. Bach*, editor John Butt, 91-104, Cambridge: ed. Akal, 2016.
- De Candé, Roland. *Les Chefs D’oeuvre classiques de la musique*. France: Éditions du Seuil, 2000.
- Deathridge, John “Germany, the Special Path”. En *The Late Romantic Era –From the mid XIX Century to World War I*, editado por Jim Samson, 50-73. New York: Granada group and The Macmillan Press Ltd, ed. Prentice Hall 1991.
- Downs, Philip G. *La música clásica, la Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Editorial Akal, S.A., 1998.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., segunda ed., 2007.
- Eisen, Cliff / Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Wolfgang A. Mozart”. Vol. XVII.
- Emery, Walter / Wolff, Christoph. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “J. S. Bach”. Vol. II.
- Finscher, Ludwig. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “Germany/1806-1918”, vol. IX.
- Geiringer, Karl. *Brahms, su vida y su obra*. Madrid, Altalena editores SA, 1984.

_____ Gran enciclopedia Larousse, s.v. “Alemania”, ed. Planeta, (Barcelona: segunda edición, vol. I, 1988).

Grieg, Edvard. *Edvard Grieg Piano Concerto In am Opus 16 for two pianos/four hands*. Ed. A Kalmus Classic Edition. California: Alfred Publishing Co., Inc., K03487.

Grieg, Edvard. *Edvard Grieg Piano Concerto in Full Score*. Ed. C. F. Peters, Leipzig. New York: Dover Publications, Inc., 1994.

Grinde, Nils. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Ludvig Mathias Lindeman”. Vol. XIV.

Haavet, Inger Elisabeth. “Nina Grieg”, en *Your Grieg*, editor Peter Andreas Kjeldsberg, 58-75. Bergen Grieg jubiléet, 1993.

Harnoncourt, Nikolaus. *La música es más que las palabras*, Madrid: Editorial Paidós, 2010.

Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical, reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003.

Heartz, Daniel. *The New Grove Dictionary ...*, s.v. “Enlightenment”, vol. VIII.

Hoffman, Miles. *The NPR Classical Music Companion*, Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1997.

Huldt-Nystrom, Hampus / Reidar Sevag. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Norway/After 1814”, vol. XIII.

_____ *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Norway/Instruments and instrumental

music”, vol. XIII.

Jones, Richard D. P. “Las obras para clave: Bach como profesor y como virtuoso”, en *Vida y obra de J. S. Bach*, editor John Butt, 157-172, Cambridge: ed. Akal, 2016.

Kolneder, Walter. “The Solo Concerto” en *The New Oxford history of Music / Concert Music (1630-1750)*, editor Gerald Abraham, 302-376, Vol. VI. Oxford University Press, 1998.

Lara Hernández, José Manuel. “Summa pictórica, El Siglo de la Razón”, en *El gentil siglo XVIII*, editado por Planeta, 15-22, Tercera edición, 2002.

Leaver, Robin A. “Música y luteranismo”, en *Vida y obra de J. S. Bach*, editor John Butt, 49-60, Cambridge: ed. Akal, 2016.

Michelsen, Kari. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Rikard Nordraak”. Vol. XVIII.

Monrad-Johansen, David. *Edvard Grieg*. Nueva York: American-Scandinavian Foundation and Princeton University Press, 1945.

Morgan, Giles. *Masonería/Principios masónicos*, México: Grupo editorial Tomo S.A. de C.V. 2009.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Mozart Sonaten / Sonate KV 330*. Viena: edición Wiener Urtext, Musikverlag, No. 50 227, 2-16, 2003.

Reidar, Storaas. “In His Own Words”, en *Your Grieg*, editor Peter Andreas Kjeldsberg, 37-43. Bergen Grieg jubiléet, 1993.

Samson, Jim. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Romanticism/History of usage”. Vol. XXI.

Siegele, Ulrich. “Bach y la política interna del Electorado de Sajonia”, en *Vida y obra de J. S. Bach*, editor John Butt, 33-47, Cambridge: ed. Akal, 2016.

Skyllstad, Kjell. “Music as Meeting-Place”, en *Your Grieg*, editor Peter Andreas Kjeldsberg, 17-24. Bergen Grieg jubiléet, 1993

Sureda, Joan. *Summa Pictórica- Historia universal de la pintura*. España: Editorial Planeta, S.A., Tercera edición, 2002

Thompson, Wendy. *The Great Composers*, London: Anness Publishing Limited, 2002, 56.

Turrentine, Herbert C. *The New Grove Dictionary...*, s.v. “Eckard Johann Gottfried”, vol. XVII

Zaslaw, Neal. “Music and Society in the Classical Era” en *The Classical Era, From the 1740's to the End of the 18th Century*, editado por Neal Zaslaw, 1-14. United Kingdom: The Macmillan Press Limited, 1989

PROGRAMA DE MANO

Concierto en estilo italiano en FM, BWV 971

- *Allegro*
- *Andante*
- *Presto*

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Sonata No.10 en CM, KV 330

- *Allegro moderato*
- *Andante cantabile*
- *Allegretto*

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Tres Klavierstücke, opus 118

- *Intermezzo I en am*
- *Intermezzo II en AM*
- *Balada III en gm*

Johannes Brahms
(1833-1897)

Concierto para Piano y Orquesta en am opus 16

- *Allegro molto moderato*
- *Adagio*
- *Allegro moderato molto e marcato*

Edvard Grieg
(1843-1907)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): El *Concerto Grosso* fue una de las estructuras musicales más sobresalientes del Barroco y lo que lo constituye son básicamente la alternancia de los pasajes de *Tutti o Ripieno* y el *Solo*. Esta estructura se presenta usualmente en el primer movimiento.

El *Concerto* generalmente se compone de tres movimientos. Rápido, Lento, Rápido. Los movimientos lentos están pensados como canciones instrumentales.

Johann Sebastian Bach fue un compositor que se vió ampliamente influenciado por los estilos surgidos de la época y provenientes de países como Italia y Francia. Es importante remarcar que nunca salió de Alemania. En 1735 fue publicado el *Klavier-Übung II* / Ejercicios del teclado, que está muy vinculado con el número I; sin embargo, aquí se juntan obras completas en el estilo italiano y francés, es decir, el Concierto solista italiano y la Suite obertura francesa son transferidos al teclado. En el *Concierto al gusto italiano* BWV 971, Bach especifica en la portada: “Un clave de dos teclados” con la finalidad de hacer posible la imitación en el teclado, de los contrastes *tutti / solo*, así como efectos orquestales de color. Este Concierto está descrito por el músico alemán Johann Adolf Scheibe como: “Perfecto modelo de un concierto solista bien diseñado”.

De acuerdo con el compositor alemán Johann Quantz (1697-1773), el primer movimiento debe contener un grandioso *ritornello*. Las mejores ideas de éste pueden repartirse y combinarse con las secciones del *solo* o interpretadas entre ellas. Por el contrario, el segundo movimiento deberá calmar las pasiones que el primer movimiento ofrece. Por otra parte, el tercero debe ser completamente diferente del primero tanto en el carácter como en el *tempo*. Por otro lado, si el primer movimiento toma cinco minutos, el *adagio* deberá durar de cinco a seis y el último movimiento de tres a cuatro; en otras palabras, es preferible que los escuchas encuentren una pieza demasiado corta que demasiado larga.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): El arte *Rococó* francés de principios del Siglo XVIII, intentó aligerar esa carga de grandeza que había dejado Luis XIV en sus monumentos y otros proyectos a gran escala. Los hijos de Johann Sebastian Bach fueron pieza clave en las divisiones de estilos que surgieron en la música alemana que fueron el *Style galant* / Estilo galante, así como el *Empfindsamkeit* / Estilo de la Sensibilidad.

El *Estilo galante* era pintoresco; la música debía ser sencilla y natural con la finalidad de atraer grandes audiencias. Era un estilo tranquilizador y carente de dramatismo. Su principal exponente fue el compositor Johann Christian Bach (1735-1782), de quien su música contenía ese toque de ligereza que hacía su arte más elegante. La huella que este compositor dejó en Wolfgang Amadeus Mozart, se reconoce en casi todo, especialmente en la música para piano, y la prueba está en el gran número de obras escritas en este estilo que era muy apreciado en los círculos burgueses.

Este estilo demandaba vivacidad y un toque de picardía en los *allegri*. La prioridad radicaba en la línea melódica y las frases debían ser cortas y separadas mediante silencios. Se reafirmó la tonalidad en la cadencia con el fin de establecer una pequeña cesura entre los materiales expuestos.

La *Sonata en CM KV 330*, fue compuesta en su segundo viaje a París en el período de marzo a septiembre de 1778, período en el que Mozart compone una gran serie de obras con un refinamiento en sus rasgos del *Estilo galante*. El Primer y Tercer movimientos están escritos en la *Forma sonata*; por otra parte, la estructura del Segundo movimiento en la *Forma ternaria compuesta (A-B-A)*.

JOHANNES BRAHMS (1833-1897): Diversos musicólogos como Karl Dahlhaus llevaron a cabo una división del Siglo XIX, donde en la segunda mitad del siglo se ubica el *Neoromanticismo*, categoría en la que pertenece Johannes Brahms. Músico que recibió sus principales influencias musicales de su maestro Eduard Marxsen, el cual se formó con Ignaz von Seyfried, quien fue discípulo de Mozart, por lo que heredó su amor por las estructuras clásicas.

Brahms logró establecer una conexión de las estructuras musicales clásicas con el establecimiento de contrastes rítmicos, ritmos binarios con ternarios, diferentes acentuaciones, síncopas y anacrusas que aprendió a dominar con la ayuda de su maestro Marxsen con quien alcanzaría una solidez tanto técnica, como musical.

Las *Piezas de carácter*, son piezas para piano solo, cortas y no están divididas en *movimientos*. En el cuarto y último período compositivo de Brahms, –cuando ya había redactado su testamento y tenía pensado retirarse de la composición–, entró una nueva oleada compositiva en la que escribió sus *Klavierstücke / Piezas (trozos) para piano opus 118*, los cuales fueron escritos en 1893. Serán interpretados en este programa de titulación los tres primeros: *Intermezzo I en am* (escrito en *Forma binaria, A-B*), *Intermezzo II en AM* (escrito en la *Forma ternaria compuesta, A-B-A'*), así como la *Balada en gm* (escrito en la *Forma ternaria simple, A-B-A*). El *Intermezzo* es un nombre dado a una pieza corta para piano con la finalidad de expresar algún sentimiento o simplemente algún estado de ánimo. Por otro lado la *Balada* está inspirada en formas poéticas de historias escritas en verso. Fueron diversos los compositores de Baladas en el siglo XIX como Franz Schubert (1797-1828), Félix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schuman (1810-1856), Frédéric Chopin (1810-1849), así como Johannes Brahms.

EDVARD GRIEG (1843-1907): En 1963 el conocido investigador sueco Ingmar Bengtsson señaló que las bases en la música escandinava provenían de la estética romántica nacional alemana. Por otro lado diversos músicos anteriores a Edvard Grieg como: Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887), quien viajó ampliamente por toda la parte sur de Noruega llevando a cabo el proceso de colecta de música tradicional, el cual comenzó a partir de 1848; proceso que se prolongó durante varias

décadas. El movimiento nacionalista incluyó diversos países entre ellos: Checoslovaquia, Rusia, Hungría y Noruega; por lo que en cada país se llevó a cabo un proceso de recolección, análisis y codificación.

Grieg se formó en el Conservatorio de Leipzig -fundado en 1843 por el compositor alemán Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)- donde aprendió la tradición musical alemana, con maestros tales como Ernst Ferdinand Wenzel (1808-1880), quien fue amigo de Robert Schumann, así como discípulo de Friedrich Wieck el padre de Clara Schumann, Ignaz Moscheles (1794-1870), Moritz Hauptmann (1792-1868), Karl Reinecke (1824-1910) entre otros. Sin embargo, ya establecido en Noruega, entró en contacto con el compositor y violinista Ole Bull (1810-1880), de quien Grieg aprendió un gran número de *Slatter* / danzas tradicionales, que Grieg utilizó posteriormente en sus composiciones. Finalmente estableció un nexo al conocer a quien le preparararía el camino que la música noruega debía de seguir y fue el compositor Rikard Nordraak (1842-1866).

El *Concierto para Piano y Orquesta en am, opus 16*, fue escrito en el verano de 1868 en Sölleröd, un suburbio al norte de Copenhague y fue orquestado al siguiente invierno en Christiania (lo que es hoy Oslo). Fue dedicado a Edmund Neupert, pianista virtuoso y compositor sobresaliente, quien llegó a ser un eminente maestro en el Conservatorio Stern de Berlín.

El Primer movimiento está estructurado en la *Forma sonata*; se establecen modulaciones muy frecuentes, gran uso de cuartas aumentadas, así como grandes pasajes cromáticos; así mismo, cuenta con una gran *cadenza*, en la cual se va desarrollando el primer tema de la sección y cuenta con una introducción y una *coda*. Por otra parte, el Segundo movimiento está construido en la *Forma ternaria simple A-B-A'*; es un movimiento que contiene un gran lirismo. Finalmente el Tercer movimiento está edificado en la forma mixta *Sonata- rondo* y se ven reflejadas dos de las principales danzas noruegas que son el *Halling*, -de la región de Hallingdal que se localiza entre Oslo y Bergen y hasta aún cuenta con dialecto propio-, la cual se encuentra en tiempo binario; es vigorosa y enérgica; por lo general se encuentra en un compás de 2/4 o 6/8. Por otro lado, está la danza *Springar ó Springarar* (Salto), la cual es rápida y animada; por lo general se encuentra en compás de 3/4; mayormente es bailado en parejas donde se realizan grandes giros. Una característica muy particular es un ligero brinco como un leve trote.

Marcela Frausto Salas
Mayo de 2019.