

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS QUE PRESENTA EL ALUMNO:

ALVARO OLIN CARRILES

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

ASESOR: MTRO. AURELIO LEON PTACNIK



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.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas a
utilizar los datos en formato electrónico e impresos
contenidos en mi trabajo recepcionado.
NOMBRE: Olivia Carriles
FECHA: 22-10-02
FIRMA: [Signature]

A mis padres: Mercedes y Fernando

A mi maestro: Aurelio León Ptacnik, como testimonio de profunda admiración, respeto y gratitud.

A Chelín... a mi destino, en adelante mi deleite.

***Me place que se extingan, aun amados, los días
con tal que maduren las cosas más queridas...***

Herman Hesse.

PROLOGO

Consciente de que el presente trabajo es para realizar un examen profesional, el desarrollo del marco contextual, como el análisis general de la obra (en algunos casos minucioso), es bastante más extenso de lo acostumbrado para un programa de mano. Las notas al programa para los programas de mano aparecen en el anexo final, la redacción final es mucho menos extensa y no utiliza términos musicales que necesiten una explicación demasiado amplia.

El programa no se encuentra ordenado de manera cronológica lo cual obedece a razones de gusto e interpretación personales, y se encuentra conformado por obras que por el lenguaje musical que utilizan parecen ser totalmente ajena unas de otras, sin embargo creo que las dos primeras obras: Secuencia Op. 39 de Rodolfo Halffter y Suite inglesa no. 3 en sol menor BWV 808 de J. S. Bach, tienen un rasgo común muy particular: la manera tan estructurada y simétrica que presenta cada uno de sus movimientos o números; con esto, no pretendo afirmar que la Sonata Op. 1 en si menor de Alban Berg y la Fantasía Op. 17 en do mayor de R. Schumann, no tengan una forma determinada, sino que el punto de unión de estas dos últimas es el manejo de los recursos musicales enfocado a desplegar la máxima intensidad expresiva posible, más que a la cristalización de una forma equilibrada y simétrica.

El método utilizado para la realización del trabajo fue, exponer en cada obra, primeramente un esbozo biográfico del compositor, después un marco contextual referente a la época, estilo y forma en que está compuesta la obra, un análisis general de la obra y mi opinión personal.

INDICE

Programa

Secuencia Op 39	R. Halffter (1900 – 1987)
Rodolfo Halffter	3
Rodolfo Halffter y el dodecafonismo en México	5
Análisis General de la obra	6
Suite inglesa No. 3 en sol menor	J. S. Bach (1685 – 1750)
Johann Sebastian Bach	11
El Barroco	12
La Suite	13
Análisis general de la obra	15
Sonata Op. 1 en si menor	A. Berg (1885 – 1935)
Alban Berg	20
El expresionismo	21
La sonata y la forma sonata	23
Análisis general de la obra	26
Fantasia Op.17 en do mayor	R. Schumann (1810 – 1856)
Robert Schumann	30
El Romanticismo	31
Clara y Robert	32
Análisis general de la obra	34
Anexo (Notas para el programa de mano)	40
Bibliografía	45

NOTAS AL PROGRAMA

PROGRAMA

Secuencia Op 39

- I Preludio
- II Interludio
- III Postludio

R. Halffter
(1900 - 1987)

Suite Inglesa No.3 en sol menor BWV 808

- Preludio
- Alemanda
- Correnda
- Zarabanda
- Gavota I - Gavota II (musette)
- Jiga

J.S. Bach
(1685 - 1750)

Sonata Op. 1 en si menor

A. Berg
(1885 - 1935)

Fantasia Op. 17 en do mayor

R. Schumann
(1810 - 1856)

Entre todos los tonidos del multicolor sueño de la tierra,
se destaca uno para quien escucha en secreto.

Fr. Schlegel

- I Siempre fantástico y apasionado. En el carácter de leyenda
- II Moderato. Siempre energético
- III Lento sostenuto. Siempre suave

SECUENCIA Op. 39

Rodolfo Halffter

Rodolfo Halffter nace en 1900. Coetáneo de esa generación que suele llamarse *de 1927* – cuando se habla de poetas- surgida del deseo de conmemorar el tricentenario de la muerte de Góngora. A la lista de sus poetas, suele añadirse la contribución de algunos pintores, arquitectos, prosistas y músicos.

Casi coincidente con la *Generación del 27*, surge en el panorama de la música española, concretamente en Madrid, el denominado, *Grupo de los ocho*, *Generación musical del 27*, *Generación de la república* o simplemente *Grupo de Madrid*. Rodolfo Halffter conjuga muy bien la denominación, llamándole, *Grupo de Madrid de la generación del 27*. Los compositores que integran este grupo son: Salvador Barcarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha.

‘Nuestro objetivo principal, harto ambicioso – dirá el propio Rodolfo – consiste en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo’¹

Acerca de sus primeros estudios musicales el propio Halffter señala:

‘Por razones.... nunca concurrí a las clases del Conservatorio. Me formé yo solo; sin embargo, durante algunos meses, recibí lecciones de armonía del maestro Francisco Esbrí (Premio de Roma).

Adquirí tratados de armonía y de composición, que devoré. Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el *Tratado de armonía* de Schönberg, que me abrió la mente a una nueva concepción de la armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje.’²

1 Iglesias, Antonio. Rodolfo Halffter. Edit. Alpuerto, S.A., Madrid 1979, p.18

2. op. Cit. , Iglesias, Antonio. p. 13

En 1929 pasa una temporada en Granada donde reside Manuel de Falla a quien muestra sus trabajos. Autodidacta en su formación, los consejos y enseñanzas de Manuel de Falla quien revisa cuidadosamente esos trabajos amplían sus conocimientos técnicos acerca de la composición.

La inquietud del *Grupo de Madrid de la generación del 27* se trunca con la guerra civil española, al terminar ésta y estando en París, es invitado por la Embajada de México a una reunión para formar parte de la Junta de cultura española, esta junta proseguirá sus trabajos en México. Rodolfo Halffter figura en ella, al lado de Picasso – el único que se queda en París – entre otros miembros prestigiosos, bajo la presidencia de José Bergamin.

El 29 de octubre de 1940 obtiene la carta de naturalización mexicana. En 1941 entra al servicio de la SEP de México, como catedrático de análisis musical en el *Conservatorio nacional de música*. En 1946 es nombrado director de la revista *Nuestra música* y gerente de *Ediciones mexicanas de música*; en 1960 participa como delegado de la *Sociedad de autores y compositores de música S.A.*, de México, en la conferencia internacional de compositores en Canadá; en el año de 1961, es nombrado secretario del consejo técnico de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Rodolfo Halffter muere en 1987, habiendo recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes en noviembre de 1976 a manos del entonces presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez.

Entre sus composiciones hay piezas para piano solo, para voz y piano, para coro, para orquesta, para conjunto de cámara. Entre su música para piano encontramos **SECUENCIA Op. 39**, estrenada por el pianista Jorge Suárez en la ciudad de México el 20 de Junio de 1978.

Rodolfo Halffter y el dodecafonismo en México.

Halffter no incluyó "mexicanismos" en su música, lo cual es fácil de comprender, ya que llegó a México siendo un músico ya formado.

Al establecerse en México el nacionalismo ya estaba declinando, y se necesitaba algo más. Halffter fue el primero en introducir la técnica dodecafónica y el serialismo en México, y así su propia música encontró más rápida aceptación.

La música de Schönberg era conocida por los compositores nacionalistas, sin embargo hasta la llegada de Halffter no había sido utilizada, las primeras composiciones de Halffter empleando el método dodecafónico fueron escritas en 1953 y 1954.

Halffter enseñó en México la técnica dodecafónica, la cual estudió profundamente, debe ser considerado junto con Pedro Michaca como la figura más importante del desarrollo del dodecafonismo en México.

A veces Halffter adopta el método de Schönberg de una manera bastante libre lo cual puede observarse en SECUENCIA Op. 39, obteniendo un resultado muy personal.

-ANALISIS DE LA OBRA-

La Secuencia Op. 39 fue escrita por encargo de la Secretaría de Educación Pública de México, y consta de tres números: 1 Preludio. 2 Interludio. 3 Postludio. Rubricada: México, D.F., diciembre de 1977.

Preludio.

La estructura general es A – B – C – A – Coda.

El método empleado es el dodecafonismo “libre” utilizado en toda la obra.

El total cromático es presentado en dos células generadoras durante los primeros tres compases, alternando los componentes rítmicos en compases de $3/4$ y $2/4$.



El contraste sonoro entre estos dos elementos es muy marcado no solo por contener diferentes alturas del total cromático sino por el carácter dinámico (*F*, *P*) y región del piano en donde están escritos. Este preludio se encuentra basado en estos motivos y en la figura, a manera vistuosística, del seisillo de dieciseisavo del compás 6 de la página 3.³

La sección B comienza en la página 5, después de la respiración indicada por medio de una coma, y retoma el segundo elemento del comienzo variando el ritmo ahora dispuesto en tresillo; el seisillo aparece ahora desdoblado en tresillos de octavos (compás 13 de la pag. 5) la sección cierra con un

3. Las referencias de páginas y compases son de: Secuencia Op. 39 Ediciones Mexicanas de Música A. C. Segunda Edición 1984. México, D.F

calderón, una coma y doble barra, indicando un fuerte contraste para la sección C, a mi juicio el contraste más a manera de sonoridades y carácter que en motivos y elementos rítmicos, los cuales provienen de los mismos elementos generadores.

En el compás 8 de la página 11 viene la repetición de A modificada en su comienzo suprimiendo los dos primeros compases del motivo generador y la coda (compás 2 de la pag.13) utilizando el tresillo desarrollado en la sección B

Interludio.

Su estructura general puede formularse como A - B - A coda

El total cromático se presenta en los primeros cinco compases y la mayor parte de este movimiento mantiene el ostinato sobre la - re el cual parece crear una reminiscencia tonal.

La sección A puede dividirse en tres subsecciones. La primera basada en los primeros cinco compases y terminando en el compás 10 de la página 15, la segunda y tercera partes de esta sección están basadas en acordes con las dos manos en un matiz *sempre forte*, empleando como elemento unificador el

recuerdo del ostinato la - re (compás 1,2 de la página 16 y compás 1,2 de la página 17).

La sección B cambia el tempo de $\text{♩} = 120 \text{ MM}$ a $\text{♩} = 160 \text{ MM}$, contrastando con la parte A, siendo B más ligera y con carácter ágil o fugaz sin olvidar el ostinato la - re, volviendo después de 13 compases al tempo I $\text{♩} = 120 \text{ MM}$ con el tresillo, rasgo común a los tres movimientos de la obra, ya sea en acordes, en octavas o a manera de seisillo arpegiado.

Allegro vivace, $\text{♩} = 160$



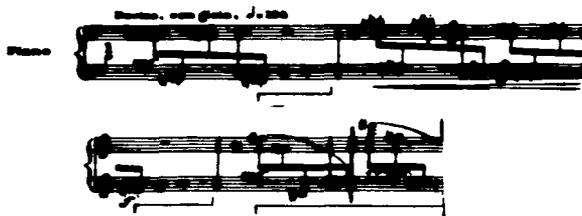
La sección A regresa con el compás 2 de la página 19, repitiendo 19 compases de manera idéntica dando paso a la coda, la cual se desarrolla en octavas dobles con ambas manos utilizando el ritmo característico de tresillo, recordando al final el ostinato la - re.

Postludio.

El tercer movimiento se encuentra estructurado en tres secciones

A - B - A - Coda.

La primera sección A puede subdividirse en varias partes unidas entre sí por el motivo inicial de este movimiento y por motivos de los dos anteriores, como el "tresillo" y los acordes en dos manos. El total cromático es presentado en seis compases, para después, como en los anteriores movimientos, hacer un uso muy libre de dicho total cromático.



El método empleado por Halffter, como en los dos anteriores movimientos, consiste en presentar el total cromático formando un motivo característico en cada movimiento, y posteriormente usar libremente las 12 alturas para formar las siguientes partes, como lo observamos en los compases 3 al 11 de la página 22.



En la sección B a partir del compás 24 de la página 24 los primeros cinco compases nos muestran el material que se utilizará en la primera y tercera parte de esta sección estructurada como a - b - a, y la parte central es un *tempo rubato* cambiando de $\text{♩} = 104 \text{ MM}$ a $\text{♩} = 144 \text{ MM}$, y basado

rítmicamente en el motivo generador en dieciseisavos, al inicio del movimiento.

En el penúltimo compás de la página 27 retoma A con una ligera variación en sus subsecciones internas, variación en cuanto a registros y utilización de una especie de inversión en la parte del "piu mosso", compases del 13 al 20 de la página 23 y compases 23, 24 de la página 29, 1 a 6 de la página 30.

Para terminar la Secuencia op. 39, una larga coda de tres páginas en un *tempo risoluto*, cerrando de manera brillante con el tresillo unificador de toda la pieza.

En mi opinión la secuencia es una obra madura de Rodolfo Halffter, en donde demuestra su sello personal respecto a la técnica dodecafónica, el desarrollo de los motivos parece por momentos parco o incluso demasiado académico. Por momentos existe un ambiente de vaguedad, casi tonal creado como resultado de la libertad en el manejo de la técnica de Schönberg, que buscaba evitar cualquier referencia tonal.

Desde el punto de vista de la interpretación, la Secuencia Op. 39 debería abordarse enfatizando los contrastes de sonoridad y resonancia acústicas, exigidas por la diferencia en el uso de las regiones del piano, por el uso del pedal que se especifica al principio de la pieza como: "...se señalan indicaciones de pedal únicamente en aquellos casos en que son necesarios para lograr el efecto buscado por el compositor", quedando su libre uso al criterio del intérprete. Desde un punto de vista rítmico, el ejecutante debe de ser consciente de la función del tresillo como elemento unificador en toda la obra. (compás 1, página 5) .

Por último las sonoridades creadas, efectos planeados por el compositor, la rítmica y fluidez son elementos que conferirán a la obra una calidad "plástica - acústica".

SUITE INGLESA No. 3 en sol menor, BWV808

Johann Sebastián Bach

Bach (1685 - 1750) fue una fuerza unificadora de los diferentes estilos regionales y nacionales, de igual importancia en el desarrollo de su estilo fueron influencias francesas e italianas, así como de compositores católicos y de su propia fe. Además de escribir para determinado instrumento o voz en específico, en otros casos no consideró fundamental la diferencia entre música sacra y profana, ni tampoco las diferencias entre composición vocal e instrumental. Aplicó formulas del estilo para teclado a la música escrita para cuerda, y la técnica de violín a las composiciones para teclado. Los elementos del concierto italiano se encuentran en casi todos los géneros de su música incluida la cantata.

Bach no cesó de adaptar y perfeccionar composiciones suyas o haciendo transcripciones de obras de otros autores, transformando obras orquestales en composiciones para teclado, música instrumental en vocal, profana en sacra y obras litúrgicas alemanas en latinas. Conservaba algo de la concepción medieval de que la música era un todo indiviso, y una melodía podía ser cantada o tocada, servir para un baile alrededor de un árbol de la aldea o para alabar al Señor en la iglesia.

Datos biográficos.

Bach quedó huérfano a los 10 años, y pasó a Ohrdurf, donde le acogió su hermano mayor Johann Christoph, quien le dio las primeras lecciones de música. Desde 1700 estudió en la escuela de San Miguel (Lüneburg), y en 1703 ingresó como violinista en la orquesta de la corte de Weimar y en este mismo año aceptó el cargo de organista de Arnstadt. De ahí se trasladó a Lübeck (1705) para estudiar con el famoso organista Buxtehude. En 1707 fue organista en Mülhausen; un año después paso a Wiemar, donde ejerció el mismo cargo y el de maestro de los conciertos. En 1717 fue maestro de capilla

en Cöthen. En 1723 sucedió a Kuhnau como maestro de capilla en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y como director musical de la universidad de dicha ciudad, cargos que ocupó hasta su muerte

El Barroco

El término barroco, procede de una palabra portuguesa que significa “de forma irregular”, se utilizó durante mucho tiempo en el sentido peyorativo de “anormal, extravagante, de mal gusto, grotesco”. Sin embargo, la música escrita entre 1600 y 1750 (periodo Barroco) no es, en conjunto, más anormal, fantástica o grotesca que la de cualquier otra época.

Desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII, Italia fue la nación musicalmente más influyente de Europa. En cuanto a los demás países europeos, en la década de 1630 Francia comenzó a desarrollar un estilo musical nacional que resistió a las influencias italianas durante más de un siglo. En Alemania, la cultura musical ya debilitada del siglo XVI fue avasallada por la calamidad de la Guerra de los Treinta Años (1618 - 1648), pero a pesar de la desunión política hubo un poderoso resurgimiento en las generaciones siguientes, que culminó en Johann Sebastián Bach.

Los años comprendidos entre 1600 y 1750, durante los cuales se colonizó el Nuevo Mundo, fueron un periodo de gobiernos absolutistas en Europa. Muchas de las cortes europeas eran importantes centros de cultura musical. El más impresionante de ellos y modelo para todas las instituciones menores del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, fue la corte de Luis XVI de Francia (quien reino entre 1643 - 1715). Otros patrocinadores de la música comprendían a Papas, emperadores, reyes de Inglaterra y España, y gobernadores de estados menores italianos y alemanes. Los estados - ciudades, como Venecia y muchas de las ciudades alemanas del norte, también mantenían y reglamentaban instituciones musicales, tanto eclesiásticas como profanas, la propia iglesia seguía fomentando la música, pero su papel era de importancia relativamente menor en la era barroca que en épocas anteriores.

Durante el periodo barroco, junto con la música, florecieron la literatura y otras artes. Algunos de los escritores y artistas de esta época son: Cervantes, Corneille, Racine, Moliere; en pintura: Rubens, Rembrandt, Velázquez; en escultura: Bernini y Borromini.

Sobre todo el siglo XVII fue una de las grandes épocas en la historia de la filosofía y de la ciencia; la obra de Bacon, Descartes, Kant y Leibniz, de Galileo, Kepler, Newton y una legión de otros de importancia escasamente menor, colocó los cimientos del pensamiento moderno.

En la música podemos señalar a: Monteverdi, Schütz, Lully, Purcell, Scarlatti, Vivaldi, Händel, Bach. Las características musicales de la época barroca podemos decir que son: El empleo de fuertes contrastes dinámicos, agógicos y el gusto por lo asimétrico, el uso de la disonancia y cromatismo dentro del marco de un sistema armónico profundamente elaborado y perfeccionado (sistema mayor - menor); además de la polifonía, el uso de una textura musical consistente en una sola melodía apoyada por armonías acompañantes (Homofonía); el uso del bajo continuo y las dinámicas escalonadas o por terrazas. Algunas de las formas musicales más comunes fueron, en lo vocal: ópera, cantata, oratorio, pasión; en lo instrumental: sonata, concierto, fuga y suite.

La Suite

Suite (fr. e ing.) es *ordre* en francés antiguo, *partita* en alemán antiguo, *sonata de camera* en italiano antiguo. El término se refiere a un grupo de dos o más composiciones congruentes (danzas en la época barroca), que a la vez ofrecen un suficiente contraste, vinculadas o no por algún elemento temático común, y en el periodo de auge de la suite (1650 - 1750), las diversas piezas de la suite aparecen compuestas en la misma tonalidad, en algunos casos en las tonalidades mayor y menor sobre la misma tónica, o en los relativos mayor y menor.

La estructura de la suite está definida (se le atribuye a Froberger discípulo de Louis Couperin) como: alemanda – correnda – zarabanda – jiga. Uno o dos de estos cuatro tipos de danzas podían ser sustituidos, u otras danzas intercaladas en dicho esquema.

La forma de casi todos los movimientos de suite, desde Purcell y Corelli hasta la muerte de Bach y Händel, era binaria simple, y no se buscaba mucho variar el material dentro de cada movimiento. Ciertas figuras o motivos aparecidos en los compases iniciales se mantenían hasta el final.

El periodo de auge de la suite finalizó a fines del siglo XVIII, pues si bien aún hoy se escriben suites, su composición es generalmente muy libre.

Las suites inglesas

Junto con las suites francesas y de mayores proporciones fueron escritas entre 1720 y 1724.

Nadie ha sido capaz aún de determinar con absoluta certeza las razones de este nombre, parece ser que el propio Bach no fue el responsable de este título. El empleo de varios tipos de danzas francesas y también de títulos franceses para todas las piezas puede explicar la designación de suites francesas. Lo de suites inglesas es mucho más misterioso, aunque parece que ya se empleaba en el siglo XVIII.

En una copia de la serie, realizada probablemente por algún pariente o alumno del compositor, se encuentra “Fait pour les Anglois” (escrita para los ingleses) y Forkel afirma en su biografía de Bach que la obra fue compuesta para un inglés distinguido. Otra teoría, es que Bach hubiera estudiado las suites de Charles Dieupart, quien vivió en Londres en calidad de maestro y compositor, y que esto estimulara a Bach a escribir esta colección. De hecho, Bach hizo una copia de la suite en fa menor para teclado de Dieupart, y utilizó la Jiga en La mayor de este compositor como modelo para el prelude de su suite inglesa en la misma tonalidad. (También se dan obvios paralelismos con las ocho suites para teclado de Händel, publicados en 1720).

- ANALISIS DE LA OBRA -

Suite inglesa No. 3 en sol menor BWV 808

I *Prélude* (Preludio)

Preludio es una pieza de dimensiones variables, que, como su nombre lo indica, tiene como función introducir una o varias piezas: fuga o suite de danzas. Los italianos llamaban *intonazione* (entonación) a las frases que improvisaba el instrumentista antes de la ejecución de una obra, ajustando la tonalidad de la obra y comprobando la afinación del instrumento. Pasando del laúd al clavecín y al órgano, la *intonazione* se convierte en el preludio en el siglo XVII.¹

Este preludio está escrito como una reducción para teclado de un movimiento de allegro de *Concerto grosso*. Existe un contraste perfectamente definido entre las partes que corresponden al *tutti* y al *solo*

La estructura es simétrica y está en base a la alternancia de *tutti* y *solo*:

A	B	A'	C	A''	B'	A'''
Tutti	solo	tutti	solo	tutti	solo	tutti
Gm	Gm	B	B	Dm	Dm	Gm

Tanto las partes de los *tutti* como del *solo*, se encuentran en constante movimiento armónico moduladorio. La parte central (c), de escasas dimensiones es una especie de *stretta* en donde aparecen A y B, y sirve de unión para el regreso al *tutti*.

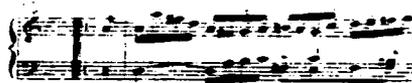
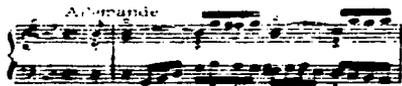
1. Hodeir, Andre. Las formas de la Música. Edit. EDAF Madrid, España 1988

II Allemande (Alemanda)

Danza alemana² en compás de 4/4, empieza con una nota breve de anacrusa, a menudo la misma con la que inicia el compás siguiente, y tiene movimiento moderado y fluido.³

La alemanda de la suite No. 3 de estructura binaria monotemática (común en casi todos los movimientos de danza excepto el preludio), tiene la característica de la anacrusa breve (dieciseisavo) y se divide en dos secciones de la misma longitud (12 compases), que se repiten, la primera parte con cadencia al V, y la segunda con cadencia al I.

El elemento temático común, aparece en el compás 1 en la mano izquierda, ya que este mismo se repite pero a manera de inversión en la segunda parte (compás 13).



III Courante (Correnda)

Danza francesa, algo más rápida que la alemanda que alterna entre los ritmos de 6/4 y 3/2⁴.

La Courante de la suite No. 3 está emparentada rítmicamente con la alemanda anterior. Está escrita en compás de 3/2 y cada sección termina con un compás

2. Probablemente no es alemana sino francesa o de los países bajos, según: Diccionario Oxford de la Música Edit. Hermes Barcelona Sept 1984 Tomo I

3. Geiringer Karl. Johann Sebastián Bach, culminación de una era. Edición española: Altalena Editores S. A. Madrid 1982.

4. op. Cit. Geiringer, Karl

que se aparta del ritmo original, convirtiéndolo en 6/4(hemiola).

De forma binaria, tiene la misma longitud en A y B (16 compases) con repetición en cada una de las secciones, en A hace la cadencia al V en compás de 6/4 (compás 16), esta hemiola ocurre también en el desarrollo de A (compás 5), y en la cadencia final de B (compás 32) hacia el I.



IV *Sarabande* (Zarabanda)

De origen hispano – oriental, la *Zarabanda* perdió su carácter bullicioso para convertirse en el movimiento lento y majestuoso en mitad de la suite. Por lo común, está en compás de 3/2, con acentos en la segunda parte del compás⁵. Según Kurt Sachs, la Zarabanda es de origen novohispano.

De forma binaria, en este caso, la parte B dobla en número de compases a la parte A. La cadencia de A la realiza hacia el V, sin embargo la parte B, comienza en el relativo mayor y está en estado de movimiento tonal modulatorio.

Para retornar al I utiliza el recurso de la enarmonización del VII⁷/V (compases 17, 18 y 19)

5. op. Cit. Geiringer, Karl

Al igual que en la *Zarabanda* de la suite no. 2, Bach presenta la misma *Zarabanda*, pero con gran riqueza de adornos (*les agréments de la même Sarabande*). Parece que intentaba demostrar la mejor manera de adornar las repeticiones en un movimiento lento de danza.



V *Gavotte I* (Gavota I)

Danza de tiempo moderado en compás de C con una anacrusa de dos negras⁶. Es una danza opcional en la suite No. 3 la *Gavota I* es de forma binaria y cada frase comienza en el tercer tiempo, la parte B tiene el triple de tamaño que la parte A, y a semejanza de la *Zarabanda* comienza en el relativo mayor para terminar en la tónica (sol menor).

Gavotte II (ou la *Musette*) (Gavota II)

De la misma manera que un minué llamado "trío" seguía a un primer minué, repitiéndose luego el primero, la *Gavota* era seguida muchas veces por otra *Gavota* -frecuentemente una *Musette*-, es decir una *Gavota* con un bajo persistente - pedal- que imitaba el roncón⁷ de la gaita o musette.

En este caso la *Gavota II* se encuentra en modo mayor (sol mayor) como excepción de todas las danzas de la suite. De esta manera, la forma en su totalidad se transforma en ternaria

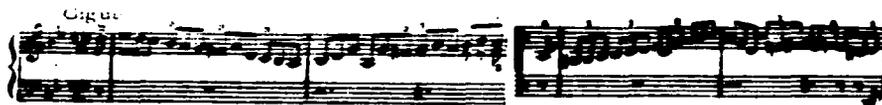
6. op. cit. Geiringer, Karl

7. Nombre de los tubos graves, no melódicos de la gaita

VI *Gigue* (Jiga)

De probable origen inglés, empleaba ritmos con puntillo o un compás de división ternaria (12/8, 6/8, 3/8, 3/4). Es habitual al principio de cada parte una elaboración fugada simple, en tanto que la segunda parte comienza, a menudo, con la inversión del comienzo de la primera parte. ⁸

La *Jiga* se introdujo en la suite, como una pieza adecuada para terminar por su ritmo vivaz. Además de las características ya mencionadas - presentes en esta giga de la Suite No. 3 - también aparece otra característica muy usada, que es el empleo de una nota larga y una corta, a manera de galope.



Las suites inglesas y las Partitas (suites alemanas) muestran la culminación de la evolución de la suite, que a finales del siglo XVIII cayó en desuso.

En esta suite inglesa No. 3, a pesar de la denominación de “inglesa” hay que hacer notar que está conformada por danzas de otro origen, encontramos el *Prélude* (al estilo italiano) escrita a la manera de un allegro de *concerto grosso*, la *Allemande*, danza de origen alemán, la *Courante*, de origen francés, la *Sarabande*, de probable origen novohispano, la *Gavotte I y II*, también de origen francés, y la *Giga*, la única de origen inglés.

⁸. op. cit. Geiringer, Kart

SONATA en si menor Op. 1

Alban Berg

La estética de Berg (1885 – 1935) es el “expresionismo” y su visión integral, de un invencible pesimismo, expresa sentimientos íntimos y de un subjetivismo extremo, característicos de su lenguaje musical, lo cual precipita su música al máximo de sus posibilidades dentro de la tendencia expresionista.

Su educación musical fue poco significativa hasta conocer a Schönberg en 1904, Berg miró en Schönberg no sólo a su maestro de composición sino a un modelo y mentor.

Berg inició su carrera bajo la influencia directa de Wagner y de Schumann, acondicionando luego su música a la armonía atonal que aprendió estudiando con Schönberg, que se muestra en sus: 4 piezas para clarinete y piano, hasta el drama musical Wozzeck (1925). A partir de la Suite Lírica (1926) utiliza la técnica dodecafónica que adaptó admirablemente a sus exigencias creadoras. Hacia el fin de su vida en el “Concierto para Violín”, intentó una conciliación entre el dodecafonismo y la tradición tonal europea.

Junto con Schönberg y Anton Webern formó lo que se llama “La segunda escuela de Viena”. Dentro de lo atonal y el dodecafonismo Schönbergiano, Berg representa la tendencia de extrema derecha, aferrada a la tradición romántica y expresiva, mientras que su colega A. Webern precipitaría el dodecafonismo hacia la extrema izquierda afirmando su atonalidad intelectualista desprovista de todo romanticismo.

El expresionismo

Genéricamente la voz "expresionismo" define las características de toda obra de arte en la que el impulso emocional del autor se expresa violentamente, deformando las imágenes hasta la hipérbole.¹

Históricamente el expresionismo se desarrolla a fines del siglo XIX y casi a la mitad del siglo XX, es el momento de un nuevo despegue del avance científico, iniciando con el descubrimiento de la máquina de vapor, la locomotora, la electricidad, el telégrafo, el cinematógrafo y la producción seriada son algunos de los agentes cotidianos del progreso.

La ciencia también se vuelca hacia el interior del individuo y Freud señala que el ser humano está gobernado por fuerzas interiores irracionales y contrarias, en eterna lucha, que lo impelen hacia la creatividad o hacia la destrucción.

El artista es desplazado por la ciencia y la tecnología y tiene que buscar un acomodo e identidad en la nueva estructura social.

La palabra *expresionismo* al igual que *impresionismo*, se utilizó por vez primera en relación con la pintura. Mientras que el impresionismo trataba de representar los objetos del mundo exterior como percibidos en un momento dado, el expresionismo, procediendo en sentido opuesto, trataba de representar la experiencia interior, la sensación interna, subjetiva y brusca de las cosas y de los seres.

En virtud de su punto de vista subjetivo, el expresionismo es un producto derivado del romanticismo; difiere de éste en el tipo de experiencia interior que aspira a retratar en los medios que escoge para hacerlo. El tema esencial del expresionismo es el hombre tal como existe en el mundo moderno y como lo describe la psicología del temprano siglo XX: aislado, impotente, en manos de fuerzas que no comprende, preso de conflictos interiores, tensiones, ansiedades, temores y todos los impulsos irracionales elementales del

subconsciente y en irritada rebelión contra el orden establecido y las formas aceptadas.

El arte expresionista se caracteriza tanto por una desesperada intensidad de sentimientos como por modos de expresión revolucionarios. El artista expresionista logra hacer consciente lo inconsciente y recóndito de nuestro ser, especialmente aquello que por doloroso deseamos ignorar, como la soledad, la angustia, el sufrimiento y la muerte.

Schönberg y Alban Berg son los principales representantes musicales del expresionismo, las características musicales del expresionismo son: un tratamiento incisivo de la disonancia, cromatismo en la armonía y melodía hasta llegar a la atonalidad, uso de la polifonía con melodías cromáticas, ritmos fragmentados y dodecafonía.

En Schönberg lo encontramos en obras como: La espera (1909), La mano feliz (1909 - 1913), y Pierrot Lunaire (1921); en Alban Berg: Sonata Opus 1 (1907 - 1908), Wozzeck (1917 - 1921) y Lulú (1928 - 1935).

La sonata

La palabra italiana “sonata es el participio del verbo *sonare*, sonar, lo mismo que “cantata” lo es de *cantare*.

El momento en que tuvieron su origen estas expresiones, fue al final del siglo XVI, cuando por fin se estaba desarrollando un estilo instrumental independiente, después de un periodo en que los instrumentos importaban más por su registro que por sus características tímbricas.

La distinción entre “cantata” y “sonata” se hacía entre una composición que estaba íntimamente asociada a un texto y otra que no sugería ninguna idea extramusical sino que era sonido puro. Así como la cantata tomó la forma de una pieza en diversas secciones contrastadas o movimientos, la *sonata* se componía en general de varios movimientos, y tomó el nombre de *sonata da camera* o *sonata de chiesa* según su estilo, adecuado al lugar en que se intentaba ejecutarla. La diferencia más notable entre la sonata de cámara y la de iglesia era que la primera se componía generalmente de una serie de movimientos en estilo de danza (de esta derivó la suite), mientras que la segunda era una serie de movimientos de carácter más serio y abstracto. Los dos tipos de sonata se dividían generalmente en cuatro movimientos: lento – rápido – lento – rápido.

Las sonatas primitivas (siglo XVII) estaban escritas en trio, es decir para tres instrumentos, generalmente dos violines y bajo continuo. Las primeras sonatas para teclado fueron escritas por Kuhnau (predecesor de Bach en Leipzig) en 1695. al final del siglo XVIII la palabra *sonata* quedó restringida a composiciones para uno o dos instrumentos, y se dio una evolución en el estilo de la sonata de iglesia, de la que surgió -junto con la sonata de cámara- posteriormente la sonata clásica.

La forma sonata.

A Karl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) se le considera generalmente padre de la sonata moderna. En sus sonatas se nota un estilo más armónico, los movimientos empiezan a modificar sus tonalidades, y sobre todo se nota el nacimiento de una forma que ha sido generalmente adoptada y que se llama *forma sonata* o forma que generalmente se usa en el primer movimiento.

Las sonatas de K.P.E. Bach tenían tres movimientos: rápido – lento – rápido. Con Haydn y Mozart aparece en la sonata un elemento ocasional de la suite (la cual estaba relacionada con la sonata de cámara) el minué, para sustituir al movimiento medio o al movimiento final.

En Beethoven las sonatas en tres movimientos son las más numerosas, un número reducido solo consta de dos. En lo que respecta a las sonatas de cuatro movimientos, Beethoven reemplazó en muchos casos el minueto por el scherzo, generalmente intercalado entre el movimiento lento y el final. La *forma sonata* aparece generalmente en el primer movimiento y en ocasiones en el último.

“Forma Sonata”

I Exposición

- 1) Tema a en el tono principal.
- 2) Transición modulante hacia la dominante (puente)
- 3) Tema b en la dominante
- 4) Grupo de cierre (coda)

II Desarrollo

- 1) Trabajo temático modulante, generalmente basado en a y b

III Reexposición

- 1) Tema a en el tono principal
- 2) Puente que termina en el tono principal.
- 3) Tema b en el tono principal
- 4) Grupo de cierre (coda final)

Beethoven intentó también construir el conjunto de una sonata o de una sinfonía sobre un mismo tema, -tendencia que puede observarse en las sonatas de Haydn y Mozart e incluso en algunas suites barrocas- más aún sobre una misma célula.

Este fue el origen de la sonata cíclica cristalizada con Cesar Franck tras los antecedentes de Schumann, Liszt y Berlioz.

Hacia el final del siglo XIX y principios del XX se muestra una tendencia a dar unidad a los distintos movimientos por medio del empleo de idéntico material en todos ellos; también se puede señalar una tendencia general al desarrollo gradual de un movimiento partiendo de breves motivos, en lugar de la exposición explícita de temas definidos y de cierta extensión a los que sigue su desarrollo y recapitulación. Un ejemplo de esto lo podemos observar en la SONATA Op. 1 en si menor de Alban Berg. Esta obra es una muestra del estudio de la forma sonata en la escuela de Schönberg.

“En el caso de Berg, el habitual análisis de elementos resulta completamente incorrecto porque su música, debido al carácter de su estructura, y esta es su mayor particularidad, no se compone a base de elementos de alguna de esas maneras conmensurables de la tradición. Su música se encuentra, gracias a su tendencia inmanente, en un proceso de disgregación incansable. Aspira al elemento como a su resultado y ello en tanto que un valor límite cercano a la nada, (lo que se ha interpretado como impulso de muerte en la música de Berg). Si bien tomó de Schönberg la técnica del desarrollo por variación, la dirigió inconscientemente hacia la dirección opuesta. Producir un máximo de figuras a partir de un mínimo de elementos, según la idea de Schönberg, sólo es uno de los estratos de la composición de Berg; es más profundo este otro nivel: que la música se disuelva gracias a su propio transcurso”.¹

1. Adorno, Theodor W. Alban Berg. El maestro de la transición infima. Alianza Editorial, S.A., Madrid 1990 p. 47

- ANALISIS DE LA OBRA -

La SONATA Op.1 en si menor, parece provenir del estudio anterior de la *Sinfonía de cámara* de Schönberg. Los intervallos del motivo inicial, las cuartas justas y aumentadas, (sol - do - fa sostenido), se pueden encontrar en el comienzo del tema principal de la *Sinfonía* (la - re - sol sostenido), y la figura de semicorcheas del tema "b" ha sido tomada casi de manera idéntica al modelo de transición de dicha obra. La obra se desarrolla en un cromatismo extremo, pero interpretado tonalmente, aparecen melódica y armónicamente la escala de tonos enteros (compás 7), y cuartas formando construcciones armónicas (compás 26).

La técnica del desarrollo por variación de los motivos más breves, la vinculación con los restos motivicos, la deducción de todo "acompañamiento" a partir de estos motivos, el cromatismo y disonancias extremas, la rítmica elemental y la polifonía, son los recursos que Berg utiliza para el desarrollo de la sonata.

Estructurada en un solo movimiento, la primera frase (compases 1 a 3) del tema principal "a" (compases 1 al 10), que termina en una cadencia con la tónica (compás 3), nos muestra casi por completo el material motivico que utilizará en toda la obra.

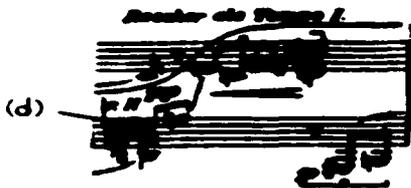
La primera frase se compone de tres motivos, los cuales pueden proceder unos de otros:

The image shows a musical score for the first phrase of the Sonata Op. 1 by Alban Berg. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked "mp" (mezzo-piano) and "sig. bewegt." (significantly moved). The score is divided into three motifs, labeled (a), (b), and (c), each enclosed in a bracket. Motif (a) consists of the first three measures, motif (b) of the next three measures, and motif (c) of the final four measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and the text "Alban Berg. Op. 1." and "a tempo".

(b) es una variante, especie de retrogradación de (a), (c) se deriva del ritmo y de la inversión del intervalo de segunda menor entre la última nota de (a), y las dos primeras notas de (b).

A continuación la segunda frase utiliza (b) y (c), y en el compás 7, el climax del tema "a" en una escala por tonos enteros, para terminar con el motivo (c) en los compases 9 y 10.

Un tiempo rápido durante seis compases sirve para unir la repetición de "a", y para introducir una variante (d), que será repetida durante toda la obra.



Berg utiliza un recurso característico de la posterior técnica serial. El tratamiento de un motivo base, lo observamos en el compás 5, donde el motivo inicial (a), se encuentra dispuesto a manera de idéntica repetición y retrogradación, lo que podríamos llamar "rotación", los intervallos de (a) permanecen, cuarta justa y cuarta aumentada pero su orden de sucesión ha cambiado, el motivo de tres notas (a) comienza con la segunda, después viene la primera y al final la tercera. Este recurso es utilizado de manera persistente en la sonata, lo encontramos en el tema "b" (compás 29), sobre el acorde de novena en la mayor funcionando éste como subdominante alterada del cuarto grado. La entrada del tema "b" se encuentra en relación de "rotación" con respecto al tema inicial (a), los intervallos: mi - la sostenido - si, dan lugar al motivo inicial transpuesto; si - mi - la sostenido (sol - do - fa sostenido).

El segundo motivo del tema “b” en semicorcheas (e), sirve para llevarnos al clímax de la exposición, convirtiéndolo en seisillo de semicorcheas, y llevándonos al compás 43, donde un pasaje en cuartas en *fortissimo* inicia el descenso hacia la coda (compás 49) en un tempo *quasi adagio*; también en esta segunda parte del tema “b”, se da el recurso de la “rotación” (compás 31): re sostenido – mi – la, que se pueden convertir en mi – la – re sostenido.



El desarrollo ocupa del compás 56 al 110, basado en los motivos ya expuestos, (a), (b), (d), el ritmo de (c), y variaciones de la escala por tonos del compás 7, utiliza una variación del tema “b” como tránsito para unir el desarrollo con la reexposición (compases 100 al 110)

La reexposición (compás 110) evita el tempo rápido para repetir “a” utilizado en la exposición, y lo transpone para unir “b”, el tema “b” aparece en la tónica, comenzando de manera variada (compás 117) respecto a la exposición, a partir de este momento la sonata nos conduce al clímax final, que consigue con el pasaje de cuartas en triple forte para decaer hasta llegar al *quasi adagio*, donde nos conduce por medio de la melodía del bajo a la cadencia final, donde utiliza en los últimos compases el motivo generador (a) sol – do – fa sostenido para llegar a la tónica.

Todo intérprete musical dedicado seriamente, sabe que el análisis es esencial para la interpretación de los diferentes aspectos de la obra, en la sonata Op 1 de Alban Berg este análisis además de acercarnos a una buena interpretación, nos introduce a la música y métodos de la escuela de Schönberg.

La sonata, compuesta en un solo movimiento, no es excesivamente difícil de tocar, y se presta de manera didáctica para la comprensión del trabajo motivico – temático realizado a través de un mínimo de material expuesto, el manejo y transformación de este material puede considerarse antecedente de la posterior técnica serial, usada por muchos compositores del siglo XX y cuyas raíces están en la llamada “segunda escuela de Viena” formada por Schönberg, Berg y Webern.

El intérprete cuyo objetivo sea conocer la música para piano del siglo XX, debe estudiar y analizar esta obra, reconociendo su valor dentro de la literatura pianística del siglo XX.

FANTASÍA OP. 17 EN DO MAYOR.

Robert Schumann

Schumann (1810 – 1856) se destaca como el ejemplo típico de la influencia de la literatura sobre la música en la escuela romántica alemana de principios del siglo XIX.

Admiró profundamente los escritos de dos autores románticos alemanes: E. T. A. Hoffmann y Jean Paul Richter. El elemento fantástico que se encuentra en ellos tuvo influencia perdurable en él.

Dedicado al periodismo y a la crítica, luchó contra las debilidades y la insensatez de la vida musical de su tiempo.

Fue alumno del maestro de piano Wieck, cuya hija Clara, fue luego su esposa. En 1843 fue nombrado profesor de piano y composición en el Conservatorio de Leipzig fundado por Mendelssohn y nombrado director de música en Düsseldorf en 1850.

El carácter soñador y desprovisto de sentido práctico de Schumann le impidió desenvolverse en los diversos puestos oficiales que ocupó, pero ganó fama como compositor y mucha influencia como crítico musical.

En 1853 lo atacó una enfermedad mental que lo llevó a atentar contra su propia vida, y por último a morir en un asilo de alienados.

El Romanticismo.

El adjetivo "romántico" proviene de romance, cuyo significado literario original es el de un cuento o poema, a menudo con tema medieval, que trataba acerca de personajes o sucesos heroicos, y que estaba escrito en alguna de las lenguas romances, es decir, alguna de las lenguas vernáculas descendientes del latín (romano).¹

El movimiento romántico en música que comenzó alrededor del año 1800 no fue, como es natural, un fenómeno aislado; formó parte de una tendencia que en toda Europa afectó a todas las artes y particularmente al arte alemán, francés e inglés.

Compositores tales como Weber, Schumann y Wagner tenían fuertes inclinaciones literarias; Weber y Wagner fueron atraídos por las leyendas de la Europa Nórdica; Schumann, por la literatura romántica de su tiempo.

En su obra se observa una fertilización y unión de la música con la poesía, la novela, la filosofía y la pintura, y emparejado con ello un nuevo impulso del espíritu nacionalista, el cual, al finalizar la dominación napoleónica ganaba terreno en toda Europa.

El nacionalismo fue una importante influencia en la música romántica. Se acentuaron las diferencias entre los estilos musicales nacionales, y llegó a venerarse a la canción popular como expresión espontánea del alma nacional. El romanticismo musical floreció especialmente en Alemania, no sólo porque el temperamento romántico congeniase con las maneras alemanas de pensar, sino también porque en ese país, los sentimientos nacionales, que habían sido políticamente oprimidos durante mucho tiempo, necesitaban desahogarse en la música y en otras formas artísticas.

1. Donald, J. Grout, Claude V. Palisca Historia de la Música Occidental I. Alianza Editorial, S. A. Madrid 1997.

Por lo que respecta a las características "técnicas" de la música romántica, podemos decir que: el interés se dirige, más bien, hacia la melodía lírica de tipo vocal, al cromatismo armónico y el desarrollo de las sonoridades propias del piano. Formas clásicas desarrolladas como la sinfonía o la sonata, experimentan un tratamiento menos rígido, en manos de los románticos.

Los logros más notables de los compositores del siglo XIX residen en el desarrollo de la técnica armónica y del colorido instrumental. Las armonías cromáticas, la conducción cromática de las voces, las modulaciones remotas, la ambigüedad tonal, los acordes complejos, un empleo más libre de los sonidos no-armónicos y una creciente tendencia a evitar las cadencias nítidas, todo ello obraba a fin de extender y finalmente desdibujar los contornos de la tonalidad.

La armonía, el color, la melodía lírica fueron los principales medios en virtud de los cuales los compositores del siglo XIX intentaron expresar musicalmente los ideales románticos de lejanía, ardor, pasión, y nostalgia infinitas.

Clara y Robert. (1830 - 1840)

La madre de Schumann murió el 4 de febrero de 1836. Wieck temeroso de que Schumann encuentre en Clara la presencia que necesitaba, vigila el creciente amor entre ellos; hacia tanto tiempo que Robert era el amigo de la casa, y compañero de juegos de la niña, que era ridículo provocar un escándalo, que nada, por otra parte, justificaba. Apenas comprendió Wieck que Schumann quería "quitarle" a Clara, la envió a Dresde, adonde acude Schumann para abrazarla y asegurarle su fiel amor. Háblase de enviarla a Breslau, pero esté donde esté y por mucho que dure su separación, Schumann no renunciará a ella.

Tendrán que combatir largo tiempo, luchar contra el egoísmo de Wieck quien admira el talento de su antiguo discípulo, pero no admite que el maravilloso instrumento de concierto" creado por él sea propiedad de un hombre que lo rebajará a las tareas vulgares de madre y esposa.

Schumann no hubiera sido el gran compositor para piano que es, si el instrumento no hubiese servido de lazo entre ellos, en los momentos en que Wieck les prohibía verse y escribirse. Las composiciones de este periodo (1834 - 1840) son muestra de los impulsos cambiantes de alegría, dolor, tristeza, desesperación, por la separación entre Clara y él.

El piano es el confidente de sus alegrías y de sus sufrimientos, y expresa el estado de su espíritu de esa época, es imposible comprender las composiciones de Schumann pertenecientes a este periodo si no se tiene en cuenta la extraordinaria exaltación en que vivía, convencido de que sólo el piano era el lazo de unión entre Clara y él.

Escribiría en abril de 1839:

'No podrás comprender la Fantasia, si no te transportas en espíritu al desgraciado verano en que renuncié a ti; ahora ya no tengo motivos para escribir canciones tan melancólicas y tristes. Esta Fantasia en do mayor Op. 17, está llena de dolor, de renunciamiento, de lamentaciones y de esperanzas; el primer movimiento es el trozo más apasionado entre todo lo que he escrito, es una honda queja por ti.'²

Está dedicada a Franz Lizst, pero en realidad fue concebida en un principio bajo la forma de un homenaje a Beethoven, de una contribución a los gastos de erección de un monumento en su ciudad natal de Bonn.

Designa los tres movimientos: "Ruinas, arcos de triunfo y coronas de estrellas". Otra versión dice: "Ruinas, trofeos, palmas".

Esta idea se aplica tanto al ideal romántico, como a la vida afectiva del propio Schumann; a su desesperación y dudas (Ruinas), a su lucha y sus esperanzas (trofeos, arcos de triunfo), y a la conquista del amor, la aceptación y el triunfo público (palmas y coronas de estrellas).

2. Brion, Marcel. Robert Schumann. Colección "Numen". B. Aires 1956

- ANALISIS DE LA OBRA -

La fantasía, es en su origen, una pieza instrumental de estructura libre, que adopta la estructura de una forma próxima: el *ricercar*, el preludio o la sonata, según la época.

La fantasía puede estar muy estructurada como; "Fantasía en do menor" de Bach o ser muy libre: "Fantasía y fuga en sol menor para órgano", de Bach, también puede tomar la estructura de la forma sonata: "Fantasía en do menor", de Mozart, apartándose del plan tonal tradicional.

La fantasía en do mayor Op. 17 tiene tres movimientos:

I Siempre fantástico y apasionado. En el carácter de leyenda.

II Moderato. Siempre enérgico

III Lento sostenuto. Siempre suave.

Primer movimiento.

I Siempre fantástico y apasionado. En el carácter de leyenda.

Siguiendo el discurso de la forma sonata usada por los compositores románticos, de manera más desarrollada, menos rígida, la estructura general es A - B - A'.

El primer tema "a" se desarrolla sobre el acorde de novena de dominante, el cual creará la atmósfera inicial y característica del primer movimiento, repitiéndose variado hasta el compás 28.



A continuación un puente basado en “a” nos lleva al tema “b” más lírico y expresivo en re menor (compás 41), el cual se repite después de la modulación (compases 49 a 60), en fa mayor; un adagio a manera de grupo de cierre parece terminar la exposición, pero nos lleva a un nuevo tema de carácter más apasionado y modulante a partir de re mayor (compás 82), que se une nuevamente a “a”, en esta ocasión con un nuevo elemento a mi parecer de carácter más modulante que temático, el cual no aparece en la reexposición.

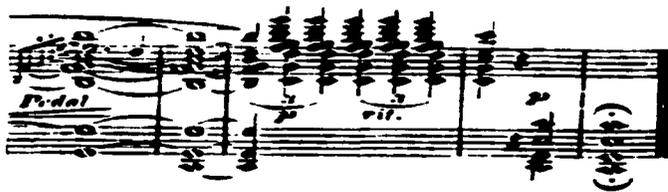
B (Desarrollo)

El tema de esta parte central está basado en el puente de “a” hacia “b” de la exposición, la inestabilidad tonal en la que se desarrolla los primeros 12 compases, le asigna un aire modal, apoyado por la indicación “En el carácter de leyenda” al llegar al compás 181 (compás 53 del desarrollo) retoma el tema expresivo de la exposición (b), en sol bemol, y lo usa de manera variada para la coda de esta parte central(compás 216).

A' (reexposición)

Suprime Schumann los primeros 28 compases de la exposición y retoma en el puente del primero al segundo tema , en este caso “b” aparece en do menor, y después de la modulación que también aparece aquí, nos lleva a mi bemol, a continuación del adagio nos lleva al tema modulante ahora ya en la tónica (do mayor).

La coda (compás-295), utiliza el tema del ciclo de canciones de Beethoven “A la amada lejana”, y termina diluyendo en los últimos cinco compases el acorde de séptima dominante y de tónica, creando una atmósfera casi impresionista que nos habla de la expansión de la tonalidad de los compositores románticos.



Segundo movimiento.

II Moderato. Siempre energético.

De estructura ternaria A - B - A' en mi bemol mayor

A

Existen dos temas; un tema energético con acordes arpegiados mostrado en los primeros ocho compases:

Mässig. Durchaus energisch. M. M. 3/4



Y un tema danzante sin perder el carácter "siempre energético", con el ritmo característico de la mayor parte de este movimiento. Al interior podemos decir que la estructura de A es también ternaria, a - b - a (a = tema energético, b = tema danzante).

B

Con la indicación "algo más lento" de poca extensión comparado con A, aparece un tema más íntimo y expresivo de cinco compases con el registro central:

Etwas langsamer



El cual se repite a manera de plática en el registro agudo, y a continuación a la inversa, para recapitular en el registro medio, una sección modulante sirve para unir con A' (compás 157).

A'

De menor extensión que A; la comparación de las áreas tonales de A y A' es la siguiente:

A = compás 54 en fa menor; modulación por medio de cadencias rotas hacia re mayor, modulación por semitonos en el bajo y transformación de re mayor en sexta aumentada de fa menor (compás 59 - 60) para la cadencia IV - VII - I

en do menor, utiliza el mismo procedimiento ahora para ir de sol menor a fa menor, haciendo ahora la cadencia hacia do menor para introducir el tema danzante moduladorio y llegar al tema principal en mi bemol mayor.

A = (c. 54) Fm - D - Cm - Gm - Fm - Cm - E^b (tema principal)

A' = (c. 157) E^bm - C - B^bm - Fm - E^bm - B^bm - E^b (tema principal en acorde de cuarta y sexta)

A' sigue el mismo procedimiento que A, pero a partir de mi bemol menor y resuelve el tema principal por medio del acorde VII⁷ de B^b bajo del acorde de cuarta y sexta E^b.

Con la indicación "más movido" comienza la coda (compás 232), de gran dificultad técnica, con acordes quebrados en movimiento contrario en ambas manos.

Tercer movimiento.

III Lento sostenuto. Siempre suave.

Su estructura es A - B - A' - B' - coda. Binaria compuesta, utiliza como elemento unificador los primeros cuatro compases.



Aparecen a manera de introducción y sirven para crear la atmósfera de todo el movimiento y también como unión entre A y B y entre A' y B'.

La designación por parte de Schumann de este movimiento como: "Palmas y coronas de estrellas", refleja muy bien la atmósfera y el sentimiento que produce este movimiento.

Me parece que la culminación de esta obra representa de manera alegórica, la conquista del amor, de la aceptación y triunfo público que siempre anhelaba el artista romántico.

La parte A abarca del compás 1 al 29, al que siguen los compases iniciales ahora en la bemol, elemento unificador con B que abarca del compás 34 al 71. En A' Schumann suprime 10 compases que se encontraban en A, como en todos los movimientos, las repeticiones son mas cortas, A' abarca del compás 72 al 86, a continuación nuevamente el elemento unificador de este movimiento, los 4 compases iniciales es este caso en re bemol mayor, B' del

compás 91 al 122, y para finalizar la coda (compás 122) derivada del tema principal de B.

Schumann inscribe a manera de epígrafe el verso de Schlegel:

"Mezclado a todos estos sonidos, viaja, curioso sueño terrestre, un sonido suave y secreto, pero que habla a aquel cuya alma escucha atentamente".

Esto nos debe indicar el carácter, tanto musical como poético de esta obra, a mi juicio una obra cumbre, no solo de Schumann, sino del periodo romántico en general.

Es imposible interpretar una obra de tal magnitud sin la comprensión de los elementos de la estructura musical así como estando al tanto de los acontecimientos que impulsaron su realización, y de los ideales del espíritu romántico, la unión de la obra no se logra solamente con técnica, aunque eso sea por sí solo una gran tarea, creo que se debe lograr pensando en melodías que surgen de un estado de desesperación y angustia en que fue escrita, y por lo tanto tratar de formar una unión de esas ideas y preguntas extraviadas.

Pienso que se deben buscar los impulsos espontáneos, las conversaciones con Clara, los estados de ánimo, de angustia, desesperación, paz, etc...

El uso del tema "A la amada lejana" del ciclo de canciones de Beethoven, no podemos dudar que es simbólico, y representa la separación entre ellos dos.

Por último me parece que la mayor cantidad de conocimientos relacionados con esta y cualquier obra, nos llevarán a una interpretación que si bien no podemos llamar "correcta" por ser demasiado subjetivo, estaría cimentada sobre bases sólidas.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

ANEXO

Notas para el programa de mano

Secuencia Op. 39 (Rodolfo Halffter)

Rodolfo Halffter (1900 - 1987), coetáneo de esa generación que suele llamarse *de 1927* - cuando se habla de poetas-, nace en Madrid y emigra al finalizar la guerra civil española a México.

En 1939 se establece en México, donde junto con Pedro Michaca enseña la técnica dodecafónica formulada por Arnold Schönberg que consiste en utilizar los doce sonidos de la octava, dispuestos en una serie y utilizados de tal manera, que el compositor presenta todos los sonidos de ésta en bloques sucesivos.

Halffter enseñó la técnica dodecafónica desde los cuarentas, pero no lo empleó en ninguna de sus composiciones hasta 1953. Algunas veces Halffter utilizó esta técnica dodecafónica de manera muy libre, obteniendo un resultado muy personal, es este el caso de la Secuencia Op. 39, compuesta por encargo de la Secretaría de Educación Pública y rubricada: "México, D.F., diciembre 1977".

La pieza consta de tres movimientos, Preludio, Interludio y Postludio, y la libre utilización de la técnica dodecafónica es notoria sobre todo en el segundo movimiento, donde la repetición de las notas la - re en la mano izquierda, nos recuerda a un ambiente tonal, ajeno a dicha técnica.

Suite inglesa No. 3 en sol menor BWV 808

(J. S. Bach)

Entre los compositores del periodo Barroco, Bach (1685 - 1750), sobresale en la música para teclado, no sólo por la calidad y cantidad de obras, sino también por la concepción didáctica con que fueron hechas.

En la música para teclado de Bach, encontramos una forma de composición de gran importancia: la suite de danzas, de la cual existen tres colecciones diferentes: las suites francesas, las suites inglesas y las partitas

El término suite se refiere a un grupo de dos o más danzas que presentan carácter contrastante, vinculadas, en ocasiones por algún elemento temático común. En el Barroco las piezas que la forman aparecen en la misma tonalidad.

Las suites inglesas fueron escritas entre 1720 y 1724, y no se ha podido determinar con certeza las razones de este nombre, en una copia de la serie realizada probablemente por algún pariente o alumno de Bach, se encuentra *Fait pour les Anglois* (escrita para los ingleses) y Forkel afirma en su biografía de Bach que la obra fue escrita por un inglés distinguido.

La Suite inglesa No. 3 en sol menor, está formada por un Preludio, cuatro danzas básicas utilizadas en esa época: Alemanda - Correnda - Zarabanda - Jiga, y dos Gavotas insertadas entre la Zarabanda y la Jiga.

A pesar de llamarse suite "inglesa" hay que hacer notar que la obra está conformada por piezas de otro origen, encontramos: el Preludio (al estilo italiano), la Alemanda (danza de origen alemán), Correnda (danza de origen francés), la Zarabanda (de probable origen novohispano), Gavota (de origen francés), y la Jiga, la única de origen inglés.

Sonata Op. 1 en si menor

(Alban Berg)

La música de Alban Berg (1885- 1935) se sitúa dentro de la corriente expresionista, expresa sentimientos íntimos y de un subjetivismo extremo. El expresionismo pretende hacer consciente lo inconsciente y recóndito de nuestro ser, especialmente aquello que por doloroso deseamos ignorar, como la soledad, la angustia, el sufrimiento y la muerte.

La música expresionista, utiliza un lenguaje musical disonante, y se vale de los medios más incisivos posibles para transmitir el complejo de pensamientos y emociones que el artista desea expresar.

La Sonata Op. 1 en si menor de Alban Berg compuesta en 1907 - 1908 está estructurada en un solo movimiento, y es una muestra del trabajo realizado sobre un mínimo de material expuesto, el cual se transforma para conformar la obra.

Este método utilizado por Alban Berg, puede considerarse como antecedente a la posterior técnica serial (dodecafónica) usada por muchos compositores del siglo XX y que tiene su origen en la llamada "segunda escuela de Viena", formada por Arnold Schönberg (1874 - 1951), Anton Webern (1835 - 1945) y Alban Berg (1885 - 1935).

Para cualquiera que desee conocer la música para piano del siglo XX, la Sonata Op. 1 de A. Berg representa un excelente punto de partida dentro de la música expresionista.

Fantasia Op. 17 en do mayor

(R. Schumann)

La Fantasia Op. 17 en do mayor es una de las obras cumbres no sólo del propio Schumann (1810 – 1856), sino del romanticismo en general. En el caso de Schumann, las circunstancias de su vida, se reflejan de manera clara en su música, o podría decirse, que como en pocos casos, su música a base de reminiscencias, alusiones, citas, muestra las circunstancias de su vida.

La Fantasia Op. 17 fue compuesta en 1836. 1838, durante el climax de su pasión por Clara Wieck, ante la oposición del padre de la que llegaría a ser posteriormente su esposa.

Durante el periodo de 1830 – 1840, Schumann sostiene agotadoras luchas con Wieck. Separado de Clara compone la Fantasia Op. 17.

El compositor escribe:

“Esta Fantasia está llena de dolor, renunciamiento, de lamentaciones y de esperanzas; el primer movimiento es el trozo más apasionado entre todo lo que he escrito, es una honda queja por ti”.

La obra está dedicada a Franz Lizst, pero fue concebida en un principio como un homenaje a Beethoven. Está compuesta en tres movimientos que el autor designa como: “Ruinas, arcos de triunfo y coronas de estrellas”.

Schumann coloca a manera de epígrafe unos versos de Schlegel:

“Mezclado a todos estos sonidos, viaja, curioso sueño terrestre, un sonido suave y secreto, pero que habla a aquél cuya alma escucha atentamente”;

Bibliografía

- Malström, D., *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, FCE 1977
México, D.F.
- Iglesias, A., *Rodolfo Halffter*, edit. Alpuerto, S. A. Madrid, 1979.
- Grout, Donald J. y Palisca, Claude V., *Historia de la música occidental I y II*
ed. Alianza S.A., Madrid 1997.
- de Candé, R., *Historia Universal de la música*, Aguilar S.A. de ediciones
España - Madrid 1981.
- Geiringer, K., *Johann Sebastián Bach: la culminación de una era*, Altalena
editores, Madrid 1982. (edición original: Oxford University
Press inc. 1996).
- Hodeir, A., *Las formas de la música*, ed. EDAF, S.A. Madrid 1988 (edición
original: Presses Universitaires de France 1951).
- Brion, M., *Schumann*, colección "numen" B. Aires 1956.
- Taylor, R., *Schumann*, Javier Vergara editor S.A., B. Aires 1987.
- Adorno, T. W., *Alban Berg: el maestro de la transición ínfima*. Alianza ed.
Madrid 1990
- Pena, J., *Diccionario de la música Labor*, ed. Labor, Barcelona 1954.
- Scholes, P., *Diccionario Oxford de la música I, II*, ed. Hermes, Barcelona
1954.
- Sadie, S. *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. I, II, V, XII,
XVI, ed. by Stanley Sadie in twenty volumes, Macmillan
Publishes Limited, London 1993.