

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



Opción de Tesis:

NOTAS AL PROGRAMA

Para obtener el título de:

LICENCIADO EN PIANO

P R E S E N T A

NOBUKO HARA IIZUKA

Asesor: MONIQUE RASETTI ALBURQUERQUE

México D.F.

Marzo del 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

*Al Dr. Daisaku Ikeda y a la Sra Kaneko Ikeda,
eterno ejemplo a seguir de la sociedad global.*

A la Familia Soka,

A mis padres,

A Irasema Ruiz por su apoyo y amistad

A todos mis profesores de piano,

en especial a Monique Rasetti,

Bernard Flavigny

y Naoya Seino.

Programa de Recital para el Examen de Titulación

- Partita No.1 en Si bemol Mayor BWV 825
Prelude
Allemande
Corrente
Sarabande
Menuet I
Menuet II
Giga
Johann Sebastian Bach
(1685 –1750)
- Sonata Hob XVI No.52 Mi bemol Mayor
I. *Allegro*
II. *Adagio*
III. *Finale Presto*
Joseph Haydn (1732–1809)
- Estudio op. 25 No.5 en mi menor
Frederic Chopin (1810–1849)
- Estudio Trascendental No. 10 fa menor
Allegro agitato
Franz Liszt (1811–1886)
- Ballada No.4 op. 52 en fa menor
Frederic Chopin (1810–1849)
- Fantasia op.17 en Do Mayor
Robert Schumann (1810–1856)
I. *Durchaus Phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*
II. *Mässig. Durchaus energisch*
III. *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*
- Tres Danzas Indígenas Jaliscienses
José Rolón (1883–1945)
- Sonata No.2 “*Fantasia*” op.19
en sol sostenido menor
Alexander Scriabin (1872–1915)
I. *Andante*
II. *Presto*

Indice

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

I.	Introducción al Barroco	1
II.	Bosquejo biográfico	6
III.	La Suite de Bach	8
IV.	Partita No.1 en Si bemol Mayor BWV 825	12

Joseph Haydn (1732–1809)

I.	El Clasicismo musical	19
II.	Bosquejo biográfico	22
III.	Haydn: Música y Sociedad en el periodo clásico	25
IV.	El Contenido Musical de Haydn: Un acercamiento a su persona y música	28
V.	Haydn y la Forma Sonata	32
VI.	Las Sonatas para piano de Haydn	35
VII.	Clave, clavicordio y el piano	40
VIII.	Sonata Hob.XVI: 52 Mi bemol Mayor	45
IX.	Esquema general de la obra	49
X.	Publicaciones de la Sonata Hob.XVI: 52 Mi bemol Mayor	52

Robert Schumann (1810–1856)

I.	El Romanticismo y Schumann	58
II.	Reseña biográfica	67
III.	Fantasia op.17 en Do Mayor	69
IV.	Esquema general de la obra	76

Frederic Chopin (1810–1849)

I.	Introducción: el Romanticismo y Chopin	79
II.	Reseña biográfica	85
III.	Estudio op. 25 No.5 en mi menor	88
IV.	Balada No.4 op.52 en fa menor	91
V.	Esquema general de las obras	95

Franz Liszt (1811–1886)

I.	Introducción	96
II.	Reseña biográfica	105
III.	Estudio de Ejecución Trascendental No.10 en fa menor	108
IV.	Esquema general de la obra	111

José Rolón (1883–1945)

I.	Biografía	112
II.	El Nacionalismo Mexicano: Música y sociedad	118
III.	La Música de José Rolón	121
IV.	Tres Danzas Indígenas Jaliscienses	123
V.	Esquema general de la obra	125

Alexander Scriabin (1872–1915)

I.	Introducción a la música de Scriabin	126
II.	Antecedentes históricos: La escuela musical rusa	131
III.	Biografía	133
IV.	Sonata No.2 op.19 “Fantasía” sol sostenido menor	140
V.	Esquema general de la obra	144

Notas al programa resumido	146
----------------------------	-------	-----

Bibliografía	153
--------------	-------	-----

Johann Sebastian Bach

(Eisenach 1685 - Leipzig 1750)

*“ Escuchando la música de Bach
nos sentimos como si estuviéramos
presentes cuando Dios creó el mundo.”*

Introducción al Barroco

Goethe

El Barroco abarca un amplio periodo de aproximadamente 150 años en la Historia de la Música: de 1600 hasta 1750, este último año como referencia significativa por la muerte de Bach. Dentro de este marco histórico, existe gran variedad de estilos musicales. Las principales figuras que nacieron en fechas cercanas fueron: Vivaldi (1678–1747), Telemann (1681–1767), J.S. Bach (1685–1750), Haendel (1685–1759) y Domenico Scarlatti (1685–1757).

En cuanto al aspecto histórico-social, parte como consecuencia de la Guerra de los Treinta Años: época de la monarquía, en la que la nobleza ansiaba el poder, y de los conflictos religiosos y hegemónicos. El músico se encontraba al servicio de un noble, de una corte o de una institución que ordenaba encargos específicos. Por esta razón el Barroco produjo también lo que se conoce como *música incidental*. Bach fue víctima de numerosas preocupaciones financieras y administrativas debido a problemas burocráticos, pues funcionarios comunales y eruditos trataban al músico como hombre de rango menor. Durante esa época, quien gozaba de la fama era Telemann, y después de él, Haendel. Bach nunca obtuvo en vida el prestigio internacional de Haendel; el cargo de Leipzig llegó a sus manos debido a que Telemann no lo aceptó y las autoridades solo tenían a disposición al músico de Eisenach. Incluso se vio obligado a tratar de obtener un título para defenderse de los quisquillosos e injustos ataques: el de “Compositor

eclesiástico real de la corte”, nombramiento concedido por el príncipe de Sajonia, a quien dedicó y envió el *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa en Si menor*. Pese a las dificultades como músico, fue honrado bajo los principios de la época, pues como sabemos, entre otros, el rey de Prusia Federico II el Grande mostró admiración por el genio de Bach.

Dentro del marco evolutivo de la historia de la música, Bach representa la síntesis de la música que pasó del espíritu medieval al contexto armónico y contrapuntístico tonal: de las escalas modales del medioevo al establecimiento de la tonalidad en el Barroco. El *Tratado de Armonía* (1722) de Jean Philippe Rameau estableció el sistema tonal basado en las escalas diatónicas ¹. Después de la muerte de Palestrina, resurge con Bach el lenguaje contrapuntístico, basado en las nuevas propuestas armónico–melódicas de Rameau. Desarrollando el sentido armónico, la música de Bach señaló el camino hacia la tonalidad ²; y con Bach la armonía alcanzó un sentido superior por la audaz búsqueda de complejas posibilidades en el manejo de la superposición de voces ³.

-
1. Leibowitz, *La Evolución de la Música*, p.10: “ La música occidental pasó previamente por un proceso que la condujo del modalismo al tonalismo, o mas bien al diatonismo, que tiene su culminación y justificación teórica en el *Tratado de Armonía* de Jean Philippe Rameau. Con J.S. Bach, el edificio del sistema tonal basado en las escalas diatónicas parece consolidarse –aunque también agrega:– pero en realidad se resquebraja, porque la ‘escala temperada’ introducirá una lucha entre el principio diatónico y el cromático, que no terminará hasta el triunfo del segundo.”
 2. Ibid : “ El contrapunto se sitúa de manera característica en el seno del conjunto de actividades del hombre de la ciencia Medieval... A las nuevas leyes de la música armónica, (Bach) subordina los principios del contrapunto, enriqueciendo al arte antiguo con nuevas adquisiciones. De este modo, une los estilos de dos épocas creando uno nuevo y único: “ El estilo del contrapunto armónico.”
 3. Arnold Schönberg: “Lo que distingue a Bach de sus contemporáneos fue sobre todo la intensidad armónica.”

En el Barroco, el estilo polifónico no solo se aplicó en la escritura musical del coral sagrado –preferidas por el arte polifónico del s.XV al s.XVII–; el estilo contrapuntístico sobresale en cualquier género de música: vocal o instrumental. Es el periodo de la gran producción de música de cámara y el *concerto grosso*. En Bach, las formas musicales son tan variadas como su contenido: desde las dramáticas representaciones de las pasiones y sentimientos de su alma religiosa (música sacra), a la música profana de las danzas populares estilizadas; de las majestuosas obras para órgano y los *concertos* a sus producciones íntimas para teclado e instrumentos solistas. En los *Preludios, Invenções, Fantasías, Suites y Toccatas*, la creatividad de Bach toma grandes vuelos desarrollando libremente ricas combinaciones melódicas, armónicas y rítmicas.

El discurso contrapuntístico llegaría a una conclusión teórica en el *Gradus ad Parnassum* de Fux (Viena, 1725). Fux justifica sistemáticamente la recuperación del antiguo lenguaje polifónico –que se sitúa en la época de Palestrina y había quedado en el olvido– aplicado al sistema tonal moderno, es decir, en el discurso armónico. En una época en que la armonía con su discurso ‘vertical’ se oponía al discurso ‘horizontal’ del contrapunto, la música de Bach encuentra una reconciliación elevada de ambos partidos y es en la forma musical de la *Fuga*, en donde logra la máxima expresión estructural del renovado arte polifónico, con un contenido emocional poético y profundo.

Después de la muerte de Bach (1750), su música no quedó totalmente en el olvido: En Leipzig, Johann Friederich Doles (alumno de Bach y sucesor del cargo de cantor en Santo Tomás durante 1756–1789) la ejecutaba durante su

oficio; Samuel Wesley (organista y compositor inglés) se presentaba a menudo con música de Bach; y Johann Phillip Kirnberger publicó *El Arte de la Composición Pura en la Música* (1771-1776), en donde expone el método contrapuntístico de su maestro Bach. Es bien sabido que en Viena, gracias al conde Swieten, Mozart y Haydn tuvieron acceso a la música de Bach, y que el *Clave Bien Temperado* fue el repertorio indispensable para la formación del joven Beethoven.

Finalmente, fue durante el Romanticismo que dos acontecimientos importantes difundieron ampliamente la música de Bach al mundo: primero, la famosa y primera biografía del compositor escrita por Forkel en 1802 –el *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*–; y por el otro, la presentación de la *Pasión Según San Mateo* dirigida en 1829 por Mendelssohn. Le seguirían los estudios biográficos de Bitter, y los dos volúmenes de la vida y obra de Bach por Spitta (1873 y 1880). Así mismo, se había fundado en 1850 la *Sociedad de Bach* ⁴.

El rescate de la música de Bach fue producto primeramente del interés romántico desde una perspectiva de valoración y búsqueda de identificación nacional; pero el interés hacia Bach no se limitó a una simple curiosidad musicológica y nacionalista, pues Bach llegó a ser una verdadera “veneración romántica”⁵: Los compositores románticos estaban conscientes de que en aquella música yacía el genio de un músico que, pese al estilo tan alejado al de su época,

4. Entre los fundadores de la Sociedad, también se encontraba Schumann.

5. Véase Einstein, *La música en la época romántica*, donde menciona el apasionado interés que los románticos pusieron en Bach: “ Bach fue todo menos el padre del periodo romántico, pero el Romanticismo lo contempló bajo su prisma particular... (los compositores románticos) intentaron hacerlo históricamente inteligible y al mismo tiempo apropiarse creativamente de él.”

expresaba en su música un vasto mundo cosmogónico interno, profundo y lleno de pasiones, en un lenguaje poético propio, técnicamente complejo y lleno de simbologías. Y como indica el biógrafo Spitta:

“ En adelante ya jamás podrán caer en el olvido ni el nombre ni la obra de J.S.Bach, donde quiera que viva el espíritu de la música.”

A partir de entonces, Bach sería recordado por siempre revelándonos con maestría la grandiosidad de su mundo creativo. La influencia de Bach en distintas épocas de la historia de la música es indiscutible; lo ha sido en el clasicismo y el romanticismo, así mismo hasta en nuestros tiempos y lo será para la posteridad⁶. La universalidad de la música de Bach trasciende su época con la particular pureza de contenido. La obra del gran genio musical es la culminación de la forma y sensibilidad de la polifonía y la armonía al más alto grado de perfección jamás alcanzado en la historia de la música.

6. Max Reger comenta: “ Bach, es para mí principio y fin de toda música. En él descansa y se basa todo verdadero progreso. ¿Cuál es el significado de Bach para nuestra época? El de un remedio realmente vigoroso, inagotable, ...para todos aquellos compositores y músicos.”

Bosquejo biográfico

Bach no fue comprendido y reconocido debidamente en su tiempo. Su reputación fue mas bien la de un virtuoso del órgano. Proveniente de una familia de Turingia, Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach. Ingresó a una escuela de latín e inició sus primeros estudios musicales con su tío Johann Christoph Bach, eminente organista de Eisenach que ha dejado algunos motetes, corales de órgano y cantatas. También recibió clases de su padre Johann Ambrosius, músico municipal, con quien llevó a cabo estudios de violín y viola, instrumentos que llegó a dominar, sobre todo el segundo. Al quedar huérfano a los 10 años, quedó bajo la custodia de su hermano mayor Johann Christoph, organista en Ohrdruf. Bach fue admitido en el coro Gimnasium de San Miguel de Lüneberg. Viajó a Hamburgo para escuchar al organista Reinken en la iglesia Santa Catalina. En 1703 trabajó para el príncipe de Sajonia–Weimar como violinista. Este mismo año –a sus 18 años– fue nombrado organista en Arnstadt. De este periodo son sus viajes a Lübeck a pie, para escuchar el arte de Buxtehude (1637–1707) en la iglesia Santa María, así como sus primeras composiciones para clavicémbalo y órgano.

En 1707 fue nombrado organista de Mühlhausen y escribió sus primeras cantatas. En su siguiente puesto fue nombrado Konzertmeister en la corte de Sajonia–Weimar. En 1717 se dirigió a Köthen y trabajó para el príncipe Anhalt. Durante este tiempo compuso obras profanas instrumentales y vocales. En 1720, falleció su primera esposa María Bárbara, con quien había tenido 13 años de matrimonio y se casó en 1721 con Ana Magdalena Wülken. En 1723 sucedió a Kuhnau como director y chantre de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, cargo

que conservó hasta su muerte.

Como los músicos de la época, escribía para los príncipes y para la Iglesia a la que servía con fe. Las doscientas cantatas de Bach se adaptan a los eventos religiosos del año: muchas de ellas sólo se presentaron en una ocasión en presencia del compositor y fueron escritas en corto tiempo pues debía de componer cada domingo una nueva, según las actividades del calendario litúrgico. Bach ha dejado, además, extensas obras corales: la *Pasión según San Mateo*, *Pasión según San Juan*, y la *Misa en Si menor*, entre ellas.

Entre sus obras para órgano se encuentran los grandes *Preludios y Fugas*, *Fantasías* y *Preludios corales para órgano*, de una admirable polifonía; para el término genérico de Klavier, las *Toccatas*, *Partitas*, *Suites*, los cuarenta y ocho *Preludios y Fugas del Clave bien Temperado*, la *Fantasia Cromática y Fuga*, el *Concierto Italiano* y las *Variaciones Goldberg*, que junto con los *Pequeños Preludios y Fugas* y las *Invenciones y Sinfonías*, ocupan actualmente un lugar de alto rango en la literatura pianística. Los dos libros del *Clave bien Temperado* (1722 y 1744) marcaron el asentamiento de la tonalidad a través de la afinación temperada: el adecuado sistema de afinación que sin favorecer alguna tonalidad en especial facilita al intérprete la ejecución en todos los tonos.

Bach falleció el 28 de julio de 1750 a la edad de 65 años –nueve años antes que Händel–, quedando ciego en sus últimos años de vida y sin poder concluir su última prodigiosa obra contrapuntística: *El Arte de la fuga*. Esta obra –al igual que *La Ofrenda Musical*– no indica instrumentación específica para su ejecución.

Bach y la Suite

Además de la música litúrgica y cortesana, Bach escribió obras que en esencia pertenecen a la llamada ‘música burguesa’: música que se remonta al ambiente de las danzas o conciertos para un acercamiento al público en general que frecuentaba lugares populares como los cafés y los jardines –la *Cantata del café* por ejemplo, representa este ámbito social–. Y es en las obras de éste género donde el Barroco se acercó más al lenguaje musical profano, aquél que fue también el apropiado para representar el espíritu de las diversas naciones.

El origen de la *Suite* se remonta a las danzas populares de Francia, España, e Italia del s.XVI en las que dominaba la presencia de los instrumentos de cuerda. Pese a la sencillez del ámbito popular como punto de origen, la *suite* fue adquiriendo refinamiento y madurez en lo musical, escénico y dancístico. En Francia, durante el s.XVII, esta forma solía presentarse escénicamente en el “*ballet*”, con Lully como su máximo exponente. La ‘obertura Lully’ –que consiste en una introducción pausada a la que le seguirían las danzas animadas–, se convertiría en la forma habitual del inicio de una *suite*. Todos estos aspectos, a la moda francesa, se introdujeron en las principales cortes europeas. La *suite* se adoptó en distintos ámbitos de la sociedad y dirigida a los príncipes, cortesanos y a la clase popular. En Alemania se desarrolló principalmente como música instrumental, heredando la tradición de la obertura. El estilo francés de Bach probablemente deriva de la corte de Celle, conocida como “la Pequeña Versalles”, donde se recreaba la cultura francesa. Seguramente Bach escuchó aquí excelentes presentaciones de obras de Lully y la música clavecinista de Couperin.

En las danzas de la *suite*, Bach exhibe el dominio de los distintos estilos nacionales. En realidad, teniendo el cargo de organista o maestro de capilla, sus traslados –considerando también los desplazamientos que realizó para escuchar a otros organistas– se reducen a un círculo pequeño: Arnstadt, Mülhausen, Weimar, Köthen y Leipzig. Sin embargo, Bach tenía un amplio conocimiento de los movimientos musicales de la época y de los del pasado. Conocía toda la música antigua, –Palestrina y Frescobaldi entre ellas– y estaba al tanto de la nueva música nacional y extranjera. Mostró especial interés por la música italiana: conoció las sonatas de Domenico Scarlatti, música de Alessandro Scarlatti, Albinoni, y de Vivaldi (de este último sobre todo, la cual solía copiar y transcribir con entusiasmo). Estudió la escuela francesa desde Lully hasta d'Anglebert y la técnica clavecinista de Francois Couperin; de los maestros alemanes conocía las obras de Händel, Froberger, Telemann, Kerll, Fux, Schütz, Teile, Pachelbel y Fischer –por mencionar algunos–, además del arte del órgano e interpretación de Reincken, Boehm, Bruhms, y Buxtehude. Con Bach el Barroco alcanzó la síntesis de todos estos estilos musicales. En las suites de Bach aparecen también diversos estilos nacionales antes mencionados.

Además del *Orgelbüchlein*, Bach reunió en cuatro colecciones música para instrumento de teclado, que con el título de *Clavier Übung*⁷. o ‘Ejercicios para

7. – Spitta, *J.S.Bach*: “ Notemos que aquí ‘ Übung ’ no significa ejercicios en el sentido de ‘ estudio ’, si no que está tomado en sentido general y mas bien podría traducirse como ‘ divertimento ’.” (Las posteriores publicaciones aparecieron con el título de ‘ Ejercicios al teclado ’.)

– Paul Badura Skoda en *Interpreting Bach at the Keyboard* , comenta que este término anteriormente había sido utilizado por Kuhnau en sus *Neue Clavier Übung* en dos volúmenes, cada uno con 7 suites en la tonalidad mayor y menor respectivamente. La intención de Bach era incluir 7 Partitas en la primera colección como Kuhnau. La última (séptima) partita lleva el nombre de *Obertura Francesa* y se publicaría en la tercera colección de 1735 junto con el *Concierto italiano*.

teclado' fueron publicadas en 1731, 1735, 1739 y 1742, respectivamente. Gran parte de las obras de Bach para el órgano y el clave datan de su periodo en Weimar y Cöthen, pero las que decidió publicar corresponden a su último periodo de madurez en Leipzig. Cabe mencionar el sumo cuidado que tuvo Bach a la edad de 40 años para la revisión de la primera edición de estas obras. Como lo muestran los manuscritos destinados a sus alumnos, el compositor perfeccionaba constantemente sus obras de juventud, incluso las obras ya editadas.

En la primera colección del *Clavier Übung* se encuentran las *Seis Partitas*, Las *Suites Francesas*, y las *Suites Inglesas*. Las *Partitas* ya habían sido publicadas anteriormente y por separado de 1726 a 1730; y en 1731 se publicaron juntas. Es probable que el orden de las obras haya tenido intención didáctica por parte del compositor: el lenguaje contrapuntístico medieval enriquecido por un profundo sentido poético en las colecciones *Orgelbüchlein*, el *Clavier Übung* y el *Clave Bien Temperado*, fue utilizado con frecuencia por Bach, siguiendo un deseo instintivo de instrucción a sus discípulos, tanto en el arte de la composición como de la interpretación.

En general, el término *Partita* y *Suite* musicalmente significan lo mismo, pues ambas consisten en la sucesión de danzas contrastantes reunidas por la misma tonalidad (existen excepciones). En particular en Bach, el término "partita" indica una intención al estilo alemán. Nombramientos de "Francesa" e "Inglesa" son ajenos al compositor. Originalmente la palabra "partita" se utilizaba en Italia del s.XVI con el significado de "variación" ⁸. Posteriormente en Alemania a finales de s.XVII, prácticamente se utilizó como sinónimo de suite.

Comúnmente, los pilares de la suite son la *Allemande*, *Courante* –o la *Corrente*–, *Sarabanda* y *Giga*; entre estas dos últimas suele incorporarse el *Minuet*, *Gavotta*, *Bourée* o *Passepied*. Cada una de las danzas es en forma binaria, es decir, en dos secciones con repetición en cada una de ellas. (En el Barroco las que no son danzas tal cual son el *Preludio*, la *Fuga*, *Variación* y *Air* o *Aria*). Observamos que cada Partita de Bach consta de un movimiento introductorio diferente y característico –*Praeludium*, *Sinfonia*, *Fantasía*, *Ouverture*, *Preambulum*, y *Toccata* –, así como la incorporación de danzas poco comunes como el *Capriccio*, *Burlesca* y el *Scherzo* (en algunos casos, no sólo de Bach, solía añadirse también la *Polonaise*, *Rigaudon*, así como una versión adornada conocida como *Double*). De este modo, cada una de las *Partitas* de Bach exhibe una individualidad sin igual. En ellas, el enriquecido desarrollo polifónico no es menor al de las fugas del *Clave Bien Temperado*, y están llenas de vitalidad rítmica y variedad de efectos instrumentales. El carácter polifónico sugiere al intérprete la necesidad de lograr diferentes timbres y matices para realzar planos sonoros.

8. Fiel a la función de este término Bach compuso su *Coral-Partita* para órgano BWV 766–768 (1700 aprox.)

Partita No. 1 en Si bemol Mayor BWV 825

La *Partita No.1 en Si bemol*, la primera obra de la colección del *Clavier Übung*, es considerada una de las obras más delicadas de la serie. Se deduce que fue compuesta entre 1725 y 1726, debido a la dedicatoria para celebrar el nacimiento del príncipe Emmanuel Ludwig de la corte de Köthen, en Anhalt.

Praeludium : La gracia ornamental del *Preludio* le sugiere al intérprete transparencia y claridad mediante la combinación de ligereza en los adornos y expresividad en el fraseo para lograr un cantabile en la línea melódica. Como obertura, debe ser interpretada en un tempo pausado.

Principal movimiento de regiones armónicas del *Praeludium*

B \flat (I) Si bemol Mayor	F (V) Fa Mayor	B \flat (I) Si bemol Mayor
compás 1 – 4 1/2	c. 4 2/2 – 18	c. 19 – 21
	Dentro del cual se mueve en las siguientes : F–D (V7/G)–Gm (V7/C)–C (V7/F)–F	

Allemande : Durante el s.XVI aparece en Alemania la ‘*dance allemande*’, que a principios del s.XVII dejó de ser utilizada en los bailes (en francés, *allemande* indica a lo “alemán”). Musicalmente adquirió un papel importante como danza para la agrupación de la suite. Bach la utilizó en la mayoría de sus suites resaltando su ritmo binario en contraste con la danza ternaria y rápida: la Courante o Corrente. La *Allemande* de la *Partita BWV 825*, de un compás de 4/4, es al estilo alemán debido a la gravedad y seriedad en cuanto a su esencia:

características particulares del espíritu alemán que rara vez se perciben en el estilo francés o italiano. En los últimos dos compases de la primera parte se presenta una ligera aceleración rítmica debido a la articulación sugerida por las agrupaciones motílicas de pequeños grupos. El *tempo* para interpretarla se aproxima a nuestro actual *Allegro moderato* 9.

Esquema general de la *Allemande*

1ra parte	B♭	1 – 4	Carácter ascendente dentro del mismo acorde
	transición	5 – 8	Sección de Gm (V/C)–C, este acorde a su vez, para la cadencia (c.8,9) hacia F. Todas las secciones que indicamos aquí como transición, son en realidad regiones de la Vde la Dominante que hará una cadencia significativa.
	F	9 – 13	Carácter descendente (9–11) hasta llegar a la dominante Sección de la dominante (12–16) donde se da el pedal del bajo.
	transición	14 – 16	Pedal en el bajo del V/F
	F	17 – 18	Ultimos dos compases con polifonía a 4 voces
2da parte	F – Cm	19 – 20	Desplazamiento cromático del bajo, a diferencia del inicio de la danza que se basó solo en un acorde (novedad armónica) Regiones armónicas F – Gm – Cm
	transición	21 – 23	Donde se marca la polifonía a 3 voces. Sección de Gm (V/Cm)
	Cm	24 – 31	Carácter descendente hasta llegar a dominante (24–26) Región de la dominante con pedal durante 5 compases (27–31) acompañada de escala ascendente, contraria a la 1ra parte de la danza que es descendente.
	transición	32 – 35	Progresiones de dominantes
	B♭	36 – 38	Cadencia para el retorno a B♭ (c.35–36)

9. Todos los tempos que mencionaremos en este espacio corresponden al de Paul Badura Skoda, del libro *Interpreting Bach at the Keyboard*. El autor se basa en documentaciones de Griepenkerl (uno de los principales alumnos de Bach), de Forkel, y Mattheson. Griepenkerl fue de los primeros editores que añadió indicaciones metronómicas en las obras de Bach. Indica tempos muy rápidos particularmente en las allemandes, sarabandes y gigas, mostrando así la preferencia por la claridad y frescura para su ejecución en el s.XVIII.

Corrente : El origen de la *Corrente* se remonta a Italia como pieza virtuosa para violín o teclado. Como ‘correntes’ –o ‘corontos’ en Inglaterra– (como la *courant* que en francés significa literalmente “correr”), esta danza llegó a popularizarse durante finales del s.XVI y principios del s.XVII. Bach la utilizó precisamente para los instrumentos mencionados arriba. Enérgica pero de una ligereza salteada, el tema de la *Corrente* de la *Partita en Si bemol* remarca los intervalos armónicos agrupados en tresillos. El tema de la voz superior se invierte en la segunda parte. Muchos intérpretes suelen alargar el adorno de las notas largas en trinos para resaltar el efecto y el estilo de la nota larga en el clave. El *tempo* sugerido es *Allegro* y puede que contenga algunos “peculiares y encantadores” –según Paul Badura Skoda– cambios de *tempo*. Los puntos culminantes corresponden al compás 13 de la primera parte y compás 50 de la segunda, en donde durante cinco compases permanece la nota pedal en el bajo, alargando el acorde de la dominante para enfatizar la cadencia final.

Lo que caracteriza a cada una de las danzas de la suite es el ritmo, así como el 4/4 de la *Allemande* y el ritmo marcado de la *Corrente* en 3/4. Para una buena interpretación es importante conocer dónde debe de caer el acento principal, pues recordemos que en Bach, la mayoría de los temas no corresponden en absoluto al ritmo natural del compás, es decir, al tiempo fuerte. Es necesario que identifiquemos si la caída del pulso coincide con el ritmo del compás, pues podría estar en contratiempo ¹⁰.

10. Schweizer, *Bach*, Cap.V. “Sobre la manera de ejecutar las obras de Bach”, p.338 : “ Un tema está bien acentuado cuando desde la primera nota se advierte algo así como una atracción hacia la nota característica. ¡Cuántas veces los más hermosos temas de Bach se transforman en insignificancias porque en lugar de acentuar la nota característica se acentúa el tiempo fuerte!.”

Esquema de la *Corrente*

1ra parte	B \flat	1 – 17	Primeros 4 compases en I grado a la que le sigue una transición (5-12) hasta llegar a la Dominante del V grado: acorde de nota pedal durante 5 compases.(13-17)
	F	18 – 28	Cadencia en el c.23 y 24 Extensión de la resolución (c.25-28)
2da parte	F – Gm	29 – 45	Sección donde predomina el Gm (relativo de la tonalidad original) Definitiva Cadencia no hasta el c.45 y 46 (aunque sutilmente se da en el c.38)
	Gm – B \flat	46 – 55	Modulaciones hasta llegar a la dominante de B \flat , y al llegar, semejante a la primera parte de la danza, utiliza el bajo de la dominante como la nota pedal (50-55). Cadencia a la tonalidad original: c. 55-56.
	B \flat	56 – 60	Extensión del I grado

Sarabanda : Por su largo periodo de composición, la *Sarabanda* fue la danza más utilizada por Bach (de la primer sarabanda a la última transcurren más de tres décadas). Originaria de España (y probablemente más aún, de la Nueva España), la *sarabanda* solía ser para voz y acompañamiento, el cual consistía frecuentemente de acordes rasgueados. Por su profunda pero balanceada expresividad ya había aparecido en Italia a principios del s.XVII, como una danza apasionada y exótica. La línea melódica de complejas subdivisiones rítmicas sugiere agilidad técnica y un libre manejo interpretativo del cantabile ¹¹. En general, las sarabandas de Bach expresan profundos sentimientos sublimes y a la vez majestuosos.

En la *Sarabanda* de la *Partita No.1*, estilísticamente se suele hacer uso de acordes arpegiados en el segundo tiempo como efecto del acompañamiento rasgueado. Como danza, la sarabanda suele comenzar en tiempo débil. En el caso de la *BWV 825* este efecto se logra si consideramos el primer tiempo como una anacrusa. Para el debido manejo rítmico, consideremos que toda esta *Sarabanda* enfatiza la caída del pulso sobre el segundo tiempo para subrayar las armonías y

el efecto instrumental que realzan al canto. Tomando en cuenta este aspecto estilístico logramos fluidez y expresividad en esta danza lenta, y evitamos que se nos acuse de una interpretación inexpresiva, sin sentimiento y sin la participación de una imaginación creativa (fig.1) La esencia rítmica está marcado en los primeros cuatro compases del bajo que se repetiría en secuencia:

fig. 1

Sarabande

The image shows a musical score for a Sarabande. It consists of two systems of music. The first system shows measures 1-4 with a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. The second system shows measures 5-8 with a 2/4 time signature and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

compás 1.

compás 2.

compás 3.

compás 4.

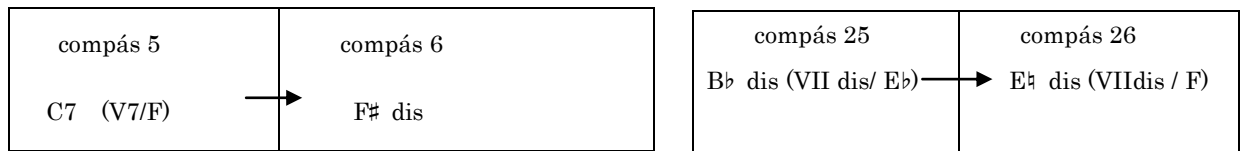
Uno (') dos (> acento) tres uno (') dos (>) tres un dos tres uno (') dos (>) tres

y así sucesivamente.

-
11. Merenith Little & Natalie Jenne, *Dance and the Musik of J.S. Bach*: "...in Bach's hand the sarabande is essentially a virtuoso piece for a solist, who has the freedom to use subtle performance techniques not available to larger groups."

Las principales regiones armónicas que recorre esta Sarabanda son:

B \flat - Gm(V/C) - C - F (primera parte); y F-Cm-F -B \flat (segunda), del cual algunos enlaces armónicos parecerían poco comunes (pero que en realidad son resultado de la conducción de voces):



Minuet : El *Minuet*, al estilo francés, es la danza más famosa de la suite. Símbolo de la nobleza y elegancia, representa la cultura francesa de la corte del reinado de Luis XIV ¹². Quizá sea la que más se ejecutó en los distintos países y ámbitos sociales debido a su popularidad. En compás ternario, se ejecuta *Moderato* o inclusive *Lento*. El *Minuet I* y *Minuet II* de la *Partita No.1*, son contrastantes –como la mayoría de ellos en Bach– debido a que en el *Minuet II* la textura es parecida a la de un coral. Su estructura es simple: El *Minuet I* consta de dos secciones: una que va de B \flat (I) hacia F (V) y la otra que del F(V) regresa a B \flat (I). Y la *Minuet II* también consta de dos secciones, ambas que se mantienen en la tonalidad original de la danza.

Giga : De carácter vivaz, proviene de Escocia o Irlanda y del término “Jig” en inglés. La *Giga* de la *Partita No.1* se caracteriza por la velocidad y fluidez del

motivo en tresillos y recuerda el efecto del violín de las gigas italianas ¹². El movimiento cruzado de manos muestra la influencia de la técnica scarlattiana ¹³. En la sucesión de acordes disminuidos del c. 33 al 41 aparece un enlace armónico poco usual (aunque es producto del descenso cromático de las líneas melódicas, más que por una intención armónica):

c.33	c.34	c.35	c.36	c.37	c.38	c.39	c.40	c.41	c.42
F7	B \flat 7 (V7/E \flat)	E dis	A dis	D dis	E \sharp dis	A dis	E \sharp dis	A dis	B \flat

12. Ibid: “ Most o Bach’s dance music implies a connection to French Court dancing: Minuets, gavottes, passepieds, courants, sarabandes, giges and loures were frequently performed at the courts and in the cities where Bach lived.” (La métrica y el fraseo de Bach son idénticas a los minuets franceses, excepto el caso excepcional de la Overtura en Fa BWV 820.)

13. James Friskin, *Music for the Piano*.

Joseph Haydn

(1732 Rohrau – 1809 Viena)

“Dentro del universo musical, ningún gran maestro ha sido tan ignorado como Haydn.”

El Clasicismo musical

Hoboken

Tres grandes figuras representan el periodo del “Clasicismo musical”: Haydn, Mozart y Beethoven. En realidad, es con Haydn y Mozart que el Clasicismo se manifiesta firmemente durante la segunda mitad del s.XVIII y principios del s.XIX, estableciendo un marco de referencia histórico-musical. Por su largo periodo de vida, Haydn fue testigo de todas las manifestaciones del Clasicismo: nació 24 años antes que Mozart, cuando Bach componía en Leipzig obras cumbres (entre ellas la *Misa en Si menor*); llegó a conocer las producciones del periodo heroico del joven Beethoven (como la *Quinta y Sexta sinfonía*); falleció 20 años después de Mozart.

En el Clasicismo, la homofonía se opone, con su “simplicidad”, al estilo polifónico de Bach y Händel. El criterio con el cual se juzga aquí la simplicidad y la complejidad, sobre todo, es la del “contrapunto”: la música de Bach es esencialmente contrapuntística; en cambio, la conciencia musical creadora de Haydn y Mozart no es la del contrapunto: éste desempeña un papel secundario, como recurso ocasional. El Clasicismo trae consigo una nueva estructura de pensamientos temáticos resultado de la expresión rica en diversos elementos contrastantes bajo un esquema esbozado por la claridad, simetría y equilibrio, llegando a un grado de perfección en manos de Haydn y Mozart: introducción,

tema principal, transición, segundo tema, conclusión, desarrollo, reexposición y coda, son nuevos pilares que sugieren un amplio recorrido armónico. Estas características se representan en la “forma sonata”. El carácter de “simplicidad” –en cuanto al lenguaje que utiliza el Arte del Clasicismo– trae a su vez, una nueva complejidad de pensamientos ¹. Del Barroco al Clasicismo transcurrió un periodo de transición difícil de separar claramente. En Francia, a principios del s. XVIII, se desarrolló el *Rococó* que enfatizó la liviandad, claridad, transparencia y equilibrio en contraste al grandilocuente estilo polifónico del Barroco. El Rococó debe ser considerado no como un periodo sino como una corriente artística general, dentro de la cual en música correspondió al “*estilo galante*”². Estilo que apareció primeramente en obras clavecinísticas de Couperin y en compositores del Barroco tardío: Rameau, Telemann y Domenico Scarlatti. El Rococó marcó un significativo cambio en la música que influenció y predominó conjuntamente junto al Barroco tardío. Historiadores consideran la época de transición entre el Barroco y Clasicismo como “*Preclásico*”. La homofonía predominante llevó a que desapareciera por completo el uso del bajo continuo dando preferencia al bajo de Alberti. En Alemania, al “*estilo galante*” se le añadieron otros medios expresivos de contenido conceptual y emotivo, movimiento al que se conoce como el *Empfindsamer stil*.

-
1. Leibowitz, *op cit.*, cap. “Haydn, Mozart y las complejidades del arte clásico”: “Cada nueva etapa de la creación musical crea nuevas complejidades, aún de naturaleza diferente a las de la etapa precedente e introducidas a costa de ciertas simplificaciones radicales, esto quiere decir, simplemente que existe un enriquecimiento constante de los medios de expresión musical que rigen la historia de nuestro arte... Este arte presenta en cada momento de su historia más complejidades que en su estado precedente.”
 2. H.M. Miller, *History of Music*, p.139

sonatas) son los tres hijos de Bach: Wilhelm Friedemann Bach, Carl Phillip Emanuel Bach, y Johann Christian Bach. En el campo de la sinfonía corresponden principalmente a los compositores de Mannheim: Holzbauer, Stamitz, Cannabich; a Sammartini de Milano-Italia; de Viena están Matthias Monn, Wagenseil, y Dittersdorf; además de Schobert en París, entre otros. Todos ellos conforman el ambiente musical antecedente a Haydn.

Durante el periodo del Clasicismo surgió la corriente artística conocida como *Sturm und Drang* : movimiento literario que se remonta a la obra del escritor alemán Friedrich Maximilian von Klinger con el mismo título (1776). Esta corriente que se desarrollaría más tarde con Goethe y Schiller, –además de llegar a ser para las artes en general el fundamento espiritual del Romanticismo–, surgió como reacción a los ideales racionales del *Iluminismo* o Siglo de las Luces; exigía un nuevo enfoque en el cual una obra debía de expresar el contenido conceptual y sobre todo el emocional, como valor artístico y moral.

En música encontramos este carácter sombrío en las obras de un contenido emotivo dramático y oscuro que anticipan o conducen al enlace con los compositores románticos. Dentro de las obras de Haydn están: la *Sinfonía No.26 “Lamentatione”*, *Sinfonía no.39 sol menor* y la *Sinfonía No.49 fa menor “La Passione”* (las tres compuestas en 1768); la *No.44 mi menor “Fúnebre”* (1771) y la *Sinfonía No.45 Sinfonía de “Los Adioses”*³.

3. Ediciones Olimpo, *Historia de los Grandes Compositores*, tomo II – “Haydn”, p.23: “ En los dos primeros años de labor en Estherháza, Haydn compuso un grupo de sinfonías en su mayoría en modo menor y conocidas como *Sturm und Drang* por su carácter apasionado y sus acentos trágicos que responden al espíritu de este movimiento alemán.”

Haydn: Bosquejo biográfico

Franz Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, Austria. A los 5 años de edad se trasladó a Hainburg, donde recibió educación general y musical: canto, violín y piano. A sus 7 años, fue aceptado por el Kapellmeister Reutter como niño cantor del coro de la Catedral de San Esteban, prestigiosa institución bajo la protección imperial. En 1740 conoció al poeta y libretista Pietro Metastasio y aprendió composición y técnica vocal con Nicola Porrpora. Al ser expulsado del coro, desde 1749, estudió composición de manera autodidacta con el *Gradus ad Parnassum* de Fux y Las *Sonatas Prusianas* de Carl Philipp Emanuel Bach. Durante este periodo compuso sus primeras obras: la *Misa breve en Fa Mayor* –su más temprana obra conservada–, y *Der krumme Teufel* (El diablo cojuelo), ópera perdida.

En 1755 fue contratado como violinista por el barón Karl Joseph Fürnberg para las veladas musicales de la residencia del Weinzierl y compuso sus primeros cuartetos de cuerda. En 1758, ejerció el cargo de director musical del conde Morzin y compuso gran cantidad de serenatas y divertimentos para alientos. Posteriormente, en 1761, se trasladó a Eisenstadt como vice Kapellmeister del príncipe Esterházy. Cinco años más tarde ocupó oficialmente el cargo de Kapellmeister sustituyendo a Werner. En 1762, Nicolás I “El Magnífico” construyó el castillo de verano *Estherháza*, palacio en donde se realizaban todo tipo de actividades musicales. Haydn pasó ahí largo tiempo de su vida (más de 30

años). Entre su extensa labor musical, compuso –también por encargo del príncipe–, obras para *baryton* ⁴. Su amistad con Mozart empezó en 1780 ⁵. Después de la muerte de Nicolás I (1790), le sucedió Anton, quien no mostró fervor por la música. Por esta razón Haydn, invitado por el violinista y promotor de conciertos Salomon, pudo visitar Inglaterra para la presentación de sus 6 sinfonías (1791) ⁶. En 1792, a su regreso de Londres y en camino a Bonn, conoció al joven Beethoven. Su segundo viaje a Inglaterra, de gran éxito financiero, fue de 1794 a 1795; escribió sus últimas tres sinfonías, obras culminantes de su producción sinfónica (*Sinfonía No.102, 103 y la No.104 Londres*). En 1794, falleció el príncipe Anton y lo sucedió Nicolás II, quien mostró interés por la música sacra. Haydn trabajó en seis misas de 1796 a 1806. En 1804 se retiró del cargo de Kapellmeister y Hummel –quien fuera su alumno– lo sucedió.

En 1803 con motivo de la ejecución de la *Creación*, Haydn dio su última aparición en público ⁷. Al ver que Austria se veía amenazada por la ocupación

-
4. Años más tarde, por encargo del rey Fernando I de Nápoles también escribió conciertos y nocturnos para la lira organizzata.
5. La carta de Leopold Mozart a su hijo en donde escribe el comentario de Haydn (al asistir en un concierto de Viena en el cual se interpretaron cuartetos de cuerda del joven Mozart) data de 16 de febrero de 1785: “ Le juro ante Dios, como hombre honrado, que su hijo es el más grande compositor que he conocido jamás, en persona o en nombre.”
1. En 1790 Haydn y Mozart se encontraron por última vez. Mozart, al enterarse del viaje de Haydn a Inglaterra, dijo: “ Este es nuestro último adiós. Ya no nos volveremos a ver.” Un año después, Haydn recibiría la noticia de la muerte del genio de Salzburgo.
2. La *Creación* se había estrenado en Viena el mismo año de su elaboración (1798) y fue interpretada en varias ocasiones por toda Europa. La presentación de 1803 fue en el Paraninfo de la Universidad de Viena bajo la dirección de Antonio Salieri. Beethoven se acercó a Haydn y le besó la mano disculpándose por sus pasados actos de ingratitud.

revolucionaria francesa había compuesto el himno '*Gott Erhalte Franz den Kaiser*' ("Dios salve al emperador Francisco") y se lo había entregado al emperador en 1807 s. Falleció el 31 de mayo de 1809, poco después de la ocupación de las tropas franceses en la ciudad de Viena. El 15 de junio de 1809 se ejecutó en su memoria el *Réquiem* de Mozart. En 1820, sus restos fueron trasladados a la Bergkirche de Eisenstadt.

-
3. Con la letra de "*Deutschland, Deutschland über alles*" es actualmente el himno nacional alemán. También forma parte de un cuarteto de cuerdas.

Haydn: música y sociedad en el periodo clásico

*“ Apartado del mundo
me vi obligado a ser original.”*

Haydn

Hasta mediados del s.XVIII, prevalecía aún el carácter feudal que marcaba la jerarquía social: el músico se encontraba bajo el antiguo sistema de patronazgo, dependiendo de un protector. Un cargo respetable y estable era el de llegar al servicio de un rey o de un noble: los encargos de obras musicales, la responsabilidad de las ejecuciones de éstas y numerosos servicios domésticos de la corte, muestran al músico como un servidor. En Haydn, observamos este papel bajo los servicios de Pórpura, del conde Morzin, y en su cargo de Kapellmeister al servicio del príncipe Esterházy. Bajo el patronazgo del príncipe, como ventaja, los músicos estaban mejor pagados que en Viena, y Haydn disponía de un gran conjunto instrumental para experimentar sus obras ⁹.

A pesar de las visitas de artistas distinguidos, de virtuosos viajeros y compañeros de teatro que frecuentaban Esterháza, Haydn se sentía artísticamente aislado; si bien ésto lo forzó a ser original, a menudo deseaba tener más oportunidades de visitar Viena y viajar. Solo durante un periodo de ausencia de sus cargos en la corte de los Esterhazy, Haydn viajó a Inglaterra y presencié asombrado, el nuevo rol del músico o artista libre y respetado, así como la

4. Haydn escribe: “ Mi príncipe estaba satisfecho con mis obras; no sólo tenía el apoyo de su constante aprobación si no que, como director de la orquesta, podía hacer experimentos y observar aquello que no resultaba, de modo que estaba en condiciones de corregir, modificar, añadir, quitar y ser audaz como deseaba.”

completa disolución de los rangos sociales ¹⁰.

El patronazgo fue disminuyendo a medida que la genialidad del artista, como una especie de don o virtud, fue aceptada por un amplio público. Esto generó en el artista cada vez mayor independencia dentro de la sociedad. Ahora el músico viajaría, pero no en busca de un patrón, si no por la oportunidad de realizar giras para el público de todo el occidente. Gradualmente la imagen del intérprete como solista virtuoso fue sustituyendo a la del simple ejecutante. Este fenómeno se observa ya desde Clementi, que trabajaba por su cuenta como virtuoso del piano. Aunque el “artista por el arte” o el “virtuoso” son rasgos definitivos del Romanticismo, ya en las obras para teclado de las últimas manifestaciones del Clasicismo comienzan a vislumbrarse la brillantez y un nivel técnico elevado exigidos para su ejecución. Las últimas sonatas de Haydn llegaron a ser novedosas creaciones virtuosísticas para la época.

En la sociedad occidental de finales del s.XVIII, la clase media participaba cada vez más en las cuestiones políticas, económicas y culturales, y llegó a convertirse en el mecenas que sostendría en gran parte el comercio musical: banqueros y mercaderes organizaban numerosos “conciertos públicos”¹¹, en donde el fervor del público por las novedades musicales constituyó el principal sustento mediante la entrada de paga. Esto aumentó el espíritu de asociación de músicos para conformar orquestas y conjuntos instrumentales. Además de la aparición de

10. Haydn sirvió en la corte fielmente a su príncipe mostrando agradecimiento. Sin embargo, no podemos pasar desapercibido la sinceridad con que se expresa a su llegada a Inglaterra en 1791: “¡Qué dulce es el gusto de la libertad!”

11. El *concierto público* nació en Londres en (1672) por voluntad de un mercader de carbón, promotor de la primera asociación de conciertos de abono.

los conciertos públicos, otro hecho de suma importancia para el desarrollo de la actividad musical en Europa fue el avance de la industria editorial, principalmente en Londres, París y Amsterdam, además de nuevos centros como Leipzig, Viena, Mainz y Bonn. En el contrato de Haydn como Kapellmeister, se indicaba la prohibición de publicar sus obras, las cuales se consideraban propiedad exclusiva del príncipe y de la corte; sin embargo, la inevitable popularidad de Haydn condujo finalmente a una amplia difusión musical y editorial ¹². Inglaterra sorprendió a Haydn con su gran organización financiera en los conciertos públicos. Recibió muchos honores e invitaciones de miembros de la familia real, así como de empresarios y ciudadanos con influencia. La Universidad de Oxford le confirió el grado de doctor honorífico; a su regreso, también fue nombrado ciudadano honorario de Viena (1804). En Londres, además del nuevo concepto de músico, le impresionó e inspiró enormemente el tamaño y calidad de las orquestas. Esto influyó definitivamente en su posterior estilo sinfónico de composición. Haydn asistió a las presentaciones magnánimas en conmemoración de Händel en la Abadía de Westminster y regresó a Viena con ánimo para la elaboración de sus grandes oratorios: *La Creación* y *Las Estaciones*.

Durante los últimos días de su vida, Viena había sido bombardeada intensamente por el ejército napoleónico. Napoleón admiraba a Haydn y ordenó poner una guardia de honor en su casa. Durante el funeral, el ejército francés estuvo presente mostrando admiración y respeto.

12. *European Magazine* 1784: “La mejor evidencia de la universalidad del genio de Haydn es la vasta demanda de sus obras en toda Europa. No se trata solo de una moda, sino de una pasión por su música, y recibe continuos encargos desde Francia, Inglaterra, Rusia, Holanda, etc.” Esto describe a su vez a un creciente público capaz de apreciar y disfrutar el arte musical. Anexamos además una crítica de 1801: “... El genio inextinguible del maestro... es admirado desde Lisboa a San Petersburgo.”

El contenido musical de Haydn

Un acercamiento a su persona y música

*“Las delicias de la vida
aparecen a puñados en
la música de Haydn.”*

Furtwängler

En las siguientes descripciones apreciamos el contenido musical y opiniones acerca de la personalidad del compositor:

“ La música de Haydn es como su carácter: transparente, sincera, fresca y encantadora. Su perfecta diafanidad, la firmeza de la idea, la fluidez del lenguaje instrumental, la belleza e inagotable inventiva de su melodía, su estudiada moderación y su alegría son algunas de las cualidades que caracterizan el estilo del más genial de todos los grandes compositores. Por supuesto, debe admitirse que no era profundo, (en el sentido de que) su música no encierra un mensaje de vida interior para el hombre. ¹³ ”

“... lo melancólico y trágico no logran llegar al oyente, hasta en esos momentos prevalecen la suavidad y la lucidez, siempre rodeada de alegría y gracia, júbilo y buen humor surgidos de una realidad esencialmente artística: ... Haydn pretendía crear en su arte el reflejo del mundo feliz y no atormentar con sus infortunios. ¹⁴ ”

La luminosa y encantadora alegría de Haydn llevaría, incluso, a que algunos críticos de su época comentaran que sus composiciones sacras eran excesivas en jovialidad ¹⁵. Junto a esta “alegría”, su profunda piedad y sencillez, Haydn dedicó su vida en plasmar el alto ideal que se unía al constante empeño por perfeccionar

13. Hadden, *Vida y Música de Haydn*.

14. Gaymar, *Historia del piano y de sus grandes maestros*.

15. Al respecto el compositor responde: “ No puedo evitarlo, doy todo lo que hay en mí. Cuando pienso en el ser divino, mi corazón se halla ahíto de júbilo y las notas escapan de él súbitamente. Como tengo un corazón alegre, “El” me perdonará si le sirvo alegremente.”

su arte. Por ello “*Su arte es toda fresca, amabilidad, ingenuidad y corrección. Si no conmueve, Haydn agrada siempre*”¹⁶. Sin jamás caer en la santurrería, Haydn gozaba de una gran espiritualidad y religiosidad¹⁷. Todos los genios han sido revolucionarios de espíritu independiente y libre, rompiendo viejos moldes y trazando el nuevo camino del arte. Haydn, conocido como “el padre de la sinfonía y música instrumental”, avanza en un arduo trabajo de composición, inventando nuevos efectos sonoros. Se le atribuye la consolidación de prácticamente todas las formas de la música instrumental, principalmente del cuarteto de cuerdas, la sinfonía, y de la sonata¹⁸.

Cabe mencionar el sumo cuidado que tenía en el proceso de composición. Nunca escribió hasta que estuviera “*completamente seguro de que era lo correcto*”; Acostumbraba esbozar ligeramente sus ideas por la mañana y pulirlas por la tarde, esmerándose en conservar la unidad entre la idea y la forma. La genialidad y la universalidad de Haydn han sido trabajadas minuciosamente¹⁹.

16. Dufourq Norbert, *Breve Historia de la Música*.

17. Haydn: “A menudo cuando lidiaba contra los obstáculos de toda especie que se oponían a mi trabajo, cuando con frecuencia se debilitan las facultades de la mente y el cuerpo y pensaba que era duro perseverar en la senda que me había trazado, algo dentro de mí me susurraba secretamente: Hay pocos hombres contentos y felices aquí abajo, por todas partes prevalece el dolor y la pesadumbre, quizá tu labor constituya un día, la fuente de la que el hombre fatigado y abrumado de preocupaciones pueda obtener unos momentos de descanso y paz. ¡Qué poderoso incentivo para obligarnos a avanzar sin detenernos! Por esta razón, al mirar hacia atrás y contemplar la obra a la que he consagrado largos años de tenaces esfuerzos y penosos sacrificios, experimento una profunda satisfacción.” Además comenta: “Quisiera mejor quedarme ciego, ver huir de mi alma la inspiración, que perder la fe.”

18. Fétis, Viena 1867: “Más han hecho sus obras por el desarrollo de la riqueza de la música instrumental que las producciones de muchos centenares de artistas que le habían precedido.”

19. Haydn: “Jamás fui un escritor veloz y siempre compuse con cuidado y reflexión. Esta es la única forma de escribir obras que perduren y un verdadero perito puede advertir a primera vista si una partitura ha sido escrita con prisa excesiva o no. El genio es siempre fecundo.”

Las innovaciones y los avances de un gran compositor llevan a una reforma de la teoría de la música. Como un revolucionario de la música, Haydn siempre se mantuvo consciente ante la liberación de lo conservador y escolástico y así expandió nuevos horizontes para la elaboración de su música ²⁰. La clave primordial de sus creaciones partía de una buena melodía. Recordemos que gran parte de sus sonatas para piano son monotemáticas, es decir, que de la melodía derivan elementos a desarrollar en toda la obra; por tanto, es de comprender el sumo cuidado que tenía el compositor al respecto. Y es precisamente en las últimas sonatas para piano, en donde logra un gran enriquecimiento instrumental, sin perder el encanto melodioso ²¹.

En 1792, Haydn regresó de Inglaterra siendo el compositor más honrado y conocido, cuyas obras eran apreciadas ampliamente en todo el Occidente. Hasta en estos momentos triunfales de su vida, no dejaba de reflexionar sobre sus

20. Haydn admitía en parte, que rara vez las reglas de la armonía pueden ser violadas, y esto: “ ... nunca sin la compensación de un valioso efecto... Todas las reglas son mis obedientes y humildes servidoras... El Arte es libre y no debe ser encadenado por reglas mecánicas. El oído cultivado es el único que debe juzgar y decidir. Por lo que a mí se refiere, me creo tan capaz como para dictar leyes al respecto. Suponiendo que naciera en mí una idea que yo considerara buena y enteramente satisfactoria para el corazón y para el oído, preferiría más bien cometer algún ligero error gramatical, antes que sacrificar lo que me parece hermoso a cualquier fruslería pedantezca.”

21. Haydn: “ El encanto de la música reside en la melodía y esto es lo más difícil de producir. La invención de una hermosa melodía constituye la obra del genio... cuando un compositor es tan afortunado que logra un pasaje realmente melodioso, resulta indudable que si no se hace cargo de su mérito, corre el riesgo de restarle belleza, por la abundancia superflúa de sus partes instrumentales.”

orígenes humildes ²². Pese a los grandes éxitos y a los honores que se le otorgaron, –se le consideraba por el Wiener Diarium como “ El Tesoro de Nuestra Nación ” (1766)– Haydn mantuvo su gran modestia y sinceridad. Con fe sincera y juzgando con caridad, mostraba generosidad hacia los demás, y siempre se encontraba dispuesto a alentar a los músicos jóvenes. Así mismo, se preocupaba por el bienestar de sus compañeros de trabajo en la corte que estaban bajo su dirección ²³. Esta conducta se observaba tanto en su vida cotidiana como en la profesional, pues siempre hablaba de Mozart con respeto y veneración ²⁴. Es precisamente esta verdadera grandiosidad de Haydn como persona lo que lleva a que muchos de sus discípulos y amigos, entre ellos Mozart, lo llamaran “ *Papá Haydn* ”²⁵, virtud que se refleja directamente en su música. En ese sentido, la clave de la genialidad de Haydn quizá la encontremos en un estudio a fondo de su personalidad.

La filosofía del Clasicismo se basó en los fundamentos morales como el bien, la belleza, el equilibrio y la virtud. Haydn contenía en su personalidad estas características por naturaleza. Expresadas con moderación y equilibrio, sus creaciones alcanzan un auténtico nivel del ideal de Clasicismo: el mejoramiento de la humanidad.

22. Solía decir : “ Mi ejemplo, puede hacer ver a los jóvenes que aún es posible obtener algo, partiendo de la nada. Diría más, lo que soy hoy en día, es el resultado de una extrema pobreza.”
23. Recordemos la anécdota en la que los músicos de la corte ansiaban un periodo de descanso, por lo que Haydn sutilmente quiso avisar al príncipe este mensaje por medio de la *Sinfonía de los Adioses*.
24. Cuando lo invitaron para asistir a la presentación de *Clemencia de Tito* del joven Mozart en Praga en ocasión a la coronación de Leopoldo II, responde: “ ¡No, no, cuando Mozart se muestra, Haydn debe ocultarse! ”. Después de la muerte de Mozart, Haydn comentó al musicólogo Charles Burney en Londres: “ Mis amigos me halagan diciendo que tengo algo de genial, pero él estaba muy encima de mí.”
25. Parece ser que los orígenes de “ Papá Haydn ” se remontan más en el aspecto personal que como compositor de diversos géneros musicales.

Haydn y la Forma Sonata

Independientemente del origen y uso del término “sonata”, cabe señalar que durante el Clasicismo lo que se desarrolla es la estructura arquitectónica, es decir: la “*forma sonata*”. En el Clasicismo la *forma sonata* ejerce un dominio absoluto en la música instrumental: está presente en las sinfonías y en la música de cámara, sobresale en numerosos conciertos para toda clase de conjuntos orquestales y solista. Haydn marcó el nuevo camino estableciendo bases que seguirían Mozart y Beethoven sobre todo en el cuarteto de cuerda y la sinfonía; así mismo, los 15 tríos de Haydn para violín, clavicémbalo y violoncello servirían de modelo para los futuros compositores de este género (trío con piano) ²⁶.

Anteriormente mencionamos el sumo cuidado que tenía Haydn en la creación de la melodía. La *forma sonata*, como recurso compositivo, se caracteriza por el desarrollo del tema que ejerce una función primordial en la construcción o elaboración de la obra. La distribución protagónica de los principales temas nos acerca al análisis constructivo de la sonata clásica. Analizando a grandes rasgos, en la forma sonata aparecen en general dos ideas contrastantes. En la *exposición* de la sonata predomina la primera idea en un diálogo con los caracteres contrastantes de la segunda. En el *desarrollo*, el material de la segunda idea se manifiesta elaboradamente; Finalmente, en la *reexposición*, aparecen los temas anteriormente mencionados, ahora en la tónica.

26. Sin relación a la estructura del ‘Trío’ del *Minuet*, el Trío con piano deriva de la sonata para clavicémbalo con acompañamiento de violín y violoncello de la música del s.XVIII. Los *Tríos* de Haydn llegaron a ser la base para la composición de esta índole.

Recordemos que también habíamos mencionado el aspecto monotemático de Haydn. En la forma sonata *monotemática*, aunque aparentemente solo se cuenta con “un” material melódico–temático, de ahí parten elementos que ocupan un papel funcional a manera de segunda idea contrastante, pese a que no llegan a tener la capacidad de identificarse como temas independientes. Haydn hace un uso constante de partes instrumentales que no llegan a definirse como temas, sino mas bien, ampliaciones o variaciones temáticas. En ese sentido, la forma que conocemos de la sonata, en que el tema principal es seguido de un segundo tema de carácter transitorio o contrastante, no aparece claramente de manera tradicional en Haydn. Sin embargo lo que determina la unión es el principio armónico, según la función jerárquica de las áreas tonales; el tema se va extendiendo mediante una variedad de tonalidades –es decir, tónica, dominante y subdominante, así como a todos los relativos de éstos– para finalmente regresar a la tonalidad inicial ²⁷.

Cuando una sonata consta de 4 movimientos, generalmente el tercer movimiento es en forma de *minuet*, al compás de 3/4 y tempo moderado. La estructura es de 3 secciones, cada una de ellas con repeticiones siendo la parte del *Trio* contrastante:

Minuet	Trio	Minuet.
a: : b a :	c : : d c :	a b a (sin repeticiones)

27. Pestelli, *Historia de la Música, La época de Mozart y Beethoven*. : “ ‹ No tienen estos allegros a veces ni siquiera un tema, y parece que empiezan en medio › escribe Mayr sobre Hadyn, para el cual la estrategia tonal es tan significativa que permite que el código sonatístico funcione también con algunos elementos ‘in absentia’ como segundos temas realizados con el primero tan solo trasladado de tonalidad o con infracciones denunciadas inmediatamente por la posición armónica como las ‘falsas reexposiciones’ o sea reexposiciones simuladas.

Muchos terceros movimientos (cuando son 4 en total) de las sonatas de Haydn y Beethoven están indicadas como *Scherzo*. Pero estructuralmente no difieren del *Minuet*. También cabe mencionar que el segundo movimiento y el tercero pueden cambiar de orden. La mayoría de las Sonatas de Haydn y de las 17 *Sonatas* para piano de Mozart constan sólo de 3 movimientos (sin *Minuet*). Beethoven desarrollaría esta forma más tarde hasta llegar a la expansión máxima de la misma.

Las Sonatas para piano de Haydn

*“Acabo de adquirir un nuevo
pianoforte ya que deseo componer
vuestras sonatas particularmente bien.”*

Haydn, 1788

Las *Sonatas* para piano de Haydn poseen un gran valor histórico, pues muestran el desarrollo no solo de la maestría y la madurez del compositor, si no también de la evolución misma de la *forma sonata* durante el Clasicismo. La revolucionaria consolidación de la *forma sonata* de Haydn influye directamente sobre las de Beethoven, pues éstas muestran más influencia estilística de Haydn que de Mozart.

La primera publicación de las sonatas por *Breitkopf & Härtel*, fueron editadas por Karl Päsler poco después de la Primera Guerra Mundial. Päsler presentó 52 sonatas en orden cronológico y las enumeró con el catálogo “Hoboken”: esta clasificación corresponde a la más conocida y utilizada ²⁸. También está la Wiener Urtext Ausgabe, editada por Christa Landon y publicada por la Universal Edition: *UE*, que además de una cronología reinvestigada, incluye tres sonatas de juventud anteriormente desconocidas. De acuerdo al catálogo escrito por el mismo Haydn en 1805, se sabe que en realidad escribió en total 63 sonatas. Algunas partituras anónimas se encuentran en revisión para comprobar su autenticidad. Muchas de las que son indudablemente de la mano

28. Hoboken, Anthony van: Colector y bibliógrafo alemán. Fue discípulo de Heinrich Schenker en Viena, quien lo indujo a establecer el famoso ‘*Archiv für Photogramme musikalischer Meister Handschriften*’ en el Departamento de la Biblioteca Nacional de Viena. El archivo comprende gran cantidad de originales de los grandes compositores desde Bach hasta Brahms. En cuanto a las obras de Haydn, debido a la falta de un catálogo temático, dedicó 30 años a esta enorme investigación. El diccionario de música de Oxford indica que “Hoboken ha aportado lo que Köchel hizo por Mozart.”

del compositor se caracterizan por la diversidad estilística y formal sin precedentes como testimonio de la necesidad que tenía Haydn de experimentar y mostrar su vasto conocimiento con novedosas producciones.

Del total de las sonatas, tan solo cinco fueron escritas en tonalidad menor. En ellas observamos que durante su composición el autor se encontraba en una búsqueda de contenido emocional diferente hasta entonces y trataba de establecer ante todo la *forma sonata*.

Añadimos también que, a mediados del s.XVIII, se desarrolló una gran demanda de música de cámara para aficionados, por lo que músicos y editores publicaron arreglos destinados a cubrir estas necesidades. Se conservan en manuscrito numerosas sonatas para teclado “acompañado”. Estas obras destinadas al “*clavicémbalo ou pianoforte avec l’accompagnement de violon* (o flauta o violoncelo, etc)” son obras para solistas disfrazadas, es decir, piezas en las cuales a menudo se doblaba la melodía de la mano derecha del piano, o el piano se veía reducido a una pura armonía de acompañamiento, ya sea con un bajo cifrado o al estilo Alberti (de modo similar, las partes para el violoncelo de los grandes *Tríos* para piano de Haydn muestran en efecto esta característica de añadidura *ad libitum*) Dieciocho de las sonatas para piano con acompañamiento de violín de Haydn se publicaron en Londres por Burney (1784).

Las primeras sonatas para piano de Haydn constan de breves movimientos que incluso él mismo nombró *partitas*, como de *suite*. Fueron escritas durante un periodo difícil de su vida después de ser expulsado a sus 17 años del coro de San Esteban. Haydn escribe que no contaba con el tiempo

suficiente para la composición mientras se ganaba la vida 29.

Durante el periodo de formación de Haydn aún estaban presentes los maestros del Barroco como Bach, Vivaldi, Haendel, Telemann, Rameau, y Scarlatti, –por mencionar algunos– y en Viena prevalecía la tradición contrapuntística de Fux o Caldera. Fue hasta poco antes de mediados del s.XVIII cuando surgió el movimiento musical precursor del desarrollo de la vida musical en la capital austriaca, conocido como el “Clasicismo vienés”. En sus primeras obras, Haydn reconcilia el barroco con los elementos galantes, como sucede en algunas de sus sinfonías y cuartetos, creando así un estilo muy personal. Las sonatas muestran la influencia de Carl Phillip Emmanuel Bach en cuanto a la incorporación de elementos concertantes (las sonatas del periodo medio de Haydn alcanzan un gran desarrollo de esta índole) 30.

Cabe mencionar que en su juventud estudió con detenimiento El *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux –obra cumbre del contrapunto–, el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* de C.P.E. Bach y analizó a fondo Las *Sonatas Prusianas* de éste último. Haydn mismo recalca la gran influencia heredada de C.P.E. Bach cuyos conciertos y sonatas para piano presentan ya la sistemática elaboración de las formas de *sonata* y de *rondó*: formas que Haydn y

29. Haydn: “ Cuando por fin perdí la voz, pasé largos y desdichados años enseñando a adolescentes. Muchísimos talentos se pierden debido a la lucha perpetua por sobrevivir que les priva del tiempo necesario para el estudio. Yo sufrí esta misma experiencia y solo conseguí lo poco que hice componiendo de noche.”... Pero también, su alegre corazón recuerda años más tarde; “ Cuando me sentaba a mi viejo y carcomido clave, no envidiaba ni la suerte de un rey.”

30. Según Eva Badura Skoda en *Haydn, Mozart y sus Contemporáneos*, las sonatas donde el compositor incorpora un estilo concertante son las siguientes: UE 29/ E b , UE 30/ D, UE 31/ A b , UE32/ Gm, UE 33/ Cm.

Mozart desarrollaron a la perfección ³¹. La mezcla de las formas *rondó* y *variaciones* (A-B-A-C-A ó forma A-B-A-C-A-B-A) son características frecuentes en el último movimiento de las últimas sonatas para piano de Haydn (de no ser que sea en la *forma sonata*), que son de construcción más elaborada, de una mayor sonoridad y brillantez, así como de una profunda expresividad magistralmente lograda.

Ya en 1780 el fortepiano se había introducido en Viena. En 1788 Haydn habla del nuevo instrumento que adquirió para poder componer sonatas y en 1790 escribió que ya no tenía la costumbre de ejecutar en el clavicémbalo. Este hecho esclarece la gran cantidad de *fs*, *ps*, *crescendi* e indicaciones de acentos que aparecen en el manuscrito: cada vez aparecen más elementos dinámicos contrastantes. En algunas ocasiones ciertos compases muestran la textura de tres voces, características que tendrían gran influencia en las sonatas del joven Beethoven. La forma instrumental de las sonatas de Haydn marcaron un nuevo rumbo en el aspecto pianístico orquestal desarrollado posteriormente por Beethoven, quien le dedicaría sus *Sonatas op.2*.

Las últimas sonatas muestran a un Haydn en un constante descubrimiento de las cualidades y posibilidades de efectos sonoros ³². Las

31. Haydn, sobre las Sonatas Prusianas, 1742: “ No me separé de mi clave hasta que las hube tocado, cualquiera que presuma de conocerme a fondo descubrirá que debo muchísimo a Emmanuel Bach, que le comprendí y que le he estudiado de forma diligente. En una ocasión, el propio Emmanuel Bach me hizo un cumplido respecto a esta controversia.”

32. Haydn, sobre la instrumentación y sus efectos sonoros: “ No era ningún hechicero en ningún momento, pero sabía las posibilidades y efectos de cada uno.”

modificaciones introducidas en la sonata, en aquella época transitoria del clavicémbalo al fortepiano, muestran a un Haydn que consolida el nuevo lenguaje; el estilo pianístico ³³.

33. Según Chiantore, el verdadero estilo pianístico de Haydn se refleja en las composiciones posteriores a 1788 y éstas son: sus últimas cinco sonatas, la *Fantasia en Do Mayor*, y las *Variaciones en fa menor*.

Clave, Clavicordio y Fortepiano

“ *Cuando me sentaba a mi viejo y carcomido
clave, no envidiaba ni la suerte de un rey.*”

Haydn

Haydn y Mozart representan la fase intermedia entre el clave, clavicordio, y el fortepiano. Básicamente, la educación de Haydn ha sido en el clave; se sabe también que gran parte de su vida compuso con la ayuda del clavicordio. En Estherháza conducía la orquesta desde el clave (o como jefe del grupo de los violines). Las primeras sonatas de Haydn contienen claramente pasajes para el clavicémbalo: para nuestros oídos modernos, las obras destinadas a este instrumento de teclado muestran muchos giros, arpegios y otros adornos inseparables de la naturaleza del instrumento (por falta de la nota sostenida). Sin embargo, Haydn escribió en 1771 indicaciones de dinámica en la *Sonata en do menor Hob.XVI: 20* que ya no podían ejecutarse en el clavicémbalo. El instrumento ideal para su ejecución, como las que le siguieron, fue el clavicordio o el primitivo fortepiano de la época.

Las indicaciones sobre el tipo de instrumento para el cual están destinadas las obras siempre han sido un problema, debido a que en gran parte del s.XVIII no existía una diferencia terminológica entre el clavicémbalo, clavicordio o fortepiano. Incluso, en muchas ocasiones, las indicaciones del compositor difieren de las ediciones, debido al interés de venta a un amplio público por parte de las casas editoriales. Haydn escribió la destinación “*per il Forte piano*” en la *Sonata Hob.XVI: 49* (1789-1790). Hasta antes de 1780 solía escribir el ambiguo término

“*Clavier*”. Sabemos que menciona por primera vez el fortepiano (1788) en una carta en donde habla de los *Tríos Hob. XV: 11, 12, y 13*. La descripción “*per il piano o cembalo*” nunca fue utilizada por Haydn, pero las ediciones publicadas durante la década de los 80’s solían hacerlo. (Entre ellas, la Sonata *Hob.XVI:52 en Mi bemol* en la primera edición de Londres).

Haydn mostró evidente interés por los instrumentos ingleses; sus últimas obras son dedicadas a intérpretes ingleses y al nuevo instrumento. En el famoso “Retrato de Gorthbrunn”, Haydn aparece frente a un piano inglés de 1770. Anteriormente disponía, en la corte de los Estherházy, de un clave Shudi & Broadwood. De acuerdo a Horst Walter, cuatro instrumentos fueron adquiridos por Haydn: un fortepiano Schantz (1788), dos grandes pianos: Erard y Longman & Broderp, además de un pequeño Tafelklavier o clavicordio. Antes de su viaje a Inglaterra y de conocer los pianos ingleses, tenía la predilección por los fortepiano Schantz ³⁴. Para ese momento ya había compuesto 49 sonatas y las indicaciones de Haydn sobre los instrumentos escritas en el *Entwurf Katalog* coinciden exactamente con las fieles ejecuciones registradas en el *Acta Musicalia* ³⁵. Sobre

34. – Haydn escribe que no podía imaginar sus *Sonatas* en un instrumento que no fuese un buen fortepiano, y que el dulce timbre de los Schantz lo satisfacían (carta a Marianne von Genzinger 1790).

– Chiantore, op cit, menciona: “ Los piano Schantz son los instrumentos de calado reducido y todavía más fáciles que el Walther de Mozart; se acoplan perfectamente a la intimidad y a la elegancia de las últimas sonatas del Clasicismo vienés.”

35. – *Entwurf Katalog*: catálogo completo escrito por el compositor en 1805 y compilado por Joseph Elbler.

– *Acta Musicalia*: Documentación en la que se registran los instrumentos de teclado utilizados por Haydn en las presentaciones musicales en Eisenstadt y en Estherháza.

las interpretaciones en los instrumentos auténticos de la época, comenta Eva Badura Skoda ³⁶:

“ La elección de la sonoridad auténtica es menos importante para las grandes sonatas de Haydn. La interpretación de las sonatas clásicas para piano depende menos del timbre específico –y por consiguiente de la elección del instrumento –que de la manera de interpretarlas, de la vitalidad de la expresión y de la comprensión estilística que determinará el *tempo* adecuado, de la articulación animada, de la rica gradación de la dinámica y de la ejecución de los ornamentos llena de buen gusto. Por desgracia, es posible ejecutarlas con mediocridad en un espléndido piano primitivo, o por el contrario, hacerles justicia un gran artista en un instrumento de teclado históricamente inadecuado.

... La expresividad realzada y latente en estas obras solo puede salir a la luz gracias a una interpretación que sea a la vez estilísticamente correcta e imaginativa... Además el refinamiento de la calidad de timbre es vital...”

Si bien resulta interesante conocer los instrumentos que estaban a disposición de los compositores de la época, este comentario nos permite reflexionar sobre las interpretaciones de las obras específicamente destinadas para clavicémbalo en nuestro piano actual. Eva Badura Skoda señala que la comprensión del “*estilo artístico*” tendría mayor importancia que la “*exactitud histórica*” en la interpretación de las sonatas de Haydn, porque fueron escritas, como ella menciona, “*cuando el piano estaba en pañales*”. Esta comprensión del estilo artístico es la clave indispensable para la interpretación de las obras de Haydn en nuestro piano actual.

Para este acercamiento, analicemos a continuación diferentes pensamientos y el manejo instrumental que aplicaban los compositores tanto en el clavicémbalo como en el piano, de acuerdo a las capacidades o cualidades de

³⁶. Eva Badura Skoda, *Haydn, Mozart y sus contemporáneos*.

ambos. En el concierto barroco observamos el conjunto instrumental “*tutti*” en alternancias con un grupo variado de solistas: el “*quita y pon de masas sonoras*”. El clave refleja el concepto del *concerto grosso* con efectos de eco. Pese al sofisticado clavicémbalo que disponía Haydn (Shudi & Broadwood), la posibilidad del regulador auténtico era muy limitado ³⁷. En cambio, el piano se vuelve un medio enriquecedor de expresión dinámica. Sin perder las antiguas virtudes de brillantez y luminosidad del clave, logró expresar un nuevo estilo de sonoridad lleno de contrastes dinámicos y colores enriquecidos, con sonidos cortos y largos.

Paralelamente al desarrollo de la sinfonía clásica, en el piano se observa un nuevo estilo “sinfónico orquestal”. Existe una íntima conexión entre la orquesta sinfónica y el piano. La sinfonía clásica, como género musical por excelencia, aumentó la participación de instrumentos de alientos como sostén o apoyo para los crescendos y disminuendos, fundiéndose con los instrumentos de cuerdas (antes figura dominante en el concierto barroco). Ahora, el timbre de los instrumentos de aliento también podían expresarse en el piano.

Es verdad que el fortepiano de la época difiere de nuestro piano moderno. Si Haydn, hubiera conocido nuestro piano moderno –de sonoridad más rica y potente– su genio hubiera respondido ampliamente a estas características. Por ejemplo, en cuanto al uso del pedal, las escasas indicaciones que ha dejado en

35. El Shudi& Broadwood, 1775, de Haydn : clavicémbalo con capacidades orientadas a la búsqueda tímbrica y dinámica por medio de cinco registros y dos pedales que accionaban la *Machine* para rápidos efectos de eco. Contaba con un *Venetian swell* (persiana veneciana) como un juego de listones que modificaban la intensidad del sonido.

algunas obras –como en *la Sonata Hob.XVI: 50*– demuestran el sabio manejo de este dispositivo para lograr acertadas sonoridades para el instrumento de nuestro actual piano pero que resultan inadaptables al mecanismo del pedal del instrumento de la época.

Como una reconsideración de las sonatas para piano de Haydn citamos el comentario de Pohl Fétis ³⁸:

“... En todas partes brilla la lucidez y el arte más perfecto se manifiesta en todas las transformaciones de este pensamiento, tan sencillo en su apariencia y en su encadenamiento. Su pensamiento no hace alarde de una originalidad rebuscada, hasta parece en ocasiones de una sencillez demasiado desnuda; pero pronto se da uno cuenta de que ha sido conservada con desarrollo que hacen de ella una cosa hermosa y grande... Siempre abundante, sin ser jamás difuso, Haydn ha conservado como nadie, las proporciones convenientes de un trozo en razón a la naturaleza del tema... brilla un sentimiento puro, verdadero, natural, que no se halla en parte alguna... Es Mozart más apasionado, más arrebatador; tiene Beethoven más fuga, más energía, más fantasía; pero ninguno posee aquel dulce y tranquilo encanto, aquella facilidad de enunciación, aquel sello de un alma pura que se manifiesta en las obras de este gran hombre.”

38. Pohl Fétis, Viena 1867. Así mismo Herman Abert en 1920, al revisar el primer volumen de la edición completa de Päsler, escribe: “ Some people seem to think that Haydn is out moded as a keyboard composer. This is more prejudice. Here is the chance to discover the sonatas in all their abundance. Let us not neglect this opportunity.”

Sonata Hob.XVI: 52 Mi bemol Mayor

“ La riqueza instrumental de las obras tardías de Haydn propone sobre todo un fascinante paralelismo con el mundo sinfónico.”

Luca Chiantore

Escrita en Londres en 1794, la *Sonata en Mi bemol Mayor Hob XVI: 52* –la última sonata– se considera como una de las más geniales obras para teclado del compositor. La *Hob. XVI: 50*, y la *Hob.XVI: 52* fueron dedicadas a Therese Janse, pianista virtuosa, alumna de Clementi. (En la edición de Artaria de 1798, aparece dedicada a Magdalene von Kurzböck ³⁹). Sus últimas sonatas para piano son de un lenguaje orquestal y evidencian la evolución mutua de la *forma sonata* en el piano y la sinfonía. La *Sonata Hob XVI: 52* muestra gran variedad de efectos instrumentales que expresan un nuevo estilo pianístico; Haydn enriqueció el manejo de sonoridades después de presenciar en Inglaterra numerosos conciertos públicos de orquestas, así como de brillantes intérpretes del teclado, entre ellos Clementi.

El primer movimiento, en la brillante y sólida tonalidad de Mi bemol Mayor, es de gran dimensión en su forma sonata. Este movimiento es un claro ejemplo de que la obra de Haydn, que se le juzga tan simple, presenta en realidad rasgos infinitamente más complejos. Haydn comentó en una ocasión acerca del primer movimiento de las sonatas prusianas de C.P.E. Bach que son: “*riquezas infinitas contenidas en una pequeña habitación*”, descripción aplicable también a esta

39. Magdalene von Kurzböck: Hija del editor vienés Joseph Kurzböck, con quien Haydn había trabajado la primera edición de 1774. Es probable que esta dedicatoria no sea originalmente de Haydn, si no de la edición Artaria, que además muestra adiciones al texto original.

obra. Ya desde el inicio aparece una diversidad de pasajes técnicos que demuestran el nuevo estilo pianístico tímbrico–instrumental: acordes extensos y sonoros, saltos, notas dobles, octavas simultáneas o quebradas, el uso de *staccatos* y *sforzandos*, y sobre todo una auténtica demostración de virtuosismo. Los sonidos que evocan los instrumentos de aliento son un ejemplo. Cabe mencionar que durante el Clasicismo entre los instrumentos que fueron aumentando su participación en el ámbito sinfónico, estaban las trompetas y el conjunto de la trompas. Los motivos de las trompas, los cornos y los timbales se traducen al piano con el uso de las octavas quebradas en el bajo y hacen que el primer movimiento de la sonata termine a manera de una reducción sinfónica. En general, el *forte* en la obra representa un *tutti* orquestal, mientras que en los *solos* se expresan las particularidades tímbricas de un canto melódico, como ocurre en las sinfonías del compositor.

El segundo movimiento, escrito en un semitono superior a la tonalidad principal de la obra -en Mi Mayor-, es lírico pero con un cierto aire virtuoso, a manera de una improvisación ³⁸. El tema deriva del inicio de la sonata: el tema principal del primer movimiento pareciera enriquecerse mediante una variedad de texturas acopladas a un tiempo pausado. La forma es de tema con variaciones. Haydn recibió gran influencia de las sonatas de C.P.E. Bach, sobre todo en la expresividad melódica de los segundos movimientos. Los movimientos lentos del Clasicismo se caracterizan por pasajes de ritmo libre, de recitativos instrumentales con silencios intercalados. Aclara C.P.E. Bach que deben ser

40. Eva Badura Skoda, *op. cit.* : “ De carácter no muy diferente a las misas, es un movimiento inspirado como una de las melodías más hermosas y profundas de Haydn.”

similares a los “principios del habla” señalados en su famoso tratado y “de una escritura de improvisación tanto libre como estricta.”

Las sonatas de C.P.E., lentas y expresivas, sugieren un tipo de *rubato* ³⁹. En general, la melodía expresiva de la mano derecha presenta complejas subdivisiones rítmicas mientras que la mano izquierda mantiene un pulso regular de corcheas (características también del segundo movimiento de la Hob.52). Para acercarnos al logro de una buena interpretación del *rubato* de las obras del Clasicismo, es importante considerar el comentario que hace Mozart al respecto. Aquí, nos brinda una clave importante para la comprensión de la esencia de un *rubato* auténtico, el cual yace en un tempo estable para el acompañamiento que no debe reflejarse en los cambios de velocidad aplicados en la melodía. Este principio debe ser considerado como fundamento estilístico del Clasicismo:

“ En un *adagio* con tempo *rubato*, los intérpretes no se dan cuenta de que la mano izquierda nunca debería verse afectada; sin embargo, dejan que fluctúe con velocidad.”

El siguiente comentario sobre la música de Haydn describe perfectamente el carácter del tercer movimiento de la *Sonata Hob.52*. Es una de las obras en donde apreciamos el humor y el espíritu bromista del compositor de la *Sinfonía No.94 Sol Mayor*, la “*Sorpresa*”.

41. Pestelli, op. cit : “ En Emmanuel hay un componente de laboriosidad que lucha con la dificultad expresiva de fondo, en su más fecundo aspecto, porque es un esfuerzo de comunicación, de adhesión , también en la música instrumental un principio parlante cuyo recitativo instrumental y la práctica del *rubato* son síntomas recurrentes...Burney (musicólogo) comenta (sobre la interpretación): “la de Emanuel es una fantasía pasiva que parece sufrir las fluctuaciones del sentimiento, a menudo con accesos de humor negro, las cuales han sido relacionado con el movimiento del *Sturm und Drang*.”

“ La música de Haydn se llena de burlas, de trampas para quien las escucha, y la comicidad, amañada en el escenario, se desenfrena cuando las situaciones son puramente musicales ”⁴².

Durante el movimiento, Haydn hace uso de gran cantidad de silencios y calderones como pequeños detalles que conducen a grandes suspensos y sorpresas. Contiene pasajes que corren desenfrenadamente y dan vida a la obra dentro de un contexto puramente instrumental. Los movimientos rápidos de la sonata requieren de una técnica relajada del brazo para el control de la velocidad: técnica que se haría evidente posteriormente con Beethoven⁴³.

Nos sorprendemos una vez más ante el espíritu revolucionario de Haydn al recordar que esta sonata fue compuesta cuando tenía 62 años. La obra cristaliza la capacidad que tenía de explorar timbres de varios instrumentos, aspecto en el que Haydn se adelantó a su época pese a que el instrumento no llegó a su desarrollo definitivo⁴⁴. Haydn, el revolucionario de la historia de la música, 5 años más tarde exclamaría:

*“ ¡Oh Dios mío! ¡Cuánto queda todavía por hacer
en este espléndido arte,
aún para un hombre como yo! ”*

42. Ibid

43. Chiantore, *Historia de la Técnica pianística*. “...la realización cuidadosa de sus últimas Sonatas requiere por parte del pianista un extraordinario dominio de la velocidad de ataque y unos recursos técnicos increíblemente variados.”

44. “ En cualquier caso, tanto los instrumentos como instrumentistas de la época no estaban preparados para gran parte de intuiciones haydnianas, ni lo estarían durante mucho tiempo... Parece increíble que un hombre ya mayor, sin maestros que su propia intuición, fuera capaz de dar un vuelco tan radical a su manera de tocar, descubriendo horizontes técnicos que permanecerían invisibles durante décadas.”

Haydn. Esquema del Primer movimiento de la *Sonata Hob XVI: 52 Mi bemol Mayor*

Exposición	Primeras ideas	a	1 – 5	E \flat	I	f	Primer tema en la tonalidad de Mi bemol Mayor Para determinar la forma sonata en este movimiento, se divide por secciones en funciones armónicas: en las primeras ideas, el tema principal está en la tonalidad.
		b	6 – 8		IV V7	p	Segundo tema que deriva del primero
		a1	9 – 10		I	f	Primer tema reducido con gran escala descendiente que reafirma la tonalidad original. En realidad el tema a1 y b1 corresponden a una transición hacia las segundas ideas de la <i>forma sonata</i> .
		b1	11–16		VI II7(V7/V)	p	Segundo tema (invertida la voz superior con la inferior: melodía y acompañamiento)
	secundarias	a2	17– 19	B \flat	I	f	Primer tema modulado a la 5ta. Corresponde a la segunda sección armónica en donde el tema pasó a la dominante
		punte	20– 26		II–V7	p	Región del V de la dominante. Usos de fz's sorprendivos
		c	27– 32		I	p	Nuevo Tema salteado (B \flat)
	conclusiva	a3	33– 39		I	f	Tema principal alterado ligeramente
		coda	40 –43		I	p f	Tratamiento orquestal, uso de timbales (c.39). Tutti instrumental.
	Desarrollo	libre sección de función armónica	c1	44– 47	C (!)	I II	p
punte			48– 50 51– 56	Gm	IV III	f	Diálogo de voces entre las dos manos (51-57) con fz's
b			57– 60	Cm	I		Segundo tema en menor. Inicio del tema en la voz intermedia marcada por fz's por Haydn, motivo que pasa a la voz inferior.
punte			61– 67	A \flat	I V/C	f	Mismo material del puente del c.48
c			68–72	E (!)	I V/V (B)	p	Llegada a la misma situación que en el c.44. Modulación sorprendente del tema salteado ahora en la inesperada tonalidad de E
punte			72–78		V V7/ E \flat	p	Puente en la cual utiliza motivos ritmicos del segundo tema
Reexposición	primaria	a 4	79 –83	E \flat	I V7	f	Primer tema Igual que en la Exposición
		b 3	84–93		IV V7	p	Segundo tema que se mantiene en la tonalidad
	secundaria	a 5	93 –97		I	f	Tema principal con melodía ornamentada
		c 3	98 – 103		I V	p	Por tercera vez tema de trompas en tonalidad original del movimiento.

conclusiva	a6	104-112 1/2		I	f	Primer tema
	Coda	112 2/2-116		I	p f	Sorpresa más grande del movimiento. Suspenso similar al c.38 pero alargado por un compás añadido (c.109-110). Termina con Tutti orquestal similar en la Exposición

Esquema del Segundo movimiento de la Sonata Hob XVI: 52 Mi bemol Mayor: *Adagio*

A	a	1 - 8	E \sharp	I	p	Tonalidad medio tono ascendente. El Movimiento lo seccionamos en ABA, más que forma sonata la estructura es la de Tema y Variaciones; y el tema deriva del 1er mov a manera ampliada.
	b	9 - 12		V	cres ff dim	Indicación de dinámica por compases: c.9 <i>p</i> - c.10 <i>ff</i> - c.11 y 12 <i>dim</i> para llegar al c.13 en <i>p</i>
	a -	13 -18		I		Primer tema enriquecido con escalas y notas repetidas
B	c	19 -24	G		f-p	Sorpresa armónica: primer compás en Mi menor que con un <i>fz</i> del inicio de una escala cambia de repente a Sol
	d	25-28				
	c	29- 32	Em		f	Similar al c.19. La escala ahora afirma el acorde de V7, quedando en suspensión en <i>forte</i> para la Reexposición.
A	a i	33- 40	E \sharp	I	p ff p	Tema con adornos tales como notas de paso, arpeggios y apoyaturas
	b i	41- 44				Segundo tema igual que el Exposición (variado ligeramente el c.43)
	a i -	45 -50				Igual a c.13 difiere poco en el c.48
	Coda	51- 54			p	El bajo mantiene la tónica

Esquema del Tercer movimiento de la Sonata Hob XVI: 52 Mi bemol Mayor: *Finale Presto*

Exposición	Forma sonata: primeras ideas	a	1 – 28	E \flat	I	p – f	Primer Tema: I–II–I El efecto es como la misma frase modulado. Utilización de fermatas como medio sorpresivo.
		b 1/2	29 – 43	B \flat	VI–V		2do tema , sección de transición a la dominante. (dividimos en dos partes el tema para mayor detalle)
		b 2/2	44 – 64		I –V	f	Motivo en el cual la anacruza lleva sf's
	2da idea	c	65 – 77		V		
	conclusiva	d	78–102		I		Material temático conclusivo
Desarrollo		d	103 – 122	Cm	I–I Mayor	p – f	Sección del reativo de E \flat
		desarrollo	123 – 145	A \flat	I (VII/E \flat)		Utiliza el material del tema solo como introducción, es parte del desarrollo
		b 1/2	146 – 170	E \flat	I		Al final de la sección es un Adagio donde se recalca la dominante con varios calderones
		b 2/2	171 – 203			f – p	Suspensión de Dominante.
Reexposición	1ra idea	a	204 – 231		I		Tema inicial
	2da idea	b 1/2	232 – 245		VI–V	f	
		b 2/2	246 –281		V	f	sf's en la séptima de los V7
	conclusiva	d	282 – 307		I		Final instrumental

Un estudio de las ediciones de la Sonata Hob.XVI: 52

Pocos años después de haber sido compuesta (1794), se publicaron tres importantes ediciones: La primera edición por *Artaria* en Viena (1798), la primera edición inglesa por *Longman & Clementi* en Londres (1799), y la colección de *Oeuvres complètes*, editada por Breitkopf & Härtel en Leipzig (1800). De estas tres, sólo la Longman & Clementi ha sido fiel al escrito original del compositor. Longman & Clementi estuvo atenta a las indicaciones de Haydn para su publicación, lo cual asegura casi una perfecta autenticidad.

Mencionemos también las ediciones posteriores: La edición *Hallberger de Stuttgart* revisada por J. Moscheles (mediados del s.XIX); la *Haydn, GA, XIV: 3* revisada por Päsler en 1918; la *C.F. Peters Edition* revisada por Carl Adolf Martienssen (1937); la *Henle Edition*, revisada por Georg Feder (1966); la *Universal Edition*, revisada por Christa Landon (1963); la *Doblinger edition*, revisada por Paul Badura Skoda (1958). En esta edición Badura Skoda aclara las diferencias entre el manuscrito original con la primera edición de *Artaria*. Varias de las ediciones se basan en ediciones previas, las cuales contienen indicaciones que no son originales del compositor y que en ocasiones conducen hacia un grave error interpretativo. Los fragmentos musicales que a continuación se mostrarán corresponden a la edición del Christa Landon, la cual se basa en el original de Haydn: la colección se basa en el autógrafo de la primera edición de Longman Clementi y hace comparaciones con la primera edición de Artaria & Comp. En particular, la *Sonata No.63 (Hob.XVI: 52)* se mantiene fiel al original.

La *Sonata Hob.XVI: 52* inicia con acordes arpegiados. La única indicación de arpeggio del autor es en el primer acorde de la mano izquierda; de hecho, es la única en todo el primer movimiento. (véase fig.1) Sin embargo, la edición de *Artaria*, por tradición estilística, marca varios arpeggios. Los acordes a arpeggiar varían de edición a edición, excepto desde luego, la edición basada en la versión original.

(fig.1 c.1-2)

Allegro

Otro caso es el compás 10 (fig.2). En el original, el bajo del acorde corresponde a un *fa*. En el *Oeuvres complètes* se indica un mi bemol adicional como nota de bajo considerandola como una extensión a manera de nota pedal; esto es una equivocación. Moscheles, Päsler y Martienssen cometen este error. (fig.2)

(fig.2 c.9-10)

En el compás 16 aparece una indicación problemática respecto a la dinámica. El *decrecendo* de Haydn es omitido en las *Oeuvres complètes*. Martienssen sugiere una indicación de dinámica personal: un *crescendo* del c. 16 para la llegada al 17, lo cual nos lleva a un propósito completamente contrario a las intenciones del compositor. Haydn sugiere que la llegada del tema a la dominante sea más sorpresivo, mientras que Martienssen la prepara. (fig.3)

(fig.3 c.16-17)



Otras indicaciones ajenas son los fraseos, que en muchas ediciones resaltan la voz del tenor (c.14 al 16). Esto es aceptable sobre todo para enfatizar el bajo de fa, del c.16, pues hasta en el piano moderno este efecto sería inaudible. *Artaria*, las *Oeuvres complètes*, y *Feder* resaltan la importancia de la voz de tenor en el c.14 y 15 fraseándolo. Por su parte *Christa Landon*, fiel al original de Haydn, no muestra indicaciones, al considerarlo evidente.

Todo el segundo movimiento está marcado en un ritmo de 3/4. En el c. 32 y 48 aparece un tiempo adicional. De aquí parten discusiones si el pasaje debería ajustarse dentro de un compás, o si en realidad, es un pasaje rítmico libre. Las *Oeuvres complètes* indica los últimos 3 arpeggios del c.48 como tresillos, (el compás adicional no se modifica); *Badura Skoda* indica un 4/4 al principio del compás y sigue los escritos de Haydn; *Feder* cambia los valores rítmicos: reduce figuras rítmicas tanto en el c.40 como en el 48 con el fin de acomodar un 4/4 en 3/4.

(fig.4 c.32, 48)

***) Autograph:  statt  instead of



Observamos finalmente que hay varias diferencias entre ediciones. Pese a que contemos con el manuscrito original, algunos aspectos de notación no son claros, por lo que la ejecución depende en gran parte de la comprensión estilística del intérprete.

A continuación indicaremos las faltas más graves y comunes en muchas de las ediciones. (Los ejemplos musicales con errores fueron tomados de la edición Dover, según el cual se basa en la edición de Pässler, Leipzig.)

(Primer movimiento c.1 nota que no debe ir ligada)



Allegro moderato.

Allegro

(c.32, al igual que en el caso del c.103)

Two systems of musical notation. The first system shows a piano (p) piece with a treble clef and a key signature of two flats. The second system shows a similar piece with a treble clef and a key signature of two flats, featuring fingerings 1, 2, 3, and 5.

System of musical notation for measure 103. The system shows a piano (p) piece with a treble clef and a key signature of two flats. The bass clef part has a whole note chord. Fingerings 1, 2, 3, and 1 are indicated.

(c.49)

System of musical notation for measure c.49. The system shows a piano (p) piece with a treble clef and a key signature of two flats. The bass clef part has a whole note chord. Fingerings 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 5 are indicated.

(Primer mov. c.89)

System of musical notation for the first movement of c.89. The system shows a piano (p) piece with a treble clef and a key signature of two flats. The bass clef part has a whole note chord. A circled 'b' is present in the bass clef part.

(c.96)

System of musical notation for measure c.96. The system shows a piano (p) piece with a treble clef and a key signature of two flats. The bass clef part has a whole note chord. Fingerings 1, 2, 4, 5, 2, 4, 3, 5, 1 are indicated.

(Segundo movimiento c.4)

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a slur over measures 4 and 5. The second staff shows a bass line with chords. Measure 5 includes fingering numbers 4, 1, 2, 3, 4, 5 and a triplet of eighth notes.

(Tercer movimiento c.23)

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a slur over measures 23 and 24. The second staff shows a bass line with chords. Measure 23 includes a forte (*fz*) dynamic marking. Measure 24 includes a forte (*f*) dynamic marking and fingering numbers 4 and 3.

(Tercer movimiento c.238)

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a slur over measures 238 and 239. The second staff shows a bass line with chords. Measure 239 includes a slur over the first two notes and fingering numbers 4, 2, 3.

Robert Schumann

(1810 Zwickau – 1856 Endenich)

*¡ Proyectar la luz en lo
profundo del corazón humano,
he aquí la vocación del artista !*

El Romanticismo y Schumann

Schumann 1843

Durante el Romanticismo se le asignó a la música una nueva valoración jerárquica dentro de las Artes. Anteriormente Kant había considerado la música como un medio expresivo inferior que la palabra, debido a que este último lograba expresar ante todo el sentido de la razón ¹; sin embargo, ahora el pensamiento romántico de Schopenhauer realza la capacidad “órfica” de la música, pues es capaz de reunir en ella a las demás artes situándose como el nexo, el centro de asociación y relación. El Romanticismo exploró los límites de cada una de las artes al fundirlas con las demás, consciente de que, pese a todas las combinaciones entre ellas, la música era el elemento fundamental y predominante, el lenguaje directo de los sentimientos y las emociones ². Los poetas románticos aceptaban el supremo poder abstracto de la música ya que el mundo de los sonidos despierta sentimientos del espíritu humano más elevados que la consciencia en sí ³.

-
1. Kant, *Crítica de la Razón Pura*: “Según el criterio de la razón, su valor es inferior al de las demás Bellas Artes.”
 2. Schumann: “La razón puede equivocarse, el sentimiento nunca.” La música es “el lenguaje ideal del alma.”
 3. E.T.A.Hoffmann: “Ignotes e inexpresivos, sin parentesco con nada en la tierra, (los sonidos) suscitan al presagio de un lejano reino del espíritu, otorgando a nuestro ser una más alta consciencia de sí.”

La música instrumental fue el medio ideal para explorar lo que la conceptualización excesivamente racional de la palabra había limitado: la música fue considerada como el lenguaje ideal, directo de la esencia artística y humana, para transmitir libremente las ideas y emociones subjetivas del artista ⁴. También aparece una nueva relación de la música con el campo literario y pictórico, pues los compositores románticos encontrarían en ellos la inspiración para crear su propio mundo interno y sonoro.

En el Romanticismo, la música encontró nuevos géneros musicales: las piezas instrumentales de corta duración, el *Lied*, y el *poema sinfónico*. Schumann fue por excelencia gran compositor de los dos primeros géneros. Su producción se caracteriza por las obras compuestas durante nueve años exclusivamente para el piano y que abarcan hasta el opus 23; sigue la gran producción de los *Lieder* a partir de 1840 –conocido como el *Liederjahr*, cuando compone más de la mitad de la producción total de este género– ⁵; y finalmente está el periodo de las sinfonías, oratorios, conciertos, música de cámara y ópera.

El piano ocupó el papel principal en la música instrumental del Romanticismo. Fue el instrumento en el cual Schumann pudo liberarse espiritualmente. En él plasmó muchos elementos autobiográficos ⁶. Escribir para uno mismo antes de hacerlo para un público y esto más aún en las obras íntimas: este fenómeno fue propio de la época romántica al enaltecer la individualidad

4. Schlegel además de afirmar la afinidad de la música con asociación de las demás artes, dice: “ Toda la verdadera música debe ser filosófica e instrumental.”

5. Schumann, 1840: “ He escrito bastantes canciones, más de cien. Me resulta difícil detenerme.”

6. Schumann: “ Toda la semana he estado en el piano, componiendo, escribiendo, riendo y llorando a la vez.”

del artista. En las obras para piano solo, sobre todo en las pequeñas piezas, Schumann refleja un mundo emotivo y personal, de un “lirismo” que parte del sonido *cantabile* del instrumento ⁷. Además del carácter íntimo, también expresó momentos de tensión y agitación dentro de un estilo virtuoso en protesta al virtuosismo superficial y vacío; pues en cuanto a virtuosismo, su ideal consistía en el entendimiento mutuo entre la destreza técnica y lo espiritual, ambas de un contenido equivalente ⁸. Con esta concepción, el arte musical de Schumann se mantuvo siempre fiel a los más nobles sentimientos y emociones expresados con belleza, sin tomar a la destreza técnica como prioridad. Por esta razón, en las obras de gran extensión trató de expresarse dentro de la *forma sonata*, que pese a la esencia emocional del espíritu romántico, permitía la pureza del estilo en una proporción armoniosa ⁹.

Schumann desde el comienzo fue un músico impregnado de la literatura romántica ¹⁰; en el *Lied* encontró un medio adecuado –el ideal de los poetas románticos alemanes– en el cual la palabra y la música pudieron expresarse

7. Taylor, op.cit p.226: “ El lirismo de las piezas para el piano es el lirismo del *Lied*.”

8. Schumann: “ La técnica es solo un medio para el fin, pues cuando la técnica es la que dirige, el arte sencillamente desaparece.”

9. Machilis, *Introducción a la Música Contemporánea*, p.6: “ Llamamos *clásica* la actitud que busca sobre todo salvaguardar la pureza de la forma; llamamos *romántica* la que se preocupa fundamentalmente por la expresión de las emociones, la que se rebela contra la tradición, concediendo más valor a la expresión apasionada que a la expresión de la forma.”

10. Renato di Benedetto, *Historia de la Música s.XIX Parte I*, p.89: “ (Schumann) Romántico por excelencia, el que comprendía las mil almas del movimiento y que se presentaba incluso como la personificación de algunos de los músicos fantásticos que antes que él habían existido sólo en la imaginación de los escritores románticos.”

plenamente en unidad, logrando un sentido altamente artístico y profundo ¹¹. En el *Lied*, la participación del piano dejó de ser un simple acompañamiento; es decir, tanto la palabra como la música mantendrían su propia dignidad, pero sobre todo la segunda como el principal medio evocador de la atmósfera creativa. El Romanticismo enfatizó la importancia de los temas populares como origen de la identidad del artista. Schumann se inspiró también en los poemas de temas relacionados a la vida cotidiana u hogareña para la elaboración de algunos de sus *Lieder*.

Schumann dice: “*Lo más importante sigue siendo que la música sea algo en sí, sin texto y sin explicaciones.*” y que “*El poema debe llevar la música como una guirnalda o entregarse a ella como una novia.*” Estos comentarios nos llevan a reflexionar que pese a los recursos literarios a los que recurrió el compositor, en realidad su música no es descriptiva en el sentido de *música programática*, pues su lenguaje musical no fue otra cosa que una evocación general del significado esencial que el músico capta de los medios literarios como elementos de inspiración ¹². Durante el Romanticismo, el espíritu “poético” del Arte en general se refiere a la fuente de toda actividad creadora, el alma de la naturaleza, la esencia o el ansia que nace del artista, independientemente al medio expresivo (literatura, pintura, plástica o musical). Hoffman describe este espíritu del

11. H. Schultz, Johann Vesque von Püttlingen, Regensburg (1930): “Liberar a la palabra del maleficio de la razón y mediante la unidad de sentimiento entre lenguaje y música, fundirlos en algo que fuera como una obra de arte universal.”

12. Einstein, op.cit. p. 203: “Schumann no compuso música de programa propiamente dicha. Ciertamente que su música se inspiró en la poesía, pero fue siempre música; y el juego de contrastes de sus *minuaturas* caleidoscópicas no sigue un *programa* arbitrario, sino que se conforma según las leyes puramente musicales.”

Romanticismo como *Unendliche Sehnsucht* o la “*Pasión infinita*”; mientras que Schlegel realza el carácter renovador e ilimitado de la poesía por su aspecto “*progresivo e universal*”. Tanto la literatura como la música nacían de esta fuente emocional e intelectual común; es por ello que en este punto original Schumann se identifica con escritores como Jean Paul al decir que aprendió más el estilo contrapuntístico con él que con cualquier otro músico. Schumann encarna en su propio discurso musical los mismos valores auténticos de la esencia romántica que Jean Paul y otros escritores románticos.

Este espíritu poético–romántico trasciende la consciencia gramatical y formal, dando prioridad a la libertad subjetiva del artista; despertó el lado inconsciente del creador para llegar más allá de la realidad, es decir, a la fantasía y a la imaginación. Por ello, la música de aspecto “poético”, fue aquella dispuesta a transfigurar todos los formalismos convencionales para así construir un nuevo esquema adecuado a su sello personal. En Schumann estas nuevas formas fueron sobre todo las pequeñas piezas para piano; pero también en la *forma sonata* (en sus obras extensas), logra construir una forma musical original al tratar de crear, en cierto modo, una especie de reconciliación entre el Romanticismo y el Clasicismo ¹³.

13. – Schauffler, op cit: “ One reason why we love Schumann is that his Romanticism was leavened by much well- restrained Classicist wisdom. It is amazing to find works at one so virile and rich in passion as Schumann’s and so singularly chaste.”

– Brown Thomas, op. cit: “ Schumann es básicamente un compositor romántico, y su tendencia a incorporar ideas clásicas es quizá la reconciliación de ambas escuelas. Siguiendo la dialéctica Hegeliana, trató de llegar a una síntesis del Romanticismo y el Clasicismo.”

“ Tengo la tentación de destruir el piano que se ha quedado demasiado estrecho para contener mis ideas. Realmente tengo muy poca experiencia en cuestión de música orquestal, pero no desespero de poder acceder a ella.”

Después de expresarse de esta manera, el compositor comienza a escribir obras sinfónicas como la *Primera Sinfonía “Primavera”*. La complejidad y la incomodidad de ejecución de las obras para piano de Schumann se deben a menudo al denso carácter orquestal: en general los desplazamientos de suma dificultad técnica –o mejor dicho, sus pasajes virtuosos–, son considerados por críticos como “no pianísticos”. En la siguiente cita de Clara Schumann –considerada como una de las mejores pianistas de la época junto a Liszt, Thalberg y Pleyel–, da una visión atenta y acertada sobre el estilo compositivo pianístico de su esposo; así mismo, menciona la importancia y el cuidado del manejo instrumental en la interpretación de las obras para piano de Schumann:

“ Estoy segura de que si (Robert) compusiera para orquesta sería mejor. Su imaginación no puede extenderse bastante en el teclado. Todas sus composiciones son concebidas orquestalmente, y por eso me parece que el público no las entiende; porque las melodías y la figuración están tan entrelazadas que resulta difícil percibir las bellezas de la obra. Mi mayor deseo es que componga para orquesta. Ese es su verdadero campo. Ojalá pudiese convencerlo de que lo haga...”

Así mismo, Liszt comenta:

“ (Schumann) se daba cuenta de que la música en general, y específicamente la música instrumental tenía que conectarse más estrechamente con la poesía y las otras formas literarias... Aunque todas sus obras son bellas, aquí y allá su belleza

escapa a nuestra percepción. A veces parece esconderse bajo la cobertura de una regularidad simétrica que no marcha a tono con el encendido entusiasmo, que interiormente se consume en sí mismo, del sentimiento del que hace gala y que así resulta muy semejante a un toque de afectación. Otras veces parece como si se extraviara por los caminos pétreos y ándos de la armonía, abrumado por el emparrado denso y exuberante de una ornamentación iridiscente que todo lo envuelve. El resultado es que ambos rasgos, al actuar contra la forma rígida, confunden a ambos espectadores, y a otros les afectan de modo poco grato. 14”

Durante el s.XIX, a medida que aumentaba la asistencia de la clase media o burguesa a las salas de conciertos, aparecieron publicaciones culturales en torno al arte y la sociedad que se difundían a un amplio sector interesado en estas nuevas manifestaciones. Como crítico musical, Schumann contribuyó notablemente al medio artístico de la época. Ya desde antes de la *Neue Zeitschrift für Musik*, colaboraba en revistas como ‘ El Cometa’ y ‘ La Gaceta ’; en éste último fue donde descubrió con ánimo a Chopin como “*el espíritu nuevo y audaz*”. También fué quien reconoció el genio de Brahms en un artículo titulado *Neue Bahnen* o ‘ Nuevos Caminos ’ (1853); distinguió la autenticidad del virtuosismo de Liszt, Berlioz y las nuevas manifestaciones románticas; y ofreció al público una revalorización de la música de Beethoven y Schubert.

El Romanticismo es la época del *Sturm und Drang* (Tormenta y Pasión), por la lucha de ‘ser’ y expresar el ‘Yo’; por explorar a fondo la naturaleza humana, el lado más oscuro, secreto y personal, por los valores que en ocasiones fueron divididos y personificados por su dualidad. El “*Doppelgänger*”¹⁵ o “el doble”

14. Liszt, Ensayo sobre Schumann (1855) *Gesammelte Schriften IV* p.114

15. *Doppelgänger*: término utilizado en la música por primera vez en el Lied de Schubert con texto de Heine, y que es el símbolo de la disociación psíquica del artista romántico.

simbolizado en las obras literarias alemanas –de Jean Paul, Kleist, E.T.A. Hoffman, Grillparzer y Heine, entre otros– ejercieron gran influencia en la concepción estética de Schumann, quien creó a *Florestán* y *Eusebius* –quienes eran la doble personalidad del compositor–, así como los personajes de *Die Davidsbündler* (Cofradía o Tribu de David). Todos ellos comprometidos con el arte auténticamente estético y moral tenían además, la enaltecida misión de luchar contra la superficialidad y el contenido vacío de los *filisteos* o los “enemigos del arte”, participando en la responsable actividad crítica de la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista Musical) ¹⁶.

“ Florestán y Eusebius representan mi doble naturaleza, los dos aspectos que trato de fusionar en uno solo, como en Raro (Friederick Wieck). Detrás de algunas de las otras máscaras hay gente verdadera, y buena parte de los Bündler, es tomada de la realidad.”

“ Florestán , como sabes, es uno de esos raros músicos que parece presentir todo lo futuro, lo nuevo, lo que está fuera de lo común; en un solo momento, para ellos, lo extraño ya no es extraño, lo que no es corriente se convierte inmediatamente en su propiedad. Eusebius, sin embargo, tranquilo soñador, coge una flor tras otra; acepta con mayor dificultad pero al final más sólidamente; disfruta en menos ocasiones, pero durante más tiempo; además su estilo es más severo y su modo de tocar el piano es más reflexivo, pero también más suave y técnicamente más perfecto que el de Florestán ” ¹⁷.

En la música de Schumann, los estados y emociones espirituales extremos se presentan a menudo en yuxtaposiciones contrastantes: el instante de inquietud y agitación, así como un momento apasionado, son

16. Schumann: “ Detesto todo lo que no sea producto de los impulsos más hondos del hombre.”

17. Carta a Heinrich Dorn

interrumpidos por la serenidad y la reflexión, éstas a su vez suelen ser intercaladas con el humor o la alegría eufórica sin preparación. Este estilo proviene de la poesía romántica. Schumann, consciente de ser parte de la nueva generación de músicos románticos, reflexionó sobre la nueva idea de la música poética basada en el “*Tiefcombinatorische, das Poetische, das Humoristische*” o el espíritu “combinatorio” de Schlegel, en el que se proponía el uso de diversos caracteres como la seriedad, profundidad, sentimientos o emociones enaltecidos por la genialidad del artista, con el juego de la poesía animada, ingenua e humorística. Cada uno de ellos caracteres interdependientes dentro de la integridad de la obra: Florestán y Eusebius forman parte de la fantasía en el mundo creativo del compositor, entre la realidad y el eterno ideal soñador liberado, presentándose en pasajes antagónicos de su música.

Sin embargo, ambos no logran describirnos la complejísima personalidad de Schumann. Pese a la gran cantidad de documentación con la que contamos (documentos, registros, artículos, diarios, y otros apuntes), muchos biógrafos recalcan la dificultad de un acercamiento a la personalidad de Schumann debido a su delicada situación psico-emocional: aterradoras crisis depresivas desde su juventud y posteriores alucinaciones lo persiguieron hasta la muerte. Hoy se discute sobre la sífilis como una de las posibles causas de su deterioro; independientemente de ello, Robert Schumann –como se anexa en la descripción de su autopsia–¹⁸ padeció, sobre todo, de “melancolía crónica”.

18. Véase Taylor, *op.cit.*, p.392-393 donde aparece la detallada descripción de la autopsia por el doctor Richarz.

Schumann Reseña biográfica

“ *Me consagro al Arte, quiero consagrarme
y debo hacerlo... estoy decidido...
siento el valor, la paciencia y la fe
que se necesitan y estoy dispuesto al trabajo.*”
Schumann 1830

Nació el 8 de junio de 1810 en Zwickau, Sajonia. Su primer acceso al mundo artístico fue el literario debido al oficio de su padre, un renombrado librero–editor. Recibió sus primeras lecciones musicales del organista Kuntzsch. A sus 9 años escuchó un concierto de Moscheles en Carlsbad y un año más tarde *La Flauta Mágica* en Leipzig. El padre escribió una carta a Weber solicitando instrucción musical para su hijo, pero Weber no aceptaba alumnos y fallecería poco después. Las obras literarias de Jean Paul Richter y E.T.A. Hoffmann ejercieron gran influencia durante su juventud. Entre la indecisión por su vocación, literaria o musical, después de la muerte de su padre en 1826, estudió Derecho en la Universidad de Leipzig. Ahí frecuentaba el círculo de encuentros musicales con los Carus y Thibaut. Antes de trasladarse a Leipzig y después a Heidelberg, realizó viajes; entre ellos, la visita de la viuda de Jean Paul en Bayreuth –en 1838, tres años después del fallecimiento del escritor– y su encuentro con Heine en Munich. Decidido a ser músico estudió piano desde 1830 con Friederic Wieck, composición con Heinrich Dorn y orquestación con G.W. Müller. Durante este periodo escuchó un concierto de Paganini en Franckfurt (1829). Apartir de 1832 debido a su fascinación por la técnica y por querer superar las deficiencias naturales de los dedos padeció lesión en la mano, la cual impidió en definitiva su carrera como concertista.

Paralelamente a sus actividades de compositor, fue crítico musical y se encargó de la *Neue Zeitschrift für Musik* (1834–1844). Después de un largo procedimiento judicial, se casó con Clara Wieck (1840). El matrimonio se instaló en Leipzig, donde permanecieron hasta 1844. En 1843 se dedicó a enseñanza musical en el Conservatorio de Leipzig. Durante su estancia en Dresden (1844 a 1850), en 1849 sucedió el puesto de director de Düsseldorf. Su deterioro mental lo llevó en 1854 a un intento de suicidio en el río Rhin. Falleció el 29 de julio de 1856 en la institución privada para enfermos mentales de Eendenich.

Fantasia en Do Mayor op.17

*“ La “nota” tienes que ser tú...
No es más que un largo grito de
amor hacia tí.”*

Schumann

Fue compuesta de 1836 a 1838, período marcado por la larga y difícil lucha por obtener el permiso de Friederic Wieck para casarse con su hija Clara. 1836 (su *“Trübes Jahr”*) fue también uno de los años más dolorosos para el compositor debido al fallecimiento de su madre. Ante la depresión Clara fue símbolo de esperanza, calidez femenina similar a la maternal ¹⁹. La obra resulta una inmediata autobiografía espiritual (su *“Grosse Konfession”*); por medio del piano nos acercamos a la emotividad, personalidad e intimidad de Schumann: entusiasta y melancólico, agitado y lánguido, desesperado, acariciante, alegre, enérgico y triunfal. Años después el mismo compositor comenta sobre sus obras de juventud: *“Son por lo general reflejos de mi agitada vida anterior; en mí, el hombre y el músico trataron siempre de expresarse simultáneamente... las muchas alegrías y sufrimientos yacen juntos en ese momento de notas”*²⁰.

Antes, Schumann había compuesto tres sonatas: *fa sostenido menor op.11*, *sol menor op.22*, y *fa menor op.14*. Si bien la *Fantasia op.17* también pudo llamarse “sonata”, “fantasia” era una de sus denominaciones favoritas pues el término indica la evocación de una libre imaginación. Schumann, conocido más

19. Brown Thomas, *The Aesthetics of Robert Schumann*: “ It is amazing to find works at once so virile and rich in passion as Schumann’s, and so singularly chaste. As has been suggested this may be because the maternal Clara satisfied the demands of his mother fixation. But is also astonishing to find in this ultra-masculine man an actual streak of primness.”

20. Schumann, carta a Brendel (1849).

por las pequeñas formas para el piano, en las obras de gran extensión siempre se expresó en la *'forma sonata'*. Consideró que la sonata estaba sujeta a una evolución; la *Fantasia* –enumerada en orden poco común debido a que el último movimiento es lento–, es el resultado magistral de la expansión de la forma tradicional por medio de la liberada expresión individualista en contenido, la de un auténtico músico romántico. Schumann concilia la espontaneidad de las ideas con el rigor de las construcciones clásicas 21.

Originalmente la obra se iba a llamar “*Obolen auf Beethovens Monuments – Grand Sonata por Florestán y Eusebius*” con un título para cada movimiento; *Ruinen, Trophäen y Palmen* (Ruinas, Trofeos y Palmas), pues en 1835 habían iniciado en Bonn la recaudación de fondos para la construcción del monumento en memoria a Beethoven y Schumann quiso contribuir en este proyecto mediante la publicación y venta de esta obra 22. La obra no sería publicada hasta 1838 por Breitkopf & Härtel en Leipzig como *Fantasia en Do Mayor op.17*, dedicada a Liszt, agregando versos de Schlegel, sin títulos evocativos –modificados anteriormente como *Ruinen, Siegesbogen ó Triumphbogen, y Slernkranz o Slernbild* (Ruinas, Arco de triunfo y Constelación)–, y finalmente, sin referencia directa a Beethoven. Schumann introdujo al final del primer movimiento, y en

21. Taylor, op. cit: “Refleja la experiencia de la vida a través del arte, de la realidad a través de la fantasía, cedió paso ante la presión del encuentro emocional más profundo de su vida.” “(sobre la *forma sonata*) fuese cual fuere la unidad que existe, es emocional, no formal.”

22. Ibid: “(Incluso había dado) ideas precisas para su encuadernación: negra –ordenó al editor– con letras de oro y un motivo de hojas de palmas bordadas alrededor del título”. La dedicatoria en la portada diría: “Para el monumento en memoria de Beethoven, del compositor y editor.” También tenía la intención de citar en *Palmen*, el *Adagio* de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, pero finalmente no quedó nada de ello... Todo un proyecto romántico que no se llevó a cabo.”

homenaje al gran compositor, un trozo musical del ciclo del Lieder “*A la amada lejana*”. La *Fantasía* para piano fue estrenada en Dresde por Liszt en 1840 ²³.

En cuanto a armonía, la *Fantasía* no presenta complejidades: acordes de tónica, subdominante y dominante. Sin embargo, la incorporación de sonidos disonantes, las notas de paso, numerosos ritardandos, alargamientos o suspensiones temporales, cromatismos, polirritmia, contratiempos y los magníficos efectos de resonancia y del pedal, son las nuevas complejidades del lenguaje original e innovador de Schumann, recursos que supo manejar desde el principio de su producción creativa.

“ A través de todos los sonidos,
viajes, sueño abigarrado de la tierra,
un sonido muy bajo, secreto,
pero que habla a quien tiene
el alma atenta.”

“ De entre todos los sonidos
se destaca atravesando la tierra
todo un dulce son, que no se apaga,
para aquél que en secreto
los escucha.”

Hemos citado aquí dos traducciones al español de los versos de Schlegel que aparecen en la *Fantasía* como epígrafe. En una carta de 1839, Schumann escribe a Clara:

23. - Rattalino, *op cit.* p.109: “ Schumann insertó así, al final del primer movimiento, una cita del ciclo de lieder ‘*A la amada lejana*’ de Beethoven, dedicó a Liszt la composición, ligando simbólicamente a Beethoven–Clara– Liszt. ”

- Matamoro, *Schumann Discografía y obra completa comentada* p.62; “ El manuscrito conservado en la Biblioteca Szecheny de Budapest permite colegir que el final es un comentario modulado de cierta frase tomada del ciclo de canciones beethovenianas *A la amada lejana*, sexto número.”

“La *nota* –o el *sonido*– tienes que ser tú... Solo tú puedes entender la pieza siempre que te transportes al desdichado verano de 1836 en que renuncié por ti... un lamento profundo... No es más que un largo grito de amor hacia ti.”

La indicación del primer movimiento: *Durchaus Phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*, (“Para ser ejecutada con pasión y con un sentimiento de imaginación constante”) ya nos anticipa el contenido musical que Schumann consideró por unos años “*la cosa más apasionada o intensa que he escrito*.”²⁴. Desde los primeros acordes del acompañamiento de notas que giran entorno al bajo, apreciamos la resonancia íntima desde lo más profundo del piano a la que le sigue el apasionado tema melódico descendente (material común en muchas de las obras de Schumann)²⁵. En la partitura observamos el sumo cuidado que tenía Schumann en indicar con precisión los ritardandos, tan frecuentes de compás a compás, pues consideraba de mal gusto la flexibilidad sin control para su ejecución. (Observemos por ejemplo que del compás 71 al 76 marca cinco *ritardandi* para llegar a un *Adagio*)²⁶. La segunda sección: “*A la manera de una Legenda*” pareciera acoplarse al título original del movimiento: ‘*Ruins*’, periodo depresivo y nostálgico, el “derrumbamiento de la esperanza”. Esta sección intermedia es la que separa las partes extremas como exposición y reexposición y sugiere un aspecto de forma sonata al movimiento.

24. Carta a Hermann Hirschbach (1839), además escribe: “Déle una mirada al primer movimiento de mi *Fantasía*. Hace 3 años la consideraba la cumbre de mis logros.”

25. Matamoros, op.cit p.61: “El primer movimiento es el que resuelve la forma sonata propiamente dicha, no obstante las libertades que Schumann se toma para desarticular el corsé tradicional... El primer motivo tiene las típicas cinco notas descendentes que parecen ser la clave amorosa entre Clara y Robert.”

26. Schumann: “Moderar o precisar el aire sin razón, ...igualmente graves faltas prueban el acelerar o ritardar el ritmo de las obras musicales con licencias desautorizadas que conducen a muchas extravagancias, a destrozos despiadados.”

El segundo movimiento (*Mässig. Durchaus energisch*) es una enérgica marcha ²⁷. Desde los primeros acordes arpegiados, sostiene y refuerza el peso de la melodía que revela el espíritu jubiloso, vigoroso y resplandeciente. Aunque de carácter virtuoso, es un virtuosismo que se pone por entero al servicio del aspecto poético–musical. Superposiciones polirrítmicas, diálogos melódicos entre las voces extremas e internas, extensas síncopas, melodías acordales de efectos orquestales, y los momentos de un contrapunto sutil resaltan como características generales. Los motivos se enlazan uno tras otro como efectos contrapuntísticos, resultado de un impulso poético fantasioso. También está presente el carácter humorístico, característico de Schumann. La sección intermedia es a menudo descrita como un diálogo entre “los amantes en el lecho”. Las figuras rítmicas llenas de vitalidad y fuerza propulsora, con saltos de un registro a otro, conducen a un final de desenfadada impetuosidad en donde pareciera exigir un *crescendo* extravagante por medio de la agitación y la tensión ²⁸. Robert confesó a Clara que muchas de las obras de este periodo de su vida “*abundan en pensamientos de bodas*”.

27. –Schauffler, op. cit: “ Along with the final of the C Major Symphony, this is the most triumphant music that he ever wrote.”

– Matamoros, op cit.: “ El tema insistente tiene forma de marcha con rasgos de escala y alterna con dos episodios que evocan el tema inicial del movimiento anterior, anticipando la estructura circular que darán a sus sonatas Franck y Fauré.”

28. – Rattalino, op.cit p.111: “ Al final del segundo tiempo de la Fantasía hay un pasaje famoso, famoso precisamente porque causa agitación en casi todos los ejecutantes... no resulta del todo fácil hallar un punto de equilibrio entre el ímpetu y la corrección técnica. Schumann obliga al pianista a esfuerzos no graduados que comprometen su rendimiento.”

– Chiantore, op. cit: “ Al final del segundo movimiento recuerda a Paganini y su gusto por los ‘saltos imposibles.’ La ausencia de cualquier punto de apoyo y la amplitud variable de los intervalos transforman este final en un malabarismo alejado de cualquier modelo y al borde de la impracticabilidad.”

Considerando el título de “Arco triunfal” y lo que significaba Clara para Schumann –centro del universo alrededor del cual gira toda una serie de emociones y sentimientos–, podríamos suponer que Schumann haya imaginado el arco ceremonial y triunfal de una boda alemana junto a la novia denegada, la “Amada lejana”²⁹. Pareciera mostrar la valentía y la fe semejante a la que Clara se ha expresado en una ocasión:

“ Yo también sentí durante mucho tiempo que tenía que ser así. Nada en el mundo me desviará y mostraré a mi padre que un corazón joven también puede ser decidido.”

De una inspirada y melancólica melodía que fluye como resultado natural de secuencias armónicas, en el tercer movimiento, las espontáneas y extravagantes modulaciones adquieren un sentido noble y elevado transportándonos hacia el particular ideal poético, hacia el sueño romántico meditativo e introspectivo que nos hace olvidar la realidad existente ³⁰. El acompañamiento de motivos cíclicos siguen lentamente a la melodía en un plano sutil, dando la sensación de un alargamiento o expansión de la temporalidad y el espacio sonoro ³¹. Destacan dos secciones climáticas que requieren de una atención especial en cuanto a resonancia para sostener el carácter triunfal de la melodía acordal. En los últimos compases se indica una aceleración como tensión

29. Opinión personal

30. Rattalino menciona sobre la “ impresión de estaticidad ” mediante el uso de las articulaciones rítmicas que conducen a una “ dulzura melancólica fuera de tiempo y de la vida.”
Schauffler describe el movimiento como “ The happy Eusebian pipedreams.”

31. Gallois: “...al final muestra un ímpetu lleno de esperanza, como una mano tendida hacia la estrella salvadora. Más allá de las tinieblas, está el rostro de Clara, iluminando al universo con su pureza juvenil.”

y distensión para finalizar con el carácter inicial, dándole a este último movimiento de la *Fantasía* una forma cíclica.

Después de un recital en la Gewandhaus en Leipzig –donde añade al programa tres de los *Estudios Sinfónicos* – Clara le escribiría a Schumann (1837): “Desde el fondo de mi vida, te digo al oído ‘sí’ y para toda la eternidad.”; y Schumann en su *Diario*, que data de 1838, indica “Unión eterna”.

Schumann, como auténtico romántico, expresa en su música un universo perteneciente a él; todas las emociones y sentimientos personales que parten de lo real alcanzan, mediante su aguda sensibilidad, inspiración y genio, un mundo idealizado y eterno. Clara ha sido en gran parte el punto de conciliación entre ambos mundos ³²

Acontinuación se anexan algunas de las principales grabaciones en orden cronológico:

Vladimir Sofroniski (1952) Arlecchino
 Benno Moissievitsch – .
 Sviatoslav Richter (1955) DGG
 Sviatoslav Richter (1959) Praga
 Arthur Rubinstein (1961) RCA ADD
 Nikita Magaloff (1984) Foné DDD
 Vladimir Ashkenazi (1911) Decca DDD
 Evgeni Kissin (1995) RCA DDD
 Alfred Brendel (1997) Philips DDD

32. Matamoro, op. cit.p.19: “... En ella encontró Schumann el punto de fusión entre los dos impulsos contradictorios del amor: el romántico que ve en la mujer a un ser irreal, la promesa de volver a la infancia como objeto mítico de la nostalgia vital, y que conduce a una irrealizable relación, a menudo vocada a la muerte, y más concretamente al suicidio, al werthiano suicidio; y el racional, que concreta el amor en la costumbre y desagua en el matrimonio. Robert fue el marido de Clara , y a la vez, el perseguidor de una intocable mujer ideal, que era Clara transfigurada en la música.”

Esquema del Primer movimiento de la *Fantasia op.17 en Do Mayor* de Schumann

Exposición	primeras ideas	a	1 – 19 20 – 28 29 – 33	C	V– Im	Tema principal de cinco notas en grado conjunto descendiente (Tema de Clara). Construido sobre el V de C.
		b	34 – 40	Cm		Puente, pero el material que utiliza aparecerá más adelante en <i>Im Legendenton</i> .
	segundas ideas	c menor	41 – 52	Gm	I	2do tema, está derivado de “a” (5 notas descendientes) Construido sobre la V/Gm
		puente	53 – 61	Gm	I (G)– –C I (C)	Puente. De Gm a la cadencia a C (V/F): c.60 a 61; Este último acorde (C) usado como la Dominante a F
		c Mayor	62 – 81	F	I–IV	2do tema ahora en Mayor. Termina en el IV grado (Bb)
		d	82 – 97	Trans		Transición, de carácter armónico. Ambigüedad de región armónica. El bajo D (V/Gm) –Gm (V/C)– Cm – V/C Mayor
	conclusiva	a	98 – 105	C	V	Reaparece tema principal.
		b	106–118		V	Acentos sincopados en el bajo. Construido sobre el acorde del V/C. Escalas cromáticas.
		a	119–127		I	Sección que (a diferencia de las otras “a” y aunque está construido sobre el acorde de V), recalca en el bajo la tónica.
	Desarrollo	Tema con variaciones	b	128–140 141–148 149–156	Cm	I
puente			157–163 164–173	E ^b , Cm	V–I	Pequeña sección en relativo Mayor. Cita el el tema de la “Amada Lejana” del final del movimiento (c.157–159). Puente de manejo armónico de V–I.
b			174–181	Cm		variación (4ta) del tema b
C (mayor)			182–194	D ^b	I – D ⁷ (V7/G)	Tema “c” (como del c.4) en Mayor. Cambio repentino de Cm a D ^b , y finalmente la sección termina con la Dominante del V grado de la tonalidad original (C)
puente			195–203	Cm	V–IV	Otro puente inspirado en el tema b.
b			204–224		IV–I	variación (5ta). Suspensión con calderón en acorde de F semidisminuido que resuelve a Cm (C.215–216).
Reexposición			1ras 2das ideas	a	225–229	E ^b
	b	230–232		E ^b Cm	V/ E ^b – V/Cm	Incorpora material de “b”. Termina con el acorde de V/C
	c menor	233–244		Cm	V	

coda	puente	245-253		V	
	c Mayor	254-272	E \flat	I	Relativo Mayor de Cm
	d	273-284	C		
	a	285-294	C	V-I	Con <i>Adagio</i> en los últimos 7 compases del tema del Lied <i>A la amada lejana</i> , de Beethoven
	Adagio	295-308			

Esquema del Segundo movimiento de la Fantasía op.17 en Do Mayor de Schumann

A	a	1-22	E \flat	I	Tema principal de Marcha. Cadencia marcada con <i>sf's</i> . (c.21,22). Tonalidad del movimiento: E \flat
	b	23-40 41-58 59-74		I	Segundo tema con variaciones. Caracter contrastante, más cantabile.
	c	74 1/2-92	Cm (VI/ E \flat)	I	Tema a manera de puente instrumental. Del "b" paso a su relativo menor, con carácter de puente. Se construye sobre el acorde de Cm (VI/ E \flat). Cadencia significativa hacia el E \flat en el c.91-92.
	a	93- 99	E \flat	I-V	Tema inicial desplazado a contratiempo. Con <i>sf's</i> . destaca en los bajos la tónica. Cadencia hacia el V grado (B \flat) en el c.98-99.
		100-113		I	Similar al c.23; termina con cadencia IV-I
B	d	114 - 130	A \flat	I	Tema de " los amantes en el lecho" Juego sincopado de la melodía. Cadencia (c.130)
		131 - 160		V	Variaciones del "d" que se puede seccionar en: 131-140 (construido sobre el acorde de V(E \flat); 141-156 en el cual termina en V (E \flat); y 157-160 que es puente (construido basicamente sobre B \flat m).
	b	161-177 1/2	transición		Gran desarrollo de material b C7 (V7/F) F
	c	177 2/2-192	B \flat m	V	Caracter de Puente similar al del c.74. B \flat m :Region de la Dominante de la tonalidad del movimiento (E \flat) con juegos de Mayor y Menor alterando la tercera del acorde. Cadencia hacia el retorno al tema inicial (c.192, 193).
A	a	193 - 213	E \flat	I	Similar a la introducción.
	b	214 - 231		I	A diferencia de la primera parte (112-113), ahora si se marca la cadencia de V-I (231, 232)
	Coda	233 - 260		I	Pasaje en donde aparecen los "saltos imposibles" según Chiantore

Esquema del Tercer Movimiento de la *Fantasia op.17* de Shumann

A	a	1-14	C	I-V	Introducción de acordes arpegiados. Tema similar al tema "a" del 1er mov, por el uso de las notas descendientes: en el c.5 aparece en la mano izquierda el tema descendiente, en el c.15 las funciones de las manos se invierten. Sección construido por el I grado. Cadencia hacia el V grado (c.14,15).
		15-29		V	Sección del V. Terminando en V. Cadencia hacia C7 (V7/F) que resuelve a F y G; y después asciende medio tono hacia inesperada tonalidad de Ab.
	b	30-51	Ab (!) – C (V/F)	I	Arpegios introductorios, seguido de Tema b (c.34,35). Inestabilidad de tonalidad pues es interrumpido bruscamente por acorde de C (V/F,c.36-37), así como en el c.40 con el acorde de D. Pero en general, la sección se construye sobre la V/F.
	Desarrollo a y b	52-67	Cm	I7 (V7/F)	Sección del acorde de C como dominante al F. Mano derecha "a" y "b" mano izquierda.
	b	68-71	F	I	Climax en F. Gran Cadencia (c.67,68) hacia esta tonalidad.
	a	72-86		V/F	Similar al c.15 con caracter de "a". Sección del V/F. Inesperado cambio de tonalidad ascendiendo medio tono del acorde de C al D ^b (86,87).
A1	b	87-102	D ^b (!)		Cromatismo de C (V/F) hacia D ^b , similar al (c.29 al 30). Tema introductorio de arpegios del c.87 al 90. Brusquedad armónica de acordes de F(C.93) y G(97) sin preparación alguna.
	Desarrollo sobre a, b	103-118	transición		Transición aunque practicamente sección de V/C
		119-130	C	I	Climax ahora en la tonalidad original del movimiento.
	coda	131-142			Final en donde utiliza arpegios similares al introducción, lo que le da al movimiento un recorrido cíclico.

Frederic Chopin

(Zelazowa Wola 1810 –París 1849)

“ Gracias a él, las lágrimas del pueblo polaco, dispersas a traves de los campos, han podido ser reunidas en forma cristalina, en la diadema de la humanidad.”

Introducción

Cyprien Norwid

Durante el Romanticismo, la música alcanzó un alto desarrollo del sonido en sí por su lugar predominante en las Artes. Su calidad y proyección encaminaron a los compositores hacia una nueva búsqueda de las capacidades del instrumento conjuntamente a sus impulsos individualistas. La producción musical de Chopin –a excepción de algunas obras de música de cámara y canciones–, es íntegramente pianística. Durante esta época la finalidad del arte consistió en el reflejo de sí mismo, a través de la expresión de emociones y sentimientos; mediante el empleo personal e inédito de los recursos tímbricos del piano, Chopin sacó como nadie la fuerza expresiva del piano como instrumento poético ¹.

Si por un lado, en Schumann y en Liszt –abiertos a todas las artes como la literatura, pintura y filosofía participando activamente en tertulias donde se compartían ideas tanto artísticas como políticas– observamos características inseparables de la influencia de los movimientos filosóficos y literarios, por otro lado Chopin, desde el punto de vista musical, se sintió un poco alejado de estos campos; sin embargo desarrolló un mundo interno, el aspecto romántico subjetivo,

1. Busoni: “ La aportación más válida de Chopin está en haber expresado sin timidez su mundo subjetivo, en haber enriquecido la armonía y en haber desarrollado el pianismo puro.”

dando forma musical a lo abstracto del fondo de su ser. Esta concepción romántica lo llevó hacia una liberación personal que no conoció límites en cuanto a audacia expresiva y originalidad, sobre todo en el campo de la armonía ².

Chopin es un ‘poeta del piano’ considerando el concepto de ‘poesía’ de la forma más abstracta derivado del lenguaje puro de los sonidos:

“Las palabras provienen de los sonidos; los sonidos existían antes que las palabras. La palabra es determinada modificación del sonido. Los sonidos se utilizan para crear la música, tanto como las palabras para crear el lenguaje. El pensamiento se expresa por sonidos; una expresión humana mal definida es apenas un sonido. El arte de manejar los sonidos es la música. El movimiento que se hace para doblar la muñeca es comparable con el que se hace para modular el aliento del canto.” ³

Al principio la ejecución de Chopin había sido criticado por su reducida sonoridad –cuando se presentó por primera vez en Viena con orquesta, la *Revue musicale* publicó que “su sonoridad fue en verdad demasiado débil.”–; y solía sentirse incómodo ante las grandes presentaciones, según él “como una primera cuerda del violín aplicada al contrabajo.” Pero Chopin estaba seguro de sí mismo y de su interpretación al encontrar una nueva comunicación musical entre el piano y el público ⁴. La originalidad de su música lo llevaría a su propio manejo del

2. Liszt: “Atrevidas disonancias y extrañas armonías (hacen de Chopin) a uno de esos seres originales que no reconocen ataduras.”
3. Chopin, de su *Método de Piano*
4. Chopin: “La opinión general es que mi modo de tocar es demasiado débil, o más bien demasiado delicado para aquellos que están acostumbrados a escuchar a los artistas de aquí que golpean el piano. Esto no tiene importancia, ya que en definitiva es imposible sustraerse a las críticas. Prefiero ésta antes que me digan que toco demasiado fuerte... Este es mi modo particular de ejecutar y sé que a las mujeres y a los artistas les gusta infinitamente.”

instrumento en el cual, delicadas variedades de *touché* y el nuevo manejo del pedal permitieron un *cantabile* y un efecto sonoro hasta entonces desconocidos ⁵.

Debido a estas cualidades refinadas y por la misma personalidad del compositor, una vez establecido en París, Chopin prefirió el ambiente íntimo de los salones de la alta sociedad aristocrática a diferencia de otros pianistas virtuosos que se presentaban en los conciertos públicos. Chopin estableció otra forma de ganarse la atención del público desde el enfoque intimista, delicado y elevado ⁶; mostró preferencia por la variación tímbrica que permitían los pianos Pleyel con su sonido más “*aterciopelado*” antes que los pianos con el mecanismo de brillantez, velocidad y potencia y utilizaba frecuentemente el pedal ‘celeste’ o *una corda* para esos sutiles cambios tímbricos y no tanto por el cambio de matiz ⁷. La innovadora interpretación de Chopin se caracterizó por la naturalidad del movimiento técnico, por el *legato* y el *cantabile* sin igual –mediante el uso de la técnica del “punto de apoyo” para lograr el sonido uniforme ⁸–, y por su

-
5. Mendelssohn: “Chopin produce nuevos efectos como Paganini con su violín y logra cosas que antes nadie hubiera imaginado.”
 6. Chopin decía: “*La Malibran asombra, la Cinti encanta* (En un auditorio grande, la interpretación debe de asombrar, mientras que en una sala reducida el efecto es la del encanto).”
 7. Heine: “Chopin no se conforma con que sus manos, a cuenta de su destreza, sean aplaudidas con fervor por otras manos; él aspira a otros laureles; sus dedos son simplemente servidores de su alma y ésta es aplaudida por gentes que no oyen tan sólo con los oídos, si no también con el espíritu.”
 8. Chiantore, op.cit, Cap. “Chopin y el punto de apoyo”: “La clave de la técnica de Chopin es su concepción de la tecla como un “punto de apoyo” (point d’appui), una idea que partía de una observación de desconcertante simplicidad: si el peso del brazo es más que suficiente para provocar el descenso de la tecla, el dedo puede utilizar el teclado como una superficie que permita a los dedos ir trasladando la mano de nota a nota.”

particular manejo del *rubato* 9.

Chopin permaneció en Varsovia hasta la edad de 20 años, y el resto de su vida en París (serían 18 años si consideramos la estancia en Viena de casi un año). Procuraba integrarse al círculo de la aristocracia y la nobleza tanto en el ámbito profesional como social; y no tardó en integrarse al ambiente elegante parisino “*del buen gusto*” 10. Sus obras fueron editadas en Francia, Alemania, Inglaterra e Italia; sin embargo, la venta de estos ejemplares no permitía a ningún compositor vivir de ello debido a que en aquella época los derechos de autor no eran lo suficientemente considerados. El principal ingreso de Chopin estaba en su labor pedagógica con sus alumnos que provenían de la alta clase social. Dentro de esta élite social, Chopin también fue nacionalista y su música llegaría a tener un significado patriótico relevante para Polonia, su tierra natal, la cual recordó durante el resto de su vida 11. Witwitzki le recuerda a Chopin la importancia de sus orígenes como factores de su identificación como artista:

-
9. Moscheles: “ El *ab libitum* (rubato) que en las manos de otros intérpretes de su música degenera en una constante vaguedad del ritmo, es en él un elemento de exquisita originalidad.”
10. Chopin, carta a su padre 1833: “ He podido ingresar en la mejor sociedad. Tengo mi propio lugar entre los embajadores, príncipes y ministros. Ignoro cual es el milagro que determinó este resultado, pues no he intentado promoverme. Pero ahora este tipo de cosas es indispensable para mí: se supone que estos círculos son la fuente misma del buen gusto... Creerán que estoy ganando una fortuna, pero el cabriolé y los guantes blancos cuestan más que eso y si no los tuviera carecería de buen gusto.”
11. Chopin: “ No me siento con fuerzas para fijar el día de mi partida... Nada me atrae fuera de nuestro país, si parto, es para seguir mi vocación y obedecer al buen sentido. Si me voy, no volveré a ver la casa, me parece, y pienso que moriré lejos. Y cuán triste debe ser morir en otro lugar que aquél en el cual se ha vivido...”

“ Recuerde siempre su nacionalidad y una vez más su nacionalidad. Es una palabra que no tiene mayor significancia para un artista común, pero sí para un talento como el suyo... Existe una melodía nativa, así como un clima nativo; las montañas y los bosques, las aguas y las estepas, todo tiene su voz peculiar, su melodía interior, aun cuando no todas las almas pueden captarlas. Cada vez pienso en ello, abrigo la dulce esperanza de que usted será el primero en recuperar del olvido los grandes tesoros de la melodía eslava. Busque estas melodías como el geólogo las piedras y metales en los valles y montañas... Ningún polaco tiene el derecho de permanecer tranquilo en tanto que su patria se desangra en la lucha por la existencia... Recuerde que usted ha partido para perfeccionarse en su arte y servir de consuelo y gloria a su familia y a su patria.”

Con la incorporación de ritmos y motivos populares y folklóricos junto a su propio estilo, Chopin transmitió todo el contenido nacional polaco en su música con claridad, delicadeza, encanto, brillo, elegancia, y vigor. Las *Polonesas* y *Mazurkas*, por ejemplo, en manos de Chopin adquirieron un aspecto nacionalista, producto del movimiento romántico, sin dejar de tener un estilo personal, pues como se ha dicho “*Siempre es Chopin quien habla, nunca el pueblo*”¹². Polonia, pese a todos los conflictos a los que fue sometida, sería recordada e identificada por la grandiosidad de la música de Chopin. Ignaz Paderewski, el legendario pianista, tomaría cargo de la primera presidencia del Consejo de la República polaca y recordaría con las siguientes palabras el significado que tiene la música de Chopin para la nación polaca:

12. Einstein, *La música en la época romántica*, p.212

“Danzas familiares del país mazoviano, melancólicos nocturnos, vivaces cracovianas, misteriosos preludios, sonoras polonesas, titánicos, fabulosos estudios, baladas épicas donde ruge la tempestad, sonatas heroicas, lo entiende todo, lo siente todo, porque todo es él, todo es polaco. Chopin lo embelleció todo y lo ennobleció todo. En las profundidades de la tierra polaca descubrió pedrerías con las cuales nos formó un tesoro. Fue el primero en otorgar al campesino polaco la más bella alta nobleza; la de lo bello. Introdujo a nuestro país en el vasto mundo y lo puso al lado del conquistador; y al lado de la altísima dama colocó a la huérfana desheredada. Poeta, mago, monarca por el poderío del espíritu, igualó a todas las clases, no en las bajas regiones de la vida cotidiana, sino ahí arriba, en la cima altiva del sentimiento. Así es como el polaco escucha a Chopin. El polaco escucha y, como el poeta, se inunda de lágrimas puras. Y así lo escuchamos todos, pues ¿cómo escuchar de otro modo a ese cantor de la nación polaca?”

Chopin abandonaría su país por motivos profesionales, y no nacionales. Frecuentemente se lamentaba por su patria. Por su ascendencia, Chopin fue tanto polaco como francés. La historia lo marcó inevitablemente como un exiliado y las influencias que ha tenido en la capital francesa también fueron significativas. Sobre este tema Alfred Cortot lo describe detalladamente en sus escritos *Aspectos de Chopin, Lo que Chopin debe a Francia*. Fuera de todos estos aspectos nacionalistas, lo cierto es que la inspiración misma de la música de Chopin dirige el alma humana hacia la universalidad ¹³.

13. Gavoty, *Chopin*, p.378: “‘Polonistas’ y ‘francófilos’ no han dejado de lacerarse a propósito de Chopin. Reyerta estéril, pero encarnizada. Cada uno quiere atraer al músico a su campo: ¿Genio eslavo, genio francés? Respondamos: genio universal, para no plegarnos a la tesis que Alfred Cortot desarrolla en un capítulo de sus *Aspectos de Chopin*. La esencia del genio “chopiniano” es indudablemente polaca. Sin modificar sus componentes, el clima parisino enriquecerá su talento, acentuando sin duda el clasicismo, es decir, la universalidad del mensaje.”

Reseña biográfica

*“Deseo, quizá demasiado audaz, pero noble,
de crear para mí mismo un nuevo mundo.”*

Chopin

Frederic Chopin nació el 1 de marzo de 1810 en Żalazowa Wola. Recibió clases de piano de Zywny (desde 1817) durante 7 u 8 años. A temprana edad (1818), comenzó su actividad concertística presentándose en los salones de la aristocracia de Varsovia interpretando el *Concierto para piano* de Girowitz; compuso una *Polonesa –sol menor–* que llegó a ser publicada. Las obras de Moscheles, Hummel y Czerny influyeron durante su formación, así como las obras de Bach que le fueron introducidas por Zywny. Desde 1822 llevó a cabo estudios generales en el Liceo. En 1826 ingresó al Conservatorio Nacional de Música y estudió composición con Elsner. En Varsovia escucharía a Hummel, Paganini, y a la soprano Henrieta Sontag. Este mismo año, por problemas respiratorios, visitó el balneario Reinertz. En 1828 viajó a Berlín y para entonces ya había escrito la *Fantasia sobre Aires Polacos op.13* y su *Rondó a la Krakowiak op.14*.

Al graduarse del Conservatorio de Varsovia (1829) se presentó por primera vez en Viena, con las *Variaciones sobre ‘Là cidarem la mano’ op.2*, (ocasión en la cual asistió Schumann y daría a conocer el genio de Chopin en su artículo musical). Regresó a Varsovia y antes de su definitiva partida estrenó en 1830 su *Concierto para piano No.2 en fa menor op.21* –en dos presentaciones–, y el *Concierto No.1 en mi menor op.11*. Después de una despedida en el cual se encontraban Elsner y todos sus compañeros, partió de Polonia llevando una copa de plata –entregada por Witwicki– que contenía un puñado de su tierra natal. De Viena se dirigió a

París pasando por Salzburgo y Munich. Al enterarse de que Varsovia fue tomada por las tropas rusas expresa toda su preocupación en una extensa carta donde plasma su dolor y sufrimiento; escribe el *Estudio 'Revolucionario'* comentando: “*Vuelco mi desesperación en el piano.*”

En 1832 comienza a conocer el medio artístico, entre ellos a Mendelssohn, Liszt, Berlioz, Kalkbrenner y Camile Pleyel. Su primera presentación en París ante la clase aristocrática tuvo lugar en la sala Pleyel (1832). Su situación económica fue asentándose impartiendo clases privadas de piano. En 1833 sus principales obras compuestas para piano y orquesta –*Fantasía sobre Aires Polacos op.13*, *Rondó a la Krakowiak op.14*, *Variaciones sobre 'Là cidarem la mano' op.2*, y sus dos *Conciertos*– fueron publicadas; y en 1834 dió a conocer gran cantidad de *Polonesas*, *Mazurkas* y *Nocturnos*. En 1835 participó en un concierto para los exiliados polacos y se dirigió a Carsbart para el encuentro con sus padres. Al regreso, pasando por Dresde, conoció y se enamoró de María Wodzinska. La relación terminó después de dos años debido a la imposibilidad de casarse con ella. Acontecimiento que terminó siendo como su *'Moja Bieda'*¹⁴.

En 1836 conoció a George Sand en un encuentro musical organizado por Liszt, ocasión en la que Chopin interpretó su *Concierto No.2* y la *Balada No.1 en sol menor op.23*. En 1838 se dirigió con Sand a Mallorca; al no encontrar alojamiento, debido a que el compositor se encontraba enfermo, Sand y Chopin tuvieron que trasladarse a Palma y al convento de Valldemosa (1839); El ambiente de este lugar no era favorable para la salud de Chopin, por lo que

14. Serie de cartas de Maria y de la familia Wodzinki reunidas por Chopin bajo el título de “Mi pena”.

finalmente se dirigieron a la casa de campo de Sand en Nohant (1840). Aquí, Chopin mejoró su condición y permaneció hasta el día de la ruptura con la escritora (1846). Gran cantidad de sus principales obras famosas fueron compuestas allí (entre ellos, los *Preludios* para piano). La separación definitiva entre el músico y Sand fue en 1847. La enfermedad se agravó y en 1848 Chopin hizo su última aparición en un recital a petición de sus seres queridos y conocidos quienes le habían organizado el evento. Viajó a Londres y Escocia pero su enfermedad lo obligaría regresar a París. Falleció allí el 17 de octubre de 1849. Durante su entierro en Père-Lachaise se le cubrió con la tierra que había traído desde Polonia 19 años antes. A petición suya, su corazón yace en Polonia, en la columna de la iglesia de la Santa Cruz en Varsovia.

Estudio op. 25 No.5 en mi menor

Los Estudios como formas musicales destinadas a solucionar problemas concretos de la técnica alcanzaron con Chopin un alto nivel en cuanto a inspiración e musicalidad. Más que obras de ejecución técnica se volvieron obras de un gran reto interpretativo debido a que el sentido poético y musical superan el ámbito mecánico y escolástico. Cuando se publicaron los *Estudios op.10*, su aportación técnica novedosa en cuanto a la naturalidad de la digitación y la colocación de la posición de la mano fueron tan sorprendentes que se lanzaron severas críticas ¹⁵. El logro final de la interpretación de los *Estudios* de Chopin está en la sencillez y naturalidad de ejecución ¹⁶, así como en el control de una fuerza aligerada y elástica. Más que el efecto de asombro, la música de Chopin busca una conmoción interior para el oyente por medio de la plenitud del sonido, y esto no es la excepción para la interpretación de sus *Estudios* para piano ¹⁷.

Mientras que los *Estudios op.10* –dedicados a Liszt– fueron compuestos durante su estancia en Varsovia (desde 1829), los *Estudios op.25* –dedicados a Marie d’Agoult– fueron escritos después de haber llegado a París y terminados

-
15. Rellstab, crítico berlinés: “ El que tiene los brazos torcidos los endereza trabajando sobre estos *Estudios* (op.10); los otros harán bien en no tocarlos sin tener cerca a los Von Gräfe o Dieffenbach (célebres cirujanos en Berlín).”
16. Diario de Friederike Müller sobre las lecciones de Chopin p.188-189: “ La sencillez es la meta. Después de haber dominado todas las dificultades, después de haber tocado una enorme cantidad de notas y más notas, es la sencillez lo que surge con todo su encanto como supremo galardón del arte. Quien desee alcanzarlo inmediatamente no lo alcanzará nunca. No se puede comenzar por el final.”
17. Mikuli hace énfasis sobre la “energía sin tosquedad” y la “delicadeza sin afectación” de la forma de tocar de Chopin: “ El sonido que Chopin destacaba al instrumento era inmenso, sobre todo en los pasajes *cantabile*.”

poco antes de su publicación (1835). Ambos fueron editados en 1832 y en 1837 respectivamente (Los *Tres Estudios Póstumos* fueron aquellos añadidos a la colección revisada por Moscheles en su *Método de Métodos–Moscheles*). En general, cada uno de los estudios presentan una misma problemática a trabajar de principio a fin, a excepción del *op.10 No.3* y el *op.25 No.5*, en los que en la sección intermedia incorpora un tratamiento diferente.

La primera parte del *Estudio op.25 No.5 en mi menor* está dedicada a la utilización de apoyaturas en la mano derecha sobre arpegios de la mano izquierda. La sección intermedia –donde aparece el tema principal transformado– la mano izquierda lleva el canto en el registro medio. La mano derecha requiere de un buen manejo del legato (primero en tresillos y luego en dieciseisavos). El control de las apoyaturas (control de dos notas) que varían en diversas articulaciones y el uso del pedal para la resonancia del arpegio de los acordes de la mano izquierda recuerdan a Chopin como el pedagogo quien se quejaba constantemente por la falta de cantabile de la ejecución de sus alumnos: decía “ *¡No sabe como ligar dos notas!*” e insistía en el debido manejo del pedal recordando que “ Su uso correcto es motivo de estudio para toda la vida.”

A fin de lograr un equilibrio de la pulsación de cada uno de los dedos, Chopin recomendaba la alternancia del *staccato* con el *legato*, naturalmente sin carecer de un sentido musical en el mecanismo de la ejecución. En este estudio se aprecia la utilización de estos elementos tan variados que requieren de atención y

participación de todos los componentes de la mano: dedos, muñeca, y la flexibilidad del brazo ¹⁸.

“ Dos episodios se oponen en este estudio de ejecución peligrosa... La mayor dificultad consiste en no dar en momento alguno una brusquedad mecánica a la ejecución que debe mantener suave en la viva acentuación de los tiempos débiles ” ¹⁹.

18. Chiantore, op.cit p.335: “ Detrás de todo hay un preciso criterio pedagógico, el mismo que nos ilustraba Kleczynski con su ejercicio: trabajar por separado, modificando la articulación y según un orden coherente, las distintas facetas de cada problema. Esta idea que Chopin convierte genialmente en un verdadero recurso compositivo, había hecho su primera aparición con el *op.10 No.10* (donde la figuración inicial se presentaba continuamente variada mediante cambios de acentuación y articulación) y alcanza su máxima expresión con el *Estudio op.25 No.5*, prodigiosa reflexión sobre la superposición de las líneas melódicas diversas.”

19. Gavoty, *Chopin*, p.415.

Balada No.4 en fa menor op.52

“Y si (Chopin) es sin lugar a dudas, uno de los músicos más grandes, no es menos cierto que es uno de los más perfectos. Pero por extraño destino, Chopin es tanto más desconocido cuanto más trabajan sus ejecutantes por hacerlo conocer.”
 André Gide

El término ‘Balada’ fue utilizado por primera vez con Chopin como música instrumental, pues anteriormente se utilizaba solo en obras de canto y piano ²⁰. Independientemente al uso que se le dió en Francia y en Italia –durante los trescientos y cuatrocientos– como poesía cortesana, la balada se remonta al término ‘ballad’ en inglés, a la poesía popular épico–lírica. Por su capacidad reveladora del ámbito popular y nacional, se convirtió en un medio ideal para expresar el aspecto nacionalista basado en antiguas leyendas o relatos fantásticos ²¹.

Como el mismo Chopin le explicó a Schumann, sus *Cuatro Baladas* fueron inspiradas por las ‘*Baladas y Romanzas*’ del poeta polaco Adam Mickiewicz publicadas en 1822. Debido al término, pareciera tener un contenido temático, pero en general Chopin nunca compuso música que fuera programática y mostraba poco interés en la traducción directa del poema (cabe señalar además,

20. Renato di Benedetto, s.XIX Parte I, p.48: “ La apasionada aventura literaria del *Sturm und Drang*, la fascinación de la poesía y en general de la resucitada cultura tradicional de la estirpe de Europa del Norte, favorecieron también la difusión de un género poético musical estrechamente afín al *Lied*, hasta el punto de convertirse casi en una devoción: la *balada*.”

21. Ibid: “ El tono popular y contenido romántico tienen de hecho las numerosas baladas surgidas en la poesía alemana de los años 1770 en adelante –Goethe y Schiller a la cabeza aunque parezca ejemplar en su proto–romanticismo heroico la *Leonora* de Bürger– : tono y contenido inspirado en gestas y leyendas envueltas en la bruma misteriosa, a veces siniestra, de la mitología nórdica.”

que al leer los poemas de Mickiewicz no tardamos en darnos cuenta que entre la lectura y la música no existe correspondencia alguna) ²². Por su aspecto mitológico y eslavo, mágico, nostálgico y popular, seguramente Chopin encontró en los poemas de Mickiewicz un elemento inspirador que despertó sus emociones nacionalistas que tomaron forma en estas obras puramente musicales. Chopin es a menudo conocido como “el poeta del piano”; su música puede llevar una trayectoria dramática, pero no deja de ser siempre ‘musical’.

En Chopin, las *Baladas* tienen una forma amplia y se caracterizan por su lirismo, espontaneidad y brillantez, en un contexto sumamente poético a manera de improvisación ²³. Generalmente están construidas con la alternancia de dos temas contrastantes: uno lento (canción) y otro vivaz (danza) ²⁴. A menudo califican de ‘clásico’ el estilo estructural de las obras de Chopin; ‘clásico’ en el aspecto de lograr una claridad lineal que casi no se ve afectada –ni por las progresiones armónicas más sofisticadas que se va desarrollando libremente y con audacia–, estilo que seguramente proviene de su gusto por las obras de Mozart y Bach.

22. Mickiewicz, cuarta balada *Los tres Budris*: “ Los tres Budris (tres hermanos) son enviados por su padre a expediciones lejanas, en busca de los más ricos tesoros. Pasa el otoño, luego el invierno. El padre imagina que sus hijos han perecido en la guerra. En medio de torbellinos de nieve, cada uno vuelve, sin embargo, a su turno. Pero como único botín traen a tres novias.”

23. Alfred Einstein, op.cit. p. 211: “ Chopin, en todas sus páginas crea la ilusión de que son improvisaciones cuando en realidad, su construcción es sólida a pesar de su apariencia involuntaria o no intencionada.”

24. Talamon, *Historia de la Música del s.XVIII a nuestros días*.

Debido a que la *forma sonata* no es clara en las obras de Chopin, las opiniones de los estudiosos sobre su utilización difiere: si por un lado, la mayoría acepta esta forma musical en las obras de grandes extensiones de Chopin –como en los *Scherzos, Baladas, Sonatas, grandes Polonesas*, y otras piezas como la *Barcarola, Berceuse* y *Fantasia en fa menor*–, para otros, algunas de estas obras carecen de la mencionada estructura por su ambiciosa construcción ²⁵. Es evidente que cuando Chopin componía, su objetivo principal no era la consolidación de una forma definida mediante el principio de las relaciones jerárquicas tonales, sino más bien, tenía como prioridad un desarrollo libre y flexible en todas las posibilidades de la expresividad espiritual del tema, en constante movimiento, utilizando audaces modulaciones. Es necesario considerar que en ese sentido Chopin no trabajó bajo reglas, sino siguió su propia inspiración, de la cual deriva una diferente coherencia estructural.

La *Balada No.4 fa menor op.52* es una obra de madurez ²⁶. De una inspiración melancólica y apasionada, la riqueza de la obra yace en el encanto de la imaginación, en los detalles. Su estructura general es la *forma sonata* y utiliza además recursos como el rondó y la variación estilizada, resultado de la voluntad del impulso musical. El tema expresivo se somete a una constante repetición y

25. Vincent d'Indy, *Curso de Composición Musical* libro II Parte I, p.407: “ Todo espíritu de construcción y coordinación de ideas está por desgracia ausente, pero la mayor parte de estas ideas resplandece verdaderamente en su riqueza melódica.”

26. Gavoty Bernard op.cit, p.401: “ La *Cuarta Balada en fa menor* es sin duda la más bella, la más rica en sustancia, la más polifónica y también la más emocionante y sutil. El autor y el oyente solo se guían en ella por el hilo del sueño. La interioridad de esta Balada ha hecho durante mucho tiempo más difícil el acceso a ella y menos popular su efecto.”

variación rítmica y armónica, incorporando también voces polifónicas 27. Fragmentos motivicos incompletos tienen la función de puentes para conducir las secciones en un sentido instrumental. Audacias armónicas en acordes con notas añadidas y armonías cromáticas son manejadas de la manera más refinada, además de la variedad en el uso de timbres contrastantes.

La sección introductoria en tonalidad mayor es musicalmente narrativa. Evoca una atmósfera similar al “*cambio de otoño a invierno*” del poema de Mickiewicz 28. En la escritura de la obra observamos claramente el desarrollo de la melodía melismática (c. 153–169) y un *rubato natural* mediante figuraciones rítmicas en contratiempo (c.175–176). Una Coda dramática cierra la obra como una de las audacias armónicas de las obras tardías de Chopin.

27. Alfred Einstein, op.cit p.85: “Chopin tuvo en cuenta el contrapunto, el severo estilo de Bach, pero al mismo tiempo estaba tan oculto y tan enteramente integrado a su propio estilo personal, que como ocurre en todo lo que es perfecto, no era demasiado visible.”

28. Alfred Cortot: “In the few introductory measures, a sad, gentle phrase seems to rise up out of the dim hazes of recollection, as though the musician were gathering together the yet unreal and vague element of the narrative he is about to relate.”

A	A	1-16	E m	I - V7/G	Tema acompañado en apoyaturas Sección de nota superior carácter salteado (16vo). Se dirige hacia la Dominante del relativo Mayor.
		17-28	G	I	acentúa la nota "re" como la dominante
	A	29-44	E m	I - V	Variación rítmica: nota superior legato (cuartos)
B	B	45-80	E Mayor	I	Tema inicial lírico y en mayor: melodía en la voz media acompañada de arpeggios en tresillos
	B	81-97		I	Variación: en arpeggios en 16 vos
A	A	98-113	E m	I	Sustancialmente igual a parte A inicial
		114-138			Similar al c.17-28 pero ahora en menor y recalca la dominante de la tonalidad original de la obra.

Esquema de la Ballada No.4 en op.52 fa menor de Chopin

A	Intro	1-7	C	La obra en general tiene <i>Forma Rondó</i> y variaciones). Introducción en C, sección de V de la tonalidad original. Según Cortot es una introducción narrativa "del paso de otoño a invierno".
	a (1)	8-22	Fm	Tema principal; juego de menor y mayor (Fm-A b -Fm)
		23-37		Se repite el tema por segunda vez.
	B	38-45	G b	Segundo tema
	punteo	46-57	transición	B7 (V7/E b m)- F7 (V7/ B b)- VII dis/B b -C7 (V7/Fm). Puente con material de "a" y que termina en una nota que llegaría a ser una apoyatura para retomar la melodía principal.
	a (2)	58-71	Fm	Primera variación
	punteo	72-80 1/2		Puede considerarse también como extensión de "a1". Construido sobre el F7 (V7/ B b)
B	C	80 2/2-99	B b	Sección a manera coral, en realidad deriva de "b"
	puente	100-120	transición	Transición desde Gm hasta llegar a Fm (c.100-111) Transición de Fm hacia su relativo Mayor: A b
		121-128	A b	Con material de "a" movimiento cromático y enarmónico: A b - G# - A (c.129)
A	intro	129-134	A	Mismo tema del inicio de la obra.
	punteo	135-151	transición	F-A b -B b m- C7 (V7/F) Transición hasta llegar a C7 (V7/Fm). Polifonía a 3 voces (135 145)
	a (3)	152-168	Fm	Tercera variación. Melodía melismática. Termina en F7 (V7/ B b)que en vez de resolver a B b ,se dirige a su relativo (167-169)
	B	269-210	D b	Tema similar al c ampliado en el cual en el c.175 se observa un rubato natural por la figura rítmica.
	Coda	211-239	Fm	Con <i>accel</i>

Franz Liszt

(1811, Raiding – 1886, Bayreuth)

“¡Adelante! ¡Adelante! Como Mazeppa tengo que correr recostado sobre mi desdichado piano, atado, y clavado en él, sin tener siquiera la esperanza de la pelliza del atamán ni las lunas de Herschel para amenizar el viaje.” Liszt

Introducción

El Romanticismo tuvo su origen espiritual en la Revolución Francesa de 1789, en la cual se ponía en alto la voz de: “*¡Libertad, Igualdad, y Fraternidad!*” y en los ideales de la literatura alemana del *Sturm und Drang*. Este acontecimiento histórico abrió paso a la emancipación de la individualidad hasta alcanzar su liberación total. El nacimiento del capitalismo y el progreso industrial traería una nueva organización política y social en la que la burguesía participaba cada vez más en las actividades junto a la alta clase social aristocrática y monárquica; época en que la consciencia soberana del pueblo proclamaría principios democráticos. Después del último reinado de la familia borbónica con Carlos X, la nueva época sería marcada con el ascenso del monarca Luis Felipe conocido como el “Rey Ciudadano”.

El músico dejó de depender por completo de una corte o institución eclesiástica, y su principal ingreso, además de la labor pedagógica, dependía en gran medida del público burgués que asistiría a sus conciertos y de la editorial, por las publicaciones de sus obras. La Revolución romántica–musical comienza su gran desarrollo en París alrededor de 1830. París fue el centro del ambiente espiritual y artístico del s.XIX, donde surgían nuevas tendencias revolucionarias.

El espíritu individualista del Romanticismo encuentra una expresión sumamente peculiar en la personalidad de Liszt: en el ámbito de la sociedad de la época, en el campo artístico y en sus obras musicales. Conectado a todos los movimientos intelectuales del momento y aclamado como un gran virtuoso del piano, Liszt rompe el esquema del músico que hasta entonces había sido definido dentro de la sociedad. En sus seis artículos *Zur Stellung der Künstler* o ‘*Sobre la posición de los artistas*’ (1835) –considerados por él “*de una gran síntesis religiosa y filosófica*” y basados en los pensamientos sobre un nuevo sistema social del conde Saint Simon– declara que el artista asumía un estatus elevado, pues en sus manos estaba la responsabilidad de la educación moral de la sociedad ¹.

De esta manera quiso demostrar que el mundo debía conscientizar que la sociedad partía de un eje central, es decir, del movimiento intelectual y artístico, así como filósofo y poético, características de la concepción misma del periodo romántico, que concebía al músico como un artista integral. Liszt gozó por sus triunfos como virtuoso, de numerosas condecoraciones y reconocimientos, fenómeno que nunca antes se había visto en la historia de la música. Interminables anécdotas revelan a Liszt como reconocida personalidad por todo el occidente. El artista era amado por el público, honrado en los salones de la

1. Liszt: “ Creemos tan firmemente en el Arte como creemos en Dios y en el Hombre, los cuales ambos se encuentran en aquél un medio y un tipo de expresión sublime. Creemos en un progreso ilimitado, en un futuro libre de trabas para el artista social; ¡ Creemos en ello con toda la fuerza y con toda la esperanza del amor ! ”

aristocracia y de las principales cortes, a tal grado, que llegaba a situarse en igual posición que la corte, por su eminente grandiosidad y magnificencia ². Ante las rígidas normas sociales del medio aristocrático, las relaciones amorosas de Liszt con Maria d'Agoult y Carolina Wittgenstein causaron gran escándalo en la sociedad del s.XIX: con la primera tuvo que trasladarse a Ginebra. Con Carolina, las intrigas por la unión entre una princesa y un músico eran de esperarse ³.

Liszt se vinculó activamente a la sociedad artística de la época: Como director de la orquesta en Weimar, tomó parte de las magnánimas presentaciones de las revolucionarias obras del momento –consideradas por él como “la música del porvenir”– así como representaciones sinfónicas de compositores anteriores a su época; contribuyó a la construcción del monumento en Homenaje al 75º aniversario del natalicio de Beethoven (1845); y aunque no fue aprobado, tenía en mente el proyecto “Fundación Goethe”, en el cual se fomentarían todas las actividades artísticas a gran escala mediante una organización con sede en Weimar. Cuando Wagner era aún desconocido, fue Liszt quien lo descubrió y le brindó apoyo financiero y administrativo ⁴. En Hungría, dio una serie de

-
2. –Taylor, *Liszt*: “Liszt se encuentra entre las personalidades cuya historia personal y reputación trascienden su arte.” Si bien no mencionaremos las anécdotas entorno a las relaciones políticas de Liszt, añadimos la opinión de Andre Gauthier, de su libro *Liszt*: “Aún queda por descubrir al artista que tuvo la audacia de emprenderlo todo, y la insolencia de conseguirlo todo.”
 3. Liszt: “La princesa se indignó al principio, pero impresionada por la retractación del Santo Pontífice, acabó por considerar que la voluntad divina se oponía a su unión con un artista.”
 4. En el estreno de la Tetralogía, Wagner muestra agradecimiento a Liszt con las siguientes palabras: “He aquí alguien que tuvo fe cuando nadie me conocía, un hombre sin cuya ayuda no habriais oído jamás una nota de mi música, mi muy querido amigo Franz Liszt.”

conciertos de beneficencia para las víctimas de la inundación del Danubio (1838). Inauguró el Conservatorio Nacional de Ginebra (1836) y Budapest (1871) (donde durante un tiempo fue profesor de piano, en el primero, y director de la institución, en el segundo). Tanto la serie de conciertos de beneficencia que le seguirían, como las clases de piano que impartía gratuitamente, fueron uno de los aspectos innovadores del papel del músico en la sociedad.

La aportación principal de Liszt fue en el campo de la música para piano, el poema sinfónico, y el oratorio. En los poemas sinfónicos, Liszt pudo desplazarse más lejos de los modelos o la estructura de la *forma sonata* buscando nuevas posibilidades; consideró que el nuevo contenido ya no podía incorporarse a la forma tradicional, por lo que elaboró este nuevo género musical, el cual –según el compositor– tenía la capacidad de promover “*la renovación de la música mediante la íntima conexión con la poesía*”, pues también: “*Cuando la palabra no es lo bastante expresiva, la música le proporciona una fe y un impulso nuevo.*” De esta manera dice que en última instancia la prioridad se encuentra en el contenido musical:

“ El programa no tiene otro objeto que indicar los momentos espirituales que han inducido al compositor a crear su obra; el pensamiento que se ha propuesto incorporar a ella.”

Liszt mostró desde temprana edad una profunda inquietud religiosa tal como lo muestra su ensayo juvenil ‘*Sobre la música religiosa del futuro*’; este espíritu daría forma en algunas de sus obras como la *Misa Solemne de Gran*. Por su

atrevido uso de la armonía y el carácter personalísimo, las misas y oratorios de Liszt no fueron aceptados tan fácilmente en su época. Liszt plasmó en estas obras sus valores religiosos ⁵. que debían ser expresados –como en sus obras sinfónicas– con la idea de la colaboración o la asociación con las demás artes o en el *Gesamtkunstwerk*. Sobre la relación de la música con las demás artes comenta:

“ Cuanto más la música instrumental progresa, se desarrolla y se libera de los primeros lazos, más tiende a recibir la impronta de la idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, convertirse ya no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético, más adecuado quizá que la misma poesía para expresar todo aquello que nos abre horizontes insólitos, todo aquello que rehuye el análisis, todo aquello que se agita en las profundidades inaccesibles, de los presentimientos, del infierno.”

Durante el Romanticismo, además de la aparición del carácter intimista y el surgimiento de pequeñas piezas para el piano, nace una nueva tendencia que tuvo su culminación en la brillantez y grandilocuencia del instrumento al presentarse al público tal como se realiza en los conciertos hoy en día. Liszt exploró la técnica pianística en todas sus facetas; dio a conocer la potencia y la variedad de sonidos a niveles orquestales ⁶. En un concierto de 1844, Berlioz dirigió su *Sinfonía Fantástica* con una orquesta de casi 150 músicos, y después, Liszt interpretó la

-
5. Liszt: “A mi entender, el arte no tiene un lugar justificado en la iglesia mas que en la condición de llevar en sí la plegaria en toda su humildad, su recogimiento y su fervor, transfigurándola y glorificándola en la espiritualidad de su sustancia... El compositor de música de iglesia también es un predicador y un sacerdote.”
6. Casella, *El Piano* p.57 : “ Si Beethoven había llevado la orquesta al piano, si había logrado con éste sonoridades, timbres, desarrollos polifónicos no escuchados antes, Liszt a la inversa se esfuerza por llevar el piano a la orquesta, por sustituir ésta por aquél.”

Marche au supplice' de la misma obra en transcripción para piano solo. Este acontecimiento marcó una nueva concepción en el uso del piano. Con la interpretación de Liszt, la riqueza de timbres instrumentales y el aumento de intensidad sonora demostraron una nueva facultad del piano, oculta hasta entonces. Berlioz en su *'Grand Traité d' Instrumentation et d' Orchestration Modernes'* menciona el piano como el único instrumento capaz de sustituir a toda una orquesta, por tener precisamente la capacidad ilimitada en cuanto a variedad y recursos que permiten la confrontación con la orquesta. Mediante el piano, Liszt abrió una nueva posibilidad de relación con el público y la sociedad. Hasta ese momento, Liszt acostumbraba intercalar sus intervenciones en el programa de concierto con música vocal o de cámara. El término "recital" fue utilizado por primera vez en los avisos publicitarios como *'Recital de Piano Forte de Liszt'* (1840), en las Salas de Hanover Square.

"... Imagínese que harto de luchar, imposibilitado de armar un programa que tenga sentido común, me he aventurado a dar una serie de conciertos completamente solo, asumiendo el estilo Luis XIV y anunciando al público con total arrogancia: "Le concert, c'est moi." 7.

El piano adquirió un carácter individualista como instrumento de concierto. Despertaba novedosas reacciones del público ante su poética sensibilidad, haciéndolo temblar de temor por su carácter demoníaco o saltar por una indescriptible sensación de alegría al final 8. Este fenómeno sobrenatural de

7. Carta a la princesa Belgiojoso, 4 de julio de 1839.

8. Heine: "Liszt ha ofrecido dos conciertos en los que, contra lo acostumbrado, tocó solo, sin contar con otros músicos."

Liszt en el escenario, como ídolo del “mundo histórico de las damas”, causó gran impacto a la sociedad de la época, descrito por Heine como “*Lisztomanía*”.

El piano de la época, a partir del mecanismo del doble escape inventado por Erard en 1821 (que permitiría la reacción rápida de las teclas al estado inicial, sobre todo útil para las notas repetidas) no difería mucho de nuestro piano actual. Fue el medio por el cual también se podía divulgar las obras sinfónicas, música de cámara y temas operísticos ⁹. En estas transcripciones, arreglos, reminiscencias y paráfrasis, la creatividad de Liszt llenaba el escenario con improvisaciones para exhibir sus dotes virtuosísticas. En general, los pianistas de la época no solían incluir en el programa obras de compositores muy ajenos al estilo de la época; pero Liszt integraba frecuentemente obras para piano de compositores como Bach, Mozart, Beethoven y Schubert, así como transcripciones de obras sinfónicas o vocales. Si por un lado el estilo interpretativo de estas obras pudo haber reflejado el ‘estilo Liszt’ –agregando notas de adornos, octavas, escalas y arpeggios–, por otro lado, mostró respeto y se mantuvo fiel a la escritura de otras obras, como lo

9. –Schönberg Harold, op.cit: “ Para la época revolucionaria romántica que comenzó en París alrededor de 1830, el piano –con algunas modificaciones posteriores tales como la de 1850, las cuerdas entrecruzadas del Steinway– era sustancialmente el instrumento que conocemos hoy.”

–Chiantore, op.cit: “ Liszt sintió bajo sus dedos la trascendente transformación que el piano experimentó a lo largo del s.XIX: había empezado a mover sus dedos en fortepianos de mecánica vienesa parecidos al Walther de Mozart y acabó tocando unos Steinway de cola muy similares a los nuestros: es perfectamente natural que su pianismo se transformara poco a poco, adaptándose a las nuevas condiciones del teclado.”

describe Berlioz sobre la ejecución de la *Hammerklavier* ¹⁰. Liszt se presentó en concierto frente a un público burgués ignorante o ‘*filisteo*’ –como diría Schumann– y no solo logró la difusión de estas obras sino que se ganó el corazón de todos los presentes.

Liszt fue sucesor del espíritu virtuoso de Paganini pues trató de crear en el piano efectos sonoros equivalentes a los que Paganini hacía con el violín. “*Brillantez demoniaca*”, “*una maestría digna del diablo*” –como decía Clara Schumann– son algunas de las descripciones que se le atribuye a su estilo virtuosístico ¹¹. Lamentando la muerte de Paganini, nueve años después escribiría un artículo en la *Gazette Musicale d’ Paris*, en donde además expone claramente su deber como artista:

“ Un artista que se sienta lo suficientemente fuerte como para aceptar el legado de Paganini solo puede proponerse una meta: la de considerar el arte no como un medio de autopromoción o de lograr una fama sin contenido, sino como un poder divino que une a toda la humanidad. Debe lograr que los artistas comprendan que pueden y deben llegar a ser; y debe, además, suscitar y mantener en el alma de los hombres el amor y la belleza que está tan cerca del amor de lo bueno.”

-
10. Berlioz: “ Hasta entonces la *Hammerklavier* había sido el enigma de la esfinge para casi todos los pianistas. Liszt, el nuevo Edipo, lo resolvió de una manera que si el compositor hubiese podido oírlo desde su tumba, habría tenido un estremecimiento de alegría y orgullo. No omitió ni una nota, ni tampoco añadió nada –le seguí con la partitura en la mano–, no eliminó ninguna inflexión, ni permitió cambios de tiempo. Liszt, al hacer comprensible de ese modo una obra que aún no había sido comprendida, ha demostrado que es el pianista del futuro.”
11. Robert Schumann comenta: “ No he encontrado ningún artista, salvo Paganini, que posea en tan alto grado como Liszt la capacidad de someter, elevar y conducir al público.”

Tanto Liszt como Wagner se distinguen por la audacia en el ámbito de la armonía. En las últimas composiciones de Liszt observamos el anhelo por buscar “la superación de la tonalidad”, como le diría a Vincent d’Indy en 1873. En el piano, el uso abundante del cromatismo lo presenta en algunas de sus obras como *El árbol de Navidad* –serie de doce piezas– y *Nubes Grises* (1881), que son de un espíritu contemplativo y de un extraño manejo de modulaciones que difieren de las obras de su periodo virtuosístico.

Reseña biográfica

“El arte por el arte es absurdo. Su finalidad es el perfeccionamiento del ser cuyo progreso manifiesta.”

“Un yo monstruo no puede ser mas que un dios solitario y triste.” Liszt

Liszt, el gran virtuoso del piano, nació el 22 de octubre de 1811. Su padre Adam, participó como violoncelista y administrador de la corte de los Esterházy en Eisenstadt. En 1819, Franz dió su primera gira de conciertos con el *Concierto para piano y orquesta* de Hiller e hizo improvisaciones al teclado sobre temas conocidos por el público. Ese mismo año se trasladó a Viena con su padre y estudió piano con Czerny, así como armonía y contrapunto con Salieri. Entre sus primeras composiciones están las *Variaciones* para piano, incorporadas a la famosa colección Diabelli, en la cual se encuentran también las de Beethoven. En 1823 Liszt dió un concierto interpretando, entre ellos, el *Concierto* de Hummel, al cual asistió Beethoven. Sobre este acontecimiento existen lagunas documentales que ponen en duda la anécdota del “*Weihekuss*” (beso de consagración) debido a la sordera avanzada de Beethoven; pero lo cierto es que, en una fecha cercana, Liszt tuvo un encuentro con el gran compositor de Bonn. Para entonces el “pequeño *L-I-T-Z*” (como fue presentado por la prensa parisina de la época) ya se había dado a conocer por el Occidente con gran éxito en los salones privados de la alta clase social y burguesa.

En 1823, los Liszt se dirigieron a Francia. Franz no fue aceptado en el Conservatorio de París –a cargo de Cherubini–, debido a que la institución no aceptaba extranjeros; sin embargo, sus actividades concertísticas no cesaban, presentándose ante personalidades prestigiosas como el rey Luis Felipe de

Francia. Estudió composición con Paer y Reicha (quien fuera también maestro de Berlioz). Por invitación de Sebastian Erard –constructor y fabricante de pianos–, visitó Londres y dio un concierto ante el rey Jorge V de Inglaterra (1824). A su regreso a París (1824), por propuesta de la Academia Nacional de Música y Ópera, compuso *Don Sancho* o *El castillo del amor*, su primera ópera, y también los *Estudios op.1 para piano*. Años después, Moscheles lo escuchó en Londres (1826) y comentó que era un pianista extraordinario. En 1827, Adam Liszt falleció en Boulogne-sur-mer. Franz se estableció con su madre en la capital francesa. Para entonces, por sus exitosas giras por el occidente, ya era conocido en los medios artísticos parisienses como un pianista impecable.

Conoció a Paganini, quien dió su primer concierto en París en el Teatro de la Opera (1831). Apartir de ese momento dedicaría largas horas diarias al estudio del piano para el dominio de la técnica. Este mismo año también escuchó por primera vez a Chopin. Después de su encuentro con Maria d'Agoult (1833) –con quien llegaría a tener finalmente tres hijos: Blandine, Cósima y Daniel– partió a Ginebra (1835). Durante este viaje compuso las primeras piezas de los *Años de Peregrinación*. En París, Liszt participó en el famoso debate pianístico con Thalberg (1836), así como en el famoso *Hexameron* de Minnesinger en Wartburg en el que, además, participaron otros grandes pianistas de la época: Thalberg, Chopin, Pixis, Czerny y Herz. En 1837 viajó a diversos lugares de Italia, entre ellos Roma. Después de la ruptura con Maria d'Agoult (1845), Liszt seguiría a cabo una amplia gira de conciertos por todo el occidente hasta por 1847.

Fue nombrado *Kapellmeister* en Weimar, donde se estableció con la princesa Carolina Wittgenstein. En su cargo desarrolló una prodigiosa actividad musical enfocada a la difusión de la música del futuro, entre ellas, de las obras de Wagner. Durante este periodo compuso numerosas obras orquestales en Altenburg, donde se retiraba temporalmente.

En 1861, renunció al cargo oficial de Weimar y llegó a Roma con el objetivo de casarse con Carolina, ceremonia que finalmente fue disuelta a última hora por el Pontífice. Reinició su vida concertística trasladándose y permaneciendo temporalmente entre Weimar, Budapest y Roma. En 1865, a la edad de 54 años, apareció por primera vez en público en sotana como el “Abad Liszt”. Durante este periodo fueron sus conflictos con Bülow, Cósima y Wagner. En Weimar retomó su cargo de Kapellmeister, además de su labor pedagógica. Realizó interminables viajes, ya sea para asistir o participar en acontecimientos musicales importantes, como las representaciones wagnerianas en Bayreuth poco antes de su muerte. En 1886 contrajo pulmonía y falleció el 31 de julio, a la edad de 75 años. Sus restos se encuentran en Bayreuth.

Estudio de Ejecución trascendental No.10 en fa menor

*“Los Estudios para piano deben colocarse
a la cabeza de sus obras pianísticas, pues reflejan
como ninguna la personalidad de Liszt.”*

Busoni

Los *Doce Estudios de Ejecución trascendental* originalmente derivan de los *Estudios op.1* escritos por el compositor a los 16 años. La segunda versión corresponde al año de 1837, con algunas modificaciones, y fue publicada en 1839 como *Grandes Estudios* para piano ¹². A la tercera y última versión definitiva de 1852 se le añadieron títulos específicos a cada estudio –es decir, muchos de ellos tienen como punto de partida un tema, una lectura, o una impresión–, a excepción del *No.2 en la menor* y el *No.10 fa menor*, que no tienen nombre. El término “trascendente” fue puesto por el compositor al considerar la evolución que ha tenido esta colección en cuanto al grado de dificultad y madurez interpretativa.

La técnica “*trascendente*” consiste en la exploración de las resonancias del instrumento con base en las posibilidades del uso de la mano por medio de un discurso de la velocidad. Estos estudios son la manifestación de la técnica innovadora pues Liszt consideraba necesario la elaboración de obras para el piano en las cuales se puedan concentrar todas las preocupaciones técnicas. La nueva propuesta técnica en el manejo del instrumento, llenas de inspiración y sentido musical, difiere a los vacíos ejercicios mecánicos. Con Liszt, el Estudio logró un nivel artístico tan elevado a manera de pieza de concierto (de ahí el término de otras obras como *Estudios de Concierto*).

12. Chiantore, op.cit: “ Más que buscar un ‘nuevo pianismo’, Liszt persigue con estos *Grandes Études* una asombrosa ampliación de las dificultades que apura los límites de la técnica de la época.”

El *Estudio No.10 en fa menor –Allegro, agitato molto–* revela algunos rasgos característicos de la asombrosa técnica virtuosa de Liszt: el descubrimiento de las posibilidades del piano desde una visión orquestal. Comparando la segunda versión (1832) con la versión definitiva (1852), es evidente la evolución técnica del ataque de cada uno de los dedos con velocidad e independencia, también el ataque de la muñeca y el brazo que difieren en gran medida en ambas versiones para lograr cada vez más grandes sonoridades ¹³.

El *Estudio en fa menor* hace uso de sonoridades estruendosas llenas de ímpetu, así como de sutiles y apasionados motivos líricos que aparecen generalmente en octavas. Se requiere del uso del pedal y efectos de resonancia para mantener la nota sostenida de la línea cantabile, sobre todo cuando ésta aparece en el registro medio. Hay secciones en donde la música aprovecha al máximo los registros con el uso de ambas manos que se reparten el acompañamiento. Es un estudio que requiere destreza, fuerza, brillantez y extraordinario dominio de la técnica, sobre todo para la mano izquierda que recorre amplios arpeggios quebrados con movimientos de rotación de la muñeca conjuntamente con el desplazamiento del brazo.

En la música de Liszt encontramos los polos más alejados entre el lado íntimo e introvertido hasta el virtuosismo espectacular. El profundo contenido

13. Hurtado, *Liszt*, p.72: “Liszt sustituyó la técnica antigua que lograba el sonido mediante la fuerza de los dedos y el juego de la muñeca por un aprovechamiento más inteligente y racional de toda esa serie de palancas articuladas que parten de los músculos de la espalda y terminan en las falanges. Conseguía de este modo, con sus escasas fuerzas físicas, un volumen increíble de sonido, sin golpear el teclado, apoyando sus acordes literalmente, con todo el peso del cuerpo.”

musical poético y todos los aspectos técnicos mencionados, ponen a esta obra en uno de los puntos culminantes del ‘estudio’ como forma musical del periodo romántico. Se aprecia la nueva aportación técnica e interpretativa de Liszt: su estilo de *bravura*.

“ Liszt fue el pianista más grande de bravura de todos los tiempos. La *bravura*, es preciso recordarlo, trasciende la técnica. Muchos, en realidad, la mayoría de los pianistas tienen técnica pero sólo unos pueden poner esa técnica al servicio de hechos emocionantes, pasmosos, osados. Eso es la *bravura*, que exige ya cierto tipo de mentalidad, además de una técnica peculiar ”¹⁴.

Esta descripción nos recuerda la individualidad sin igual de Liszt como persona, músico e intérprete. Probablemente, la clave de la interpretación de las obras de Liszt se encuentre en el significado acerca del comentario de una dama después de haber presenciado el debate Thalberg–Liszt:

“ Thalberg es el mejor pianista del mundo; y Liszt, el único.”

14. Taylor, *Liszt*, Cap. “ *Truenos, rayos, mesmerismo y sexo* ”, p.152.

Esquema del Estudio Trascendental No.10 fa menor de Liszt

A	a (1,2) b (3,4) a (4,5) b (6 a 13)	1-13	Fm	I-VIIIdis/V	Introducción, (material que se usará para conexión de secciones). Efecto trémolo descendente de manos cruzadas, último acorde VIIIdis/V.
	a	13-21	Cm (V/Fm)	VIIIdis/I (Cm) ↓ I (V/Fm)	Región de la Dominante de Fm del cual en el c.17-19 asciende medio tono (de F a G b) pero regresa al final al V grado (C) para la cadencia hacia el siguiente tema de tonalidad original de la obra.
	b	22-30	Fm	I - V/C b	Tonalidad original, por cromatismo asciende hasta llegar al acorde de G b 7 (V7 /C b): V7 del V (de F) medio tono ascendido.
	c (carácter lírico)	31-42	C b - E b m	C b - VIIIdis/ E b m	c.28 al 30 cromatismo ascendente (véase la enarmonía del c.31 y c.35) hasta llegar cadencia hacia el E b m (c.41,42)
	a	42-53	E b m	I	Predomina en el bajo presencia del E b m. Cadencia en el c.53, 54.
	c (maestoso)	54-60		I	c.58 al 61 cromatismo, secuencia de VII dis's hasta llegar a Cdis (VIIIdis/D b)
	b	61-77	Cm transición		Con motivos agitados de "a". Sección de transición. Termina en D b, ligero ascenso cromático de C
	Puente sobre "b"	78-85	C (V/F)	I	<i>Tempestoso</i> . Sección de C como la dominante, el acorde final I7 (V7/F) para cadencia
	a	86-89		I	(Sección que podría incluirse como parte de Ai)
A i	b	90-99	FmC		Fm que resuelve a C. (c.99). Súbitamente después cambia a su relativo menor (C a Am, c.100)
	c climax d	100-125	Am·D b -C	Am (I) - C (V/Fm)	Am (100-106); D b (c.107); apartir de 116 prevalece el C como V para F.
	a	126-135	Fm		Culminación, Cadencia más significativa de la obra hacia la tónica.
	c	136-147		I	
	b maestoso	148-159		I - VIIIdis/C (V)	Similar al (c.54). Ultimo acorde VIIIdis/C (V).
	Puente sobre "b" y Coda	160-182		I	Hasta el c. 169 predomina la sección de dominante, y del c. 170 al final, la tónica.

José Rolón

(1876 Zapotlán – 1945 Ciudad de México)

“ La música folklórica es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado pero varonil sentimentalismo.”

Biografía

Rolón

Compositor de numerosas obras sinfónicas, José Rolón nació el 22 de junio de 1876 en Zapotlán el Grande, hoy ciudad Guzmán, Jalisco. Desde temprana edad se introdujo a la música llegando a tocar el piano a cuatro manos con su padre, Feliciano Rolón (de ascendencia francesa), música de salón, así como los temas operísticos populares de su época. Recibió lecciones de solfeo, instrumentos de aliento y cuerda en su ciudad natal ¹, de piano y órgano con Arnulfo Cárdenas, con quien trabajó sobre todo obras de J.S. Bach y las transcripciones a dos pianos de las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven. En 1898 contrajo matrimonio con Mercedes Villalvazo, quien dos años más tarde fallecería dejándole dos hijas: María Luisa y Mercedes Rolón. En 1899 había escuchado al pianista Ignaz Paderewsky en la Ciudad de México, acontecimiento que le acausó gran impresión; y poco después, en 1900, se dirigió a Guadalajara para estudiar composición con Francisco Godínez.

1. Castellanos, *Curso de Historia de la Música en México*, p.193: “Creció en un ambiente musical: su madre tocaba el arpa y su padre, autor de varias misas, le enseñó piano, violín, flauta y trombón, cimientos que le fueron de suma utilidad.”

Entre sus primeras composiciones se encuentra la *Obertura de Concierto* (1910), su primera obra sinfónica (estrenada por Julián Carrillo en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México), así como la *Sinfonía en mi menor* (1919) y su Andante *malincónico* (1922). En su poema sinfónico *Zapotlán* –subtitulado ‘*Suite Sinfónica 1895*’ reorquestado en 1925– utiliza temas regionales de los indios zapotecas: melodías que lo rodearon desde su infancia y que son plasmadas como recuerdos lejanos ².

Posteriormente se trasladó a Francia en donde adquirió el gusto por el modernismo musical, en especial por la música impresionista de Debussy y Ravel. Durante este primer periodo en París (1904–1911), estudió armonía y teoría musical con Moritz Moszkowsky y composición con Gédalge. Este periodo fue muy significativo para su posterior estilo de composición, como el del ballet *El Festín de los Enanos* (1925): un cuento de hadas sinfónico que adopta la nueva técnica francesa moderna en armonía y orquestación. El material temático es tomado de canciones infantiles populares y mexicanas (del tema popular “*Ya los enanos*”) ³. Con esta obra tuvo el primer premio en el concurso convocado por la Comisión

2. Ibid.: “Desde niño escuchó las voces de campesinos “*que se pegaban a la guitarra como abejas al panal*”, así como los “mariachis” o los conjuntos indígenas de flautas, tambores y chirimías, todo lo cual se concentraría más tarde en sus composiciones... en Zapotlán fue también compañero de banco de escuela de José Clemente Orozco, y los dos supieron de hacer pintas en los cerros de los Guayabos.”

3. –Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio–José Rolón vol.I*: “El *Festín* en concierto fue realizado en la Exposición Internacional de Barcelona el 8 de octubre de 1929, donde también se interpretó *Chapultepec* de Ponce, dentro del marco del Festival Sinfónico Ibero Americano organizado por la Diputación Provincial de Barcelona.”

–Según Castellanos, el *Festín* junto con el *Chapultepec* de Ponce son obras representativas de la influencia del impresionismo francés en México.

Permanente del Primer Congreso Nacional de Música en 1927. La obra marcó un nuevo periodo de producción en Rolón: si bien había abordado en *Zapotlán* los temas regionales, no es sino hasta *El Festín de los Enanos* cuando aplica una técnica sumamente modernista y personal. *Zapotlán*, por el contrario, es de tendencia estilística romántica como sucede en otras de sus obras, entre ellas: el *Cuarteto para Piano op.16* (1912) y la *Sinfonía en mi menor* (1919) ⁴. Se enamoró de Eugenia Bellard; pero regresó a México debido a la lamentable pérdida de su hija Mercedes, quien tan sólo tenía 7 años de edad ⁵. Este mismo año fundó la Escuela de Música en la ciudad de Guadalajara, lugar donde permaneció hasta su segundo viaje a Francia ⁶. Publicó la primera revista musical de Jalisco “*Arte y Artistas*” y dirigió temporadas de zarzuelas y operetas. En 1911, fundó el Cuarteto Clásico, y agregó a la Escuela de Música de Guadalajara la Academia de Piano. José Rolón también fue fundador de la Orquesta Sinfónica de Jalisco en 1916, así como del *Orfeon de Voces Mixtas* en 1923. En Guadalajara se enamoró de Leonor Rivera, con quien estaba a punto de casarse, pero poco después ella fallecería. Su hija María Luisa contrajo matrimonio en 1926 y Rolón abandonó Guadalajara; así, partió de nuevo a Francia.

4. Castellanos, op.cit: “ El *Cuarteto con piano* de 1912 es una obra vigorosa llena de entusiasmo y de marcada tendencia brahmsiana y de gran empuje romántico.” (Ponce escribe también un comentario sobre la obra alabando a Rolón por el manejo orquestal en esta obra.)

5. Ibid, p. 194 : “ En París conoció a Eugenia Bellard cuya vasta cultura ejerció notable influencia en Rolón, y siendo ya asistente de Moskovsky, quiso casarse con ella y radicar en Francia, pero entonces recibió la noticia del fallecimiento de su hija Mercedes y decidió regresar a México para consagrarse a lo único que le quedaba: su primera hija María Luisa.”

6. Más tarde, en 1916, Rolón cambia el nombre de la institución por la “Escuela Normal de Música”

Su segunda estancia en Francia data de 1927 a 1930: volvió a París con Ana de Cueva –su segunda esposa, misma que había sido su discípula–, e ingresó a la Ecole Normale de Musique. Estudió armonía y contrapunto en la cátedra de Nadia Boulanger y con Paul Dukas fuga y orquestación ⁷. Mientras tanto, en México se estrenó *El Festín de los Enanos* en 1928 con la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Revueltas. Por otra parte, la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Chavez estrenó en 1929 el *Scherzo Sinfónico*, en 1930 *Cuauhtémoc* y el *Baile Michoacano*. La misma orquesta también interpretó *Zapotlán* en 1932 con Revueltas en la dirección.

El Poema épico *Cuauhtémoc* (1929) ⁸ –con coro y fragmentos extraídos de la ‘*Suave Patria*’ de López Velarde– consta de tres movimientos con títulos evocativos a manera de homenaje al personaje histórico: *Cortejo y Coronación*, *Defensa heroica* y *Final*. Esta obra también llegó a ser interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín con Bruno Seidler en 1932. Con esta obra Rolón fue ganador en el certamen de composición convocado por el periódico *Universal*, en el cual Chávez estuvo como presidente del jurado. Además de la nueva

7. Cabe señalar que varios libros enfatizan que en ese momento Rolón contaba con 44 años, pero es debido a que consideran el año de su nacimiento 1883, en vez de 1876 (en realidad tenía 57). Con el acta de nacimiento indicado por Ricardo Miranda se revela que en realidad el compositor era mayor que Ponce.

8. –Boulanger, carta a Rolón: “ He tenido un gran placer en recorrer las páginas del Rey Azteca, querido M. Rolón. Es sencillamente magnífico lo que usted hace allí por la música de su patria. El carácter noble y grave de la música se mantiene tan alejado del decorado pintoresco como de la efusión trivial. La vasta y franca sonoridad del coro cobra un acento rústico y sano en las disonancias que le dan peculiar grandiosidad.”

–Otto Mayer Serra, *Panorama de la Música Mexicana* : “ De escritura melódica pentatónica, es de un patetismo sombrío como canto fúnebre entonado por la trompeta junto a las violas.”

orquestración de *Zapotlán* en 1925, corresponden también a la época parisina sus *Trois Melodies* para canto y piano (1929), *Scherzo sinfónico* y las *Tres Danzas indígenas jaliscienses* para piano (1928) 9.

A su regreso a México en 1930, José Rolón se dedicó a las actividades docentes en el Conservatorio Nacional Música. El siguiente año fue nombrado Jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes y en 1938, director del Conservatorio, dirigiendo durante dos años la orquesta de este plantel. Fue también un excelente crítico musical. Continuó componiendo obras como *Dibujos sobre un Puerto* (1932) para canto y piano con el poema de José Goroztiza y el *Concierto para piano y orquesta* (1935). Esta obra fue estrenada un año después con Rolón a la dirección teniendo como solista a su esposa Ana de la Cueva con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. El *Concierto para piano y orquesta* muestra la madurez de un estilo pianístico moderno y virtuoso: escrito en tres movimientos agrupados en la forma tradicional (*Allegro enérgico, poco Lento, y Allegro con fuoco*) mantiene la tonalidad de mi menor en el transcurso de toda la obra; también fue presentado por la Orquesta Sinfónica Nacional en 1942 con Chávez en la dirección 10.

9. No contamos con los datos de composición del *Scherzo sinfónico*, así como del *Baile Michoacano* y la *Sinfonía en Mi bemol*. (Todos los datos cronológicos que mencionamos corresponden a los de Ricardo Miranda.)

10. – Mayer Serra, op. cit, p.157: “Indudablemente el punto culminante de su producción.”

– Malmström, *Introducción a la Música Mexicana*: “La textura es en gran medida impresionista y en particular diríase que Rolón tomó algunas ideas de Ravel.”

Entre las últimas obras compuestas por Rolón se encuentra la *Suite All' Antica* (1943)¹¹. El compositor jalisciense falleció el 3 de febrero de 1945 en la Ciudad de México. En 1961 sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres de Jalisco.

11. La *Suite All' Antica* es la última obra registrada en la cronología de Miranda; sin embargo, añadimos también que Castellanos registra su año de composición un año más tarde (1944) junto con *Fugas* para piano (1944), ésta última sin el año indicado por Miranda.

El Nacionalismo Musical Mexicano: música y sociedad

La segunda década del s.XX marcó el inicio de una nueva corriente estilística identificable en el campo de la música como “Nacionalismo Musical”, que en manos de Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chavez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Miguel Bernal Jiménez, dio ímpetu y auge a la creación y actividades musicales durante el periodo post-revolucionario.

La Revolución había traído consigo movimientos nacionalistas que despertaron en el artista su propia personalidad e identidad, así como el anhelo por una Nación con miras hacia el progreso. Durante el régimen de Alvaro Obregón (1920-1940), se dieron avances significativos en la vida social del país: cuando Vasconcelos ocupó el cargo de Ministro de Educación, cambió el nombre de “Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes” por la de “Secretaría de Educación Pública” y el gobierno mostró gran apoyo estatal en el ámbito cultural y artístico. Vasconcelos encargaría a Diego Rivera las primeras pinturas murales, y no tardaría también en mostrar su interés por la música de contenido nacional al encargarle a Chávez la composición de un ballet que finalmente tomó forma como el *Fuego Nuevo* (1921). En 1923, el Ministro de Educación nombró a Carrillo director del Conservatorio y por consiguiente, de su orquesta. En el mismo año formó el “Departamento de Música y Folklore”, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, encabezado por Manuel M. Ponce. La aportación de este organismo consistió en compilar música folklórica y popular de varias partes del país. Para Ponce, esto fue una gran fuente de inspiración para la creación de sus obras. Por ello, no es de extrañar que Ponce haya sido el primero en dar un paso

hacia el nacionalismo: la nueva orientación del movimiento sinfónico–nacionalista fue producto de la búsqueda de un lenguaje en el que el material sonoro de origen popular o folklórico logró, por medio de una expresión artística, una validez universal ¹². Una vez que este concepto predominó, la música mexicana que hasta entonces abundaba en repertorio de música de cámara o de salón (en pequeños conjuntos musicales o solísticos al estilo occidental) desarrolló la etapa del gran sinfonismo mexicano ¹³. Los compositores emplearon canciones populares o bien revivieron el carácter melódico y rítmico de la música autóctona indígena. El nacimiento del Nacionalismo comienza con las siguientes obras sinfónicas: *Chapultepec* (1921) de Ponce, *El fuego Nuevo* (1921) de Chavez, *El festín de los enanos* (1925) de Rolón, *Imágenes* (1928) de Huízar, y el *Cuaunáhuac* (1930) de Revueltas.

Para el músico nacionalista, el gran problema a resolver estaba en saber fusionar adecuadamente los elementos de la música tradicional –lo indígena o prehispánico, mestizo o popular– con el toque estilístico de modernidad o contemporaneidad ¹⁴. Una vez que encontró el auténtico patrimonio musical

12. Frisch, *Trayectoria de la Música Mexicana*: “ Manuel M. Ponce es quien inaugura al calor de la Revolución, la corriente aludida, y contribuye a que la calle conquiste el palacio, al lograr que el folklore, adecuadamente tratado, irrumpiera verdadera y decisivamente en la sala de conciertos.”

13. Otto Mayer Sierra, *op. cit.*: “ Una vez establecida la nueva tendencia –la de escribir en un estilo netamente europeo sin dejar de cultivar casualmente el lenguaje musical de inspiración “mexicanista”–, la música mexicana se nacionalizó rápidamente y entró en una nueva fase caracterizada por la sustitución del piano, instrumento de los salones románticos, por la orquesta sinfónica.”

14. Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo Mexicano*: “ No exageráramos si dijéramos que el problema mayor de la música mexicana ha sido el de la modernidad ”...“ Paradójicamente, si por un lado intentaba ser un artista universal y moderno, en cambio, era presa de una mentalidad localista e ingenua.”

–material exótico pero a la vez familiar que permitía identificar sus propios orígenes–, debía de estilizarla según los principios estéticos del arte musical. La música nacionalista traería consigo nuevas reflexiones de estructuración de la obra, del ritmo, de texturas, dinámicas, timbres, y del concepto de la tonalidad. Así mismo, las posibilidades de modernidad o contemporaneidad se encontraban en el manejo de recursos como la politonalidad, el atonalismo, bitonalismo, neoclasicismo, ultracromatismo, y el dodecafonismo o el expresionismo.

La Música de José Rolón

*“Todos andan locos con tantos –ismos.
Creo que debemos de conocer todos y elegir
la disciplina que marche más de acuerdo con
nuestra tradición y nuestra idiosincracia.”*

Rolón

José Rolón ocupa un lugar importante dentro de la tendencia sinfónica modernizadora de la segunda y tercera década del s.XX. Su discurso musical, al principio difuso, fue esclareciéndose cada vez más mediante la peculiar comprensión de los valores populares y folklóricos sobre los que aportó un pluralismo de estilos y técnicas. En su obra completa observamos la revolucionaria superación de aquel romanticismo poético de sus primeras composiciones hacia un lenguaje modernista vigoroso y personal ¹⁵.

Tanto Ponce como Rolón asimilaron y mostraron preferencia por la modernidad del lenguaje de la música francesa. Sus obras sinfónicas compuestas después del periodo de estudios y formación en la escuela francesa son de estilo impresionista, en las cuales enfatizan el color del timbre. El logro definitivo del estilo musical fue producto de un intenso proceso de composición en reducido tiempo, pues ambos llegaron a estudiar en París a una edad avanzada. El ideal que tenía Rolón consistía en *“la genuina estilización folklórica”* con un lenguaje moderno y personal. El estilo impresionista de sus obras poco a poco fue adquiriendo una marcada armonización condensada y de juegos polirítmicos. Rolón consideró que la esencia de la música autóctona, popular o folklórica, se

15. Frisch: Rolón comienza su carrera a manera romántica “muy influido por Cesar Franck y Fauré.”

encontraba en el ritmo y la armonía; por tanto, la música debía de traducir correctamente estas causas fundamentales que constituyen la autenticidad de lo popular o folklórico. Rolón reflexiona:

“... El ideal musical francés prefiere conservar una cierta distancia entre el sentimiento y la obra musical. ¿ Será éste nuestro camino hacia la música mexicana que logre alcanzar la universalidad ? Yo deseo crear una música que nos revele ante el mundo.”

El compositor se encontraba en la difícil tarea de unir o mezclar conceptos contradictorios: lo tradicional con lo innovador. Nadia Boulanger y Paul Dukas como maestros guiaron a Rolón hacia la definitiva preferencia del estilo neoclasicista francés que consistía en un fragmento musical lineal acompañado de la “armonía de recios perfiles y rudos choques sonoros”¹⁶. El lenguaje de las obras tardías de Rolón expresan exactamente la concepción que tenía sobre la música folklórica: *“la música folklórica es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado pero varonil sentimentalismo”*¹⁷. Como señala el catálogo de Ediciones Mexicanas: “ La mayor parte de su amplio catálogo de composiciones son inéditas ”¹⁸.

16. Nadia Boulanger observó acertadamente en su discípulo mexicano “ La lucha encarnizada de la forma universal y materia autóctona.” Por otro lado, Dukas comentó: “...hagamos juntos una minuciosa revisión de estéticas y técnicas, desde los griegos a nuestros días y cuando usted haya revisado todas las técnicas, todos los estilos, todas las tendencias, olvídelas completamente y sea usted mismo. A esto llamo yo “la ignorancia adquirida”.”

17. José Rolón, Revista Mexicana, artículo “ La música autóctona mexicana y la técnica moderna ” (1930).

18. Carredano, *Ediciones Mexicanas de Música–Historia y Catálogo*, p.331

Tres danzas indígenas jaliscienses

“ La evocación constante de mi rancho y pueblo jalisciense
me obliga a repetir lo propio y cercano
en vez de lo lejano y ajeno.”

Rolón

Compuestas en 1930, las *Tres danzas indígenas jaliscienses* –al igual que el *Concierto para piano y orquesta* (1935)– contienen un lenguaje pianístico extraordinariamente brillante ¹⁹. Escritas durante su estancia en Francia fueron publicadas en París como *Trois Danses Mexicaines* y con la dedicatoria a Ricardo Viñes.

De entrada, se perciben potentes acumulaciones rítmicas y violentos choques disonantes característicos de las obras maduras del último periodo del compositor. Rolón logra plasmar en la obra su personalidad moderna sin perder la autenticidad de la escritura rítmico-melódica de los aires y danzas autóctonas de la región de Jalisco, su pueblo natal ²⁰. La melodía es acompañada por armonizaciones con notas disonantes que varían sutilmente, desde ligeras acentuaciones hasta contratiempos muy marcados. Observamos el sumo cuidado que tenía Rolón en el manejo del ritmo y la armonía pues eran el alma o el espíritu mismo de la música folklórica o popular. Los intervalos disonantes de segunda, cuartas y quintas realzan la brillantez tímbrica de la obra que es

19. Mayer Sierra: “ *Tres danzas indígenas jaliscienses* es extraordinariamente brillante y brioso ; las frecuentes combinaciones de acorde de quintas, cuartas, y de segundas, así como los golpes rítmicos intrincados, dan a estas danzas la misma ambientación voluntariosa que a su *Concierto*.”

20. Moreno Rivas: “*Danzas indígenas jaliscienses* trascienden su proposición de una traducción exacta y literal de los ritmos indígenas para añadir juegos y complicaciones rítmicas que son frutos de la invención intelectual.”

claramente instrumental y los efectos sonoros recuerdan ciertos instrumentos populares, en especial los de aliento y percusión ²¹. También se dice que evoca la presencia de la instrumentación del mariachi ²².

A continuación mencionamos una cita sobre el *Concierto para piano* de Rolón. Consideramos este comentario aplicable de igual manera a las *Tres Danzas Jaliscienses* debido a que ambas utilizan el mismo lenguaje pianístico del último periodo del compositor: ²³

“ (Rolón) buscó y encontró su propia disciplina sin abdicar de su carácter mexicano y sin olvidarse de su estirpe jalisciense... hay mucho de este tono incendiario, palpitante, salvaje, que a veces caracteriza también la obra de Clemente Orozco. Perdura la fogocidad del danzante sonajero de Zapotlán, la primera insistencia del tambor indígena, la tristeza de las chirimías, la briosa acomenda del mariachi serrano.”

Añadimos también el comentario de Ricardo Miranda:

“ ...las *Tres Danzas Indígenas Jaliscienses* de Rolón (muestran) el afán de reunir lo vernáculo con lo actual. Tomando algunos temas recopilados por Rubén M. Campos, el jalisciense captura en sus danzas a lo arcaico envuelto en sonoridades modernas, mismas que a propósito buscan frescos intervalos disonantes. La escritura de estas danzas –difícil de lograr pianísticamente en ciertos momentos– y la dedicatoria a Ricardo Viñes, son únicamente dos aspectos que corroboran la vocación pianística del autor ”²⁴.

21. Mayer Sierra: “ Rolón gusta de los efectos estridentes de los instrumentos de aliento, como en general de los poderosos contrastes sonoros. Ciertos aspectos característicos de su escritura están derivados en esencia, de determinados elementos propios de los conjuntos instrumentales populares: sus melodías tienen igualmente un fuerte sabor mexicano.”

22. Castellanos, p. 196: “ En sus *Danzas Jaliscienses* para piano, el compositor utiliza un lenguaje musical algo áspero, precisamente con la intención de evocar rasgos característicos que los “mariachis” mexicanos suelen interpretar y que Rolón seguramente escuchó desde joven.”

23. Ibid. p.196

24. Miranda, Notas al programa del disco “Imágenes Mexicanas para Piano” de Alberto Cruzprieto.

Esquema de las *Tres Danzas Indígenas Jaliscienses* de Rolón

A	a	1-16	G	I	Primera Danza. Material temático 3 notas iguales acentuadas. Tema “a” construido sobre el I grado.
		17-24		V-I	Tema “a” que va del V al I grado
B	b	25-45	B	I	Registro agudo, tema de ligereza y brillantez. Acompañamiento con disonancias añadidas.
		46-58		I	Sección que culmina en un acorde de V7/G#
A	a	59-74	G	I	Igual que en la sección inicial
		75-80		V-I	

Esquema Segunda Danza

A	a (1/3)	1-8	C	I	Acompañamiento de ritmo desfasado: en tiempos débiles
	(2/3)	9-16		V	El posterior tema “b” deriva de esta parte. Nótese que aquí, melódicamente acentúa el intervalo de 3ra ascendente, mientras que en el “b” se acentuará una 3ra descendente.
	(3/3)	17-24		I	Lo mismo que tema “a” (1/3)
B	b	25-36	F		Uso de sextas paralelas en la melodía. Tonalidad de F que pasa a B
		37-48	B		
A	a (1/3)	49-55	C	I	Parte del tema inicial enriquecido con <i>glissandi</i>

Tercera danza

A	1-16	G	I	Toda la sección “A” con acompañamiento arpegiado. Tema similar a la primera danza.
	17-32	Bm	I	Tema en menor
	33-48	G	I	Igual que en (1-16)
B	49-60	E \flat	I-IV	Como en sección intermedia, utiliza melodía por 6tas paralelas, lírico. Esta primera parte combina tema de 6tas con un juego de menor (54-60)
	61-73		I	Como segunda vez repite el tema de 6tas ahora seguido de un Vivo: IV grado, melodía acentuada en tresillos acompañado de acordes con sf's. Un <i>accel</i> natural por el ritmo.
A	74-89	G	I	Enlazado por cadencia de V-I como anacruza, esencialmente igual en la A inicial.
	89-105	Bm	I	Tema en tesitura más alta.
	106-121	G	I	

Alexander Scriabin

(1872 Moscú – 1915 Moscú)

*¡ Por primera vez encontré luz
en la música, encontré ese éxtasis,
ese vuelo hacia las alturas,
ese ahol que nace del júbilo !*

Introducción a la música de Scriabin

Scriabin

Dos acontecimientos históricos importantes cambiaron definitivamente la estructura político-social y despertaron una nueva consciencia en todo el género humano: La Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917). Ambas marcaron indiscutiblemente el inicio del siglo XX. En general, se conoce como música del siglo XX aquella que rompe los arquetipos que fijó la tradición occidental prevalescente en la noción del sistema tonal el cual había sido manifestado hasta sus límites extremos a finales del Romanticismo con la titánica figura de Wagner ¹.

En Rusia, a finales del s.XIX, la música siguió un camino particular con dos personalidades: Scriabin (1872-1915) y Rachmaninov. (1873-1943). Mientras que Rachmaninov perteneció fuertemente a la tradición romántica y a la escuela pianística rusa, Scriabin representa el periodo de transición entre el Romanticismo del s.XIX y el s.XX, pues además de lo heredado proporcionó nuevas bases para el porvenir de la música: por medio de su refinado y sensible oído, así como de su vasta capacidad imaginativa y creativa, contribuyó de

1. Aaron Copland: “ Librarse del Romanticismo constituyó el interés primordial de comienzos del s.XX.”

manera significativa a los cambios estilísticos que dieron paso al manejo de la politonalidad y la atonalidad ². La aportación revolucionaria de Scriabin en el ámbito compositivo es la de la armonía; la secuencia ascendente de cuartas como intervalo básico en la escritura melódica–armónica, lo llevaron a formar lo que posteriormente se conoció como *acorde místico* o *acorde Prometeo*.

Mediante el manejo de esta nueva estructura, la jerarquización de las funciones armónicas tales como las tensiones y distensiones tradicionales, se disolvieron dentro de una vaguedad tonal y sensuales sonoridades. Ya desde sus obras de juventud, los criterios de la técnica romántica se desvanecieron en un mundo de riqueza y amplia variedad de colores tímbricos que resultaron ser efectos acústicos progresivos para el momento. En un principio, sus obras fueron fuertemente criticadas debido a su atrevimiento y muchos contemporáneos suyos no lograron comprender su música ³.

El arte de Scriabin gira en torno a las ideas del ‘misterio’; su música es la búsqueda o la revelación de este término en una atmósfera sonora sensible, voluptuosa y sofisticada. Para una introducción a las obras de Scriabin es indispensable considerar la visión estética del compositor basada en sus propios

2. Arnold Schönberg: “De los compositores empeñados en la liberación tonal de la primera década del siglo, Scriabin fue el que más lejos pudo desplazarse.”
3. Para Rimsky Korsakov, Liadov, y Glazunov, quienes formaban la organización editorial a cargo de Baleiev, Scriabin era un dolor de cabeza. Para que *Prometeo* fuera aceptado como ‘Premio Glinka’ la discusión duró largas horas. Liadov momentos después dijo: “No pude dormir toda la noche. Hubiera sido un gran favor el que me avisaran que Scriabin fue mandado al hospital psiquiátrico.” Así mismo, Prokofiev y Miaskowsky en la *Temporada Rusa* en París comentaron: “no podíamos entender ni la música ni la idea, simplemente nos quedamos perplejos.”

conceptos filosóficos y religiosos. Scriabin se desarrolló artísticamente mediante un largo camino introspectivo. Su famoso ‘*Cuaderno*’ fue publicado en 1979 por su hija Marina con el título de ‘*Notes et reflexions, Carnets inédits*’. Este documento revela pensamientos directos de Scriabin; sin embargo, el material nos limita solamente al aspecto conceptual; la vasta cantidad de apuntes a manera de diario meditativo, de profundos pensamientos y reflexiones desde una perspectiva personal, nos permite acercarnos a su ideología y espiritualidad pero no nos ofrece información sobre la música en sí. No es sino en la ‘misma música’ en donde yace el secreto de la sensibilidad peculiar del espíritu de Scriabin, siendo el sonido la clave fundamental para la recreación de sus obras.

Después de sus estudios en el Conservatorio de Moscú, Scriabin se sumergió por completo en la elaboración y difusión de su música; como un excelente pianista realizaba numerosas giras al extranjero interpretando su propia música. Por tanto, todo lo referente a la técnica interpretativa del propio Scriabin como pianista resulta una referencia importante para nuestra aproximación a su arte ⁴. Scriabin consideraba que su misión como artista estaba en lograr la perfecta unión de sus conceptos místicos y panteístas con la música para el logro de “*la superación de la materialidad*” y llegar a “*vislumbrar planos espirituales más elevados*”.

4. Chiantore, op.cit.: “ La aportación de Scriabin en lo referente a la técnica es peculiar porque toda su escritura está pensada en función de su propio estilo interpretativo.”

Scriabin, compositor e intérprete, tenía la capacidad de reproducir tal cual ese sentido metafísico en la música. En la interpretación pianística, la “superación de la materialidad” en cuanto al aspecto técnico difiere del tradicional estilo romántico en el uso del instrumento introduciéndonos hacia la evocación de novedosos impulsos, hacia exhaltaciones luminosas en un efecto sonoro misterioso y sensual, expansivo y envolvente ⁵.

Dentro de una forma musical extensa Scriabin plasma sus grandes ideales en el *Poema Divino*, el *Poema del Éxtasis* y en *El poema del fuego* o *Prometeo*. El *Poema del Éxtasis op.54* –la obra orquestal más conocida junto al *Prometeo*– exhibe el fogoso cromatismo armónico expresivo, innovador y original del lenguaje scriabiniano. Durante la elaboración de estas obras el compositor mostró cada vez más interés por la teosofía y el ocultismo; después del estreno de su Tercera Sinfonía o el *Poema Divino op.43*, comentó:

“ Por medio de esta obra pude expresar al público el ideal de mis pensamientos filosóficos y musicales... La impulsión hacia el éxtasis, principio y fin de lo espiritual, meta suprema con que logra el hombre su identificación con el Ser.”

En el *Poema del Fuego op. 60* quiso reflejar la divina luminosidad que yace en las profundidades del ser humano con el elemento del fuego. Scriabin explica la filosofía o símbolo que yace en *Prometeo* de la siguiente manera:

“Si el ser humano despertara su verdadera fortaleza espiritual, ésta conduciría hacia un progreso revolucionario en todo el género humano, en el mundo, y por tanto, en el Universo entero.”

5. Nikolsky, comenta: “ Cuando Scriabin tocaba no creías que las teclas tuvieran algo que ver. Bajo sus dedos los sonidos surgían y de desvanecían misteriosamente.”

Debido a su inesperada muerte, Scriabin no pudo completar la evolución de su lenguaje. Tenía en mente nuevas concepciones sobre la música en cuanto a su fusión –y la vez expansión– con otros planos sensoriales. *Prometeo*, por ejemplo, debía de ser interpretado en el *Clavecin à lumière* u “órgano de color” para la proyección de la luz o colores conjuntamente con el sonido. Ideas que no se concretaron, así como la magna obra que estaba por ser la cúspide de su creación musical: el *Mysterium* 6. Algunos historiadores observan en Scriabin la última manifestación romántica en la búsqueda de la idea de la asociación e unificación de las Artes del *Gesamtmusik*. La dificultad para la comprensión de la música de Scriabin yace en el descubrimiento y la revelación del vasto mundo sensitivo, interno y subjetivo de su ser.

“ Toda la obra de Scriabin es un descubrimiento, una encarnación en las formas de este mundo, una visión de un acto espiritual que no es el pensamiento ni la contemplación porque está por encima de todo ello y lo contiene al mismo tiempo... Sus imágenes sonoras eran contemporáneamente coloreadas e luminosas. Si relacionamos este fenómeno con su constante deseo de encarnar verbalmente sus creaciones musicales, con sus sueños de sinfonías de perfumes y de sabores, con su intención de utilizar en el *Mysterium* también sensaciones táctiles –transformando todo el cuerpo del hombre o más exactamente el hombre en su totalidad en un único instrumento–, sólo podemos concluir que Scriabin con su música no hacía mas que extender, sistematizar y proyectar al exterior su propia experiencia personal ” 7.

6. – Machilis, *Introducción a la Música Contemporánea* : “ Vasta sinfonía por la cual los pueblos de la Tierra se unirían en un magno festival, ese colosal Misterio –que según Scriabin– “ señalaría el fin de este periodo de consciencia humana.” Basado en el acorde místico, debía ser representado al público por dos mil intérpretes vestidos de blanco como un rito semireligioso donde la música se uniría con la poesía, la acción dramática, la danza, los colores y los perfumes.”

– Morgan, *La música del siglo XX*: “ Los borradores que han llegado hasta nosotros proporcionan una información adicional acerca de la extraordinaria inventiva de la mente musical de Scriabin: la utilización de enormes acordes que contienen las 12 notas de la escala cromática y que suenan en forma simultánea.”

7. Boris Scholoezer, *Alexandr Skrjabin*, 1919.

Antecedentes históricos: la escuela musical rusa

En Rusia una fecha significativa es la de 1862 cuando Anton Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petersburgo. En ese entonces todos los profesores eran extranjeros. Rubinstein invitó al gran músico y pedagogo polaco Leschetitzsky a ocupar la dirección de la cátedra de piano. En San Petersburgo –gran centro cultural y artístico– había una gran población extranjera y aficionados rusos de la aristocracia. Al principio la comunidad de esta nueva Institución, así como el ambiente artístico en general, giraba alrededor de esta clase social. Glinka, el “Padre de la música rusa” había compuesto en 1836 *La vida por el Zar*; sin embargo la obra, de estilo italianizante, representa una generación de músicos que se habían formado en el extranjero. Glinka había realizado estudios en Italia; así mismo, la formación y las actividades musicales de Anton Rubinstein habían sido prácticamente desarrolladas en Berlín.

La música rusa había estado arraigada en la última fila de la cultura occidental. Posteriormente surgieron compositores que cultivaron las características musicales autóctonas con el fin de crear música exclusivamente rusa: es el periodo del Nacionalismo con “los Cinco”: Balakirev, Cui, Borodin, Mussorgsky y Rimsky Korsakov.

Siguiendo los pasos de su hermano Anton, Nikolai Rubinstein fundó en 1866 el Conservatorio de Moscú con Chaikovsky como director. Este hecho marcó el nacimiento de una auténtica escuela musical rusa. Chaikovsky, después de

haber llevado a cabo sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, llegaría a Moscú siendo el primer músico y profesor de nacionalidad rusa proveniente de la clase burguesa. Podemos observar la herencia musical: cuando Chaikovsky deja el cargo del Conservatorio de Moscú para dedicarse por completo a la composición, por esas fechas nacerían Scriabin y Rachmaninov, que más tarde estudiarían con Taneiev, principal alumno de Chaikovsky. Y cuando éstos dos se reciben del Conservatorio e inician la carrera como concertistas, fallecería Chaikovsky.

Biografía de Scriabin

“El artista es una combinación mística de un delicado erotismo y ansiedad por el éxtasis, unida a la verdadera entidad fenoménica del Arte.” Scriabin

Alexandr Nikolaievich Scriabin nació en Moscú el 6 de enero de 1872 ⁸. Su padre Nikolai provenía de una familia aristocrática militar y su madre fue pianista egresada del Conservatorio de San Petersburgo, discípula de Leschetitzky (como excelente intérprete llamó la atención de la pianista Elena Pavlovna y los hermanos Rubinstein; también Chaikovsky llegó a dar comentarios favorables sobre ella) ⁹. Nikolai y Lyubov se casaron en 1870 y el matrimonio se trasladó a Salatov, pueblo a las orillas del Volga. Aquí Nikolai pudo trabajar como abogado y Lyubov llegó a dar conciertos. Nada impidió a esta mujer consagrar su vida a la música: utilizó un corset para ajustar su cadera y apareció en vestido para su último concierto seis días antes del nacimiento de su hijo, futuro compositor (el programa incluía obras de Chopin, Liszt, y Schumann; también una obra suya, un *Scherzo*, hoy en día perdido).

La pareja se trasladó al siguiente día a Moscú. Después del cansado viaje de 5 días en tren, llegaron a la capital y al siguiente día nacería Alexander Scriabin, quien pasó a manos de los abuelos debido a que la madre cayó enferma de

8. Scriabin: “Nací el 25 de diciembre de 1871. Me siento afortunado. La hora fue aproximadamente entre el medio día y la una de la tarde. Lugar: Moscú.” (Esta fecha es según la del calendario ruso. De ser así, en realidad habría sido el 26; sin embargo solía hablar de ‘su’ cumpleaños haciendo entender su especial relación con Cristo.)

9. Chaikovsky : “Esa jovencita es una gran virtuosa del piano, pero presiento que su carrera será limitada, debido a su salud.”

pulmonía. La salud de Lyubov empeoró, por lo que, acompañada de su esposo, ambos se trasladaron a Alco, cerca de la laguna Galda en Suiza. La madre de Scriabin falleció ahí a la edad de 23 años.

Alexander creció en un ambiente hogareño principalmente conformado por sus dos abuelas y su tía, hermana de su difunta madre con el mismo nombre de Lyubov. Estudió en un Liceo francés y a los 10 años en el colegio militar. Preocupada por la formación y el porvenir del niño, la tía llegó a pedir consejos al director del Conservatorio de San Petersburgo, Anton Rubinstein: éste le aconsejó que el niño aprendiera libremente ¹⁰. El encuentro con Konyus en el verano de 1883 marcó el inicio de los estudios profesionales de piano ¹¹. Posteriormente conoció al profesor Taneiev, a quien le mostró algunas de sus primeras obras ¹². Fue recomendado para estudiar piano con Zverev. Ahí se daría el primer encuentro con Rachmaninov, su compañero de clase. En abril de 1885 Scriabin fue atropellado por un carruaje y se lastimó el brazo derecho. Un año después compuso el *Estudio op.2 No.1 en do sostenido menor*, una de sus obras más famosas. En 1888 –a los 17 años– ingresó al Conservatorio de Moscú en la clase de Safonoff ¹³ en piano y con Arensky y Taneiev en composición. Durante el año

10. Anton Rubinstein: “ No le imponga al niño, deje que siga sus propios impulsos.”

11. Georgy Konyus: discípulo de Chaikovsky y Taneiev en composición, y de Papust (alumno de Liszt) en piano.

12. Taneiev: “ Scriabin me mostró algunas de sus pequeñas piezas, tan atractivas que reflejaban la presencia de un genio.” (entre ellas estaba el *Nocturno en La Mayor op.15*).

13. Safonoff Vassily: Estudió en San Petersburgo con Anton Rubinstein y Lechetitzky.

de 1891 se lastimó la mano derecha ¹⁴, periodo en el que compuso algunas obras para la mano izquierda (entre ellos el *Preludio y Nocturno op.9 para mano izquierda*). En 1892 se graduó en el prestigioso Conservatorio recibiendo la medalla de oro en la cátedra de piano (oportunidad en la cual Nikolai Rubinstein elogió su interpretación). Realizó su primer recital en presencia de Boris Jurgenson –director de una casa editorial ampliamente difundida en Austria y Alemania– quien mostró poco interés por sus obras pero llegó a un acuerdo para la publicación de la *Mazurka op.3* y el *Nocturno op.15*. En el *Cuaderno* de apuntes de este año expresa sus “gritos de desesperación”:

“ 20 años de edad. Acontecimiento de suma seriedad: una mano inmóvil. Las palabras “gloria” y “fama” son obstruidas por esta desgracia. El médico ve imposible la recuperación. La derrota más grande de mi vida. Por primera vez caigo en una seria meditación. Autocontemplación. Pienso profundamente en el sentido de la vida, la religión y Dios. Oraciones desde el fondo del corazón. Frecuenté iglesias. Desprecié mi destino gritando con todo rencor hacia Dios y así compuse la *Sonata No.1*, que lleva una marcha fúnebre.”

La *Sonata No.1 op.6*, con una marcha fúnebre en el último movimiento, es la única obra en donde aparece el tema de la muerte. Se aprecia en ella el maravilloso timbre de *pianissimo*. No tardaría en recuperarse de la lesión de la mano. En 1894 conoció a Baleiev, quien contribuyó a iniciar su carrera pianística organizando una gira de conciertos en el occidente. Su primera salida al extranjero la realizó partiendo de San Petersburgo a Finlandia, y después a

14. Sobre la lesión de la mano, Sofonoff dice que fue por un accidente durante un paseo en el bosque; y otros, que fue debido a que estudiaba largas horas en el piano. (Como dato curioso, citamos también que llegan a culpar específicamente la obra *Isalamei* de Balakirev.)

Latovia. En el recital de San Petersburgo (1895) obtuvo gran éxito y le propusieron tocar frente al zar Nicolás II, lo cual rechazó; pero cuando lo invitaron a tocar para Tolstoi, Scriabin aceptó con gusto y visitó la residencia del escritor. Este mismo año compuso sus *Doce Estudios*. Realizó una gira de conciertos en Berlín, Suiza y Génova y a su regreso a Moscú, recibió de Baleiev un *grand piano* Beckel y escribió los *Preludios op.11, op.12, y op.13* ¹⁵.

En 1896 realizó su primer recital en París, lugar donde se estableció después de otra gira a Berlín, Bruselas y Amsterdam. Pese a que llevó aquí una vida “decadente” –como afirma él–, compuso una considerable cantidad de obras. París debió de despertar en Scriabin un espíritu mucho más revolucionario mediante numerosos intercambios con artistas de vanguardia. En Moscú le propuso matrimonio a Vela Isakovich, pianista egresada del Conservatorio de Moscú con medalla de oro en cátedra de piano. De 1897 –el año en que contrajo matrimonio con Vela– es el *Concierto para piano y orquesta en Fa sostenido Mayor op.20*, obra estrenada en Odessa con Safonoff a la dirección.

Después del viaje con su esposa a Crimea y a Viena se establecieron en París, ciudad en donde Vela daría recitales con obras tempranas de su esposo. Los Scriabin regresaron a Moscú y nació la primera hija: Rimma. Durante este periodo terminó de escribir la *Sonata No.3 op.23*, considerada como la apoteosis gloriosa de sus obras de juventud. Desde 1850 el compositor mostró admiración

14. Los pianos Beckel eran considerados los mejores desde 1840 y también fueron utilizados por Anton Rubinstein y Hoffman.

por las ideas del superhombre de Nietzsche y transmitió este concepto filosófico con espíritu vigoroso y triunfal.

Scriabin tomó un cargo como profesor de piano en el Conservatorio de Moscú. En 1898 compuso *Preludios* para orquesta, publicados como *Réverie*. También compuso la *Primera Sinfonía en Mi Mayor op.26*. En el verano de 1900, interpretó su música en un recital dentro del marco de la Exposición Universal en París y a su regreso compuso la *Segunda Sinfonía* (la cual sí obtuvo éxito, mientras que la primera no fue comprendida). En el verano de 1903 convivió con la familia de los Pasternak: El padre –pintor, quien llegó a retratar en varias ocasiones a Scriabin–, y el hijo –el famoso escritor Boris Pasternak– entablaron amistad con el compositor y solían expresar gran admiración por el músico ¹⁶.

Baleiev, editor y amigo del compositor, falleció en 1903. Durante casi diez años el sustento económico de Scriabin había dependido de él. El comité de la organización editorial para el apoyo a los artistas decidió en 1904 reducir a la mitad el financiamiento de Scriabin. El compositor, con esfuerzo, logró que sus *Sonata No.3 op.22* y *No.4 op.30* se editaran ¹⁷. Y así, con el insuficiente apoyo mensual de la editorial, se dirigió a Suiza. Mientras Vela y sus cuatro hijos

15. Los comentarios sobre la música de Scriabin por Boris Pasternak muestran la profunda identificación que tuvo el escritor con su música. Cuando el escritor falleció, en su homenaje, Stanislav Richter interpretó durante una noche la música de Scriabin que el difunto tanto amaba.

16. Sin embargo, Margarita Morosova, quien antes fuera la alumna de Scriabin, mostró interés al enterarse de que Scriabin necesitaba financiamiento para su viaje a París. Su esposo había fallecido dejando una gran herencia y llegó a enviar al compositor cierta cantidad mensualmente. Scriabin tuvo suerte al gozar de este apoyo desde pocos meses antes del fallecimiento de Baleiev.

permanecieron en Ginebra, Scriabin se casaría en segundas nupcias con Tatiana Schloezer y a finales de 1904 llegaría con ella a París. Allí estrenó en 1905 la *Tercera Sinfonía o “El Poema Divino” op.43* con más de mil músicos en la orquesta. Posteriormente se mudó a Italia con Tatiana embarazada. En este mismo año falleció la primera hija de los Scriabin, Rimma; y Vela regresó a Moscú como profesora de piano en el Conservatorio.

En 1906 Scriabin fue aclamado en Estados Unidos por su *Concierto para piano y orquesta*, así como por el *Poema del Extasis*, la *Primera Sinfonía* y el *Poema Divino*. En París participó en la “Temporada Rusa” organizada por Diaghilev en 1907 (ocasión en la que presentaron su *Segunda Sinfonía*, así como el *Concierto para piano* y la *Sonata No.3* interpretados por Hoffmann).¹⁸ En este mismo año compuso la *Sonata No.5 para piano* considerada por el mismo compositor como “*la cúspide de toda mi producción pianística*”. En 1908, dió un recital en Leipzig y presentó el *Poema del Extasis*. Al enterarse del regreso de Scriabin a Moscú, Vela Skriabina realizó una serie de recitales con el nombre de “Nueva Música” en las que interpretó obras del compositor. Durante su estancia en Bruselas (1909), Scriabin trabajó “endiabladamente” en el *Poema del Fuego* o *Prometeo op.60*: la *Quinta Sinfonía* en la que el piano tiene su participación con la orquesta. En su casa de verano compuso en 1911 la *Sonata No.6 op 62* y la *Sonata No.7 op.64*.

18. Temporada en la que participaron también Rimsky Korsakov, Glazunov, Rachmaninov, Stravinsky y Prokofiev.

En 1911 se presentó en el “Gran Concierto de Scriabin y Rachmaninov”; memorable recital compartido en donde cada uno ejecutó sus propias obras. En 1912 se mudó a Moscú y el siguiente año compuso la *Sonata No.8 op.66* y la *Sonata No.9 op.67*. Fue invitado a Londres en donde presentó su *Prometeo*; además, tocó dos recitales en la Sala Bechstein. Durante esta estancia detectó una inflamación en sus labios. En 1914 se gestan los primeros movimientos de guerra en la que Rusia también tomaría parte. Scriabin, por su lado, se concentró en la elaboración de su magna obra inconclusa *Mysterium*. Al siguiente año dió un concierto en San Petersburgo y a su regreso en Moscú reapareció la inflamación cada vez más dolorosa: “*Parece una llama violeta*” comentaba. Se había formado un absceso en un labio que acabó en septicemia ¹⁹. Pocos días después, el 14 de abril de 1915, Alexander Scriabin falleció a la edad de 43 años.

19. Septicemia: Envenenamiento de una mosca cabuncosa.

Sonata No.2 en Sol sostenido menor

“Fantasía”

Scriabin compuso gran número de ‘miniaturas’ para el piano, así como lo muestran los títulos de sus obras tempranas de tendencias pianísticas románticas (heredadas de Chopin y Liszt): valeses, mazurkas, nocturnos, impromptus, preludios, estudios, etc. Scriabin compuso, además, piezas y poemas que adaptaron perfectamente sus expresiones personales a manera de sueños y visiones fugitivas, en donde en ocasiones incorporaría expresiones patéticas, oscuras y satánicas (características que distinguen a un artista del s.XX). Pero en las obras de gran extensión siempre se expresó dentro del marco de la *forma sonata*: la *Primera y Segunda Sinfonía*, la *Tercera Sinfonía o “Poema Divino”*, *Cuarta Sinfonía “Poema del Éxtasis”*, el *Poema del fuego o “Prometeo”*, y las *Diez Sonatas para piano*.

Las *Diez Sonatas* en su conjunto revelan etapas progresivas del estilo musical del compositor. El término “sonata” enmarca en sí la claridad de los valores jerárquicos y estructurales de la tonalidad y la armonía. Por otro lado, observamos en Scriabin a un músico que desde el inicio trata de desafiar y llevar a un plano más amplio el sentido de la tonalidad. La *forma sonata* ha sido flexible dentro de la evolución de la música al conservar el principio fundamental en cuanto al retorno de la tónica al final de la obra. En ese sentido, entre más se desafíe la tonalidad de la obra, más se intensifica el significado y la justificación de la *forma sonata*. Es por eso que ambos elementos –la forma y el ámbito

revolucionario de la música de Scriabin— encuentran un mutuo entendimiento ²⁰.

En Scriabin observamos la tendencia en el uso de motivos o temas en una idea sintética y simbólica. Toda la obra parte de este símbolo y en muchas de sus obras de madurez éste fue el *acorde Prometeo*, el cual estudia y desglosa en todas sus posibilidades. Para el compositor, los aspectos armónicos y melódicos derivan de esta única fuente, pues comenta: “*La melodía es una armonía disuelta, y la armonía es una melodía verticalmente comprimida.*”²¹.

La *Segunda Sonata para piano op.19 “Fantasía”* fue escrita de 1892 a 1897, periodo que coincide con la elaboración de su *Concierto para piano y orquesta en fa sostenido menor* (1896–1897). 1897 fue el año en que contrajo matrimonio con su primera esposa Vela Isakovich y con ella permaneció en París, lugar en donde ambas obras fueron completadas. Esta obra es un “estudio de la naturaleza” ²², más específicamente un estudio paisajista del mar, pues Scriabin mismo escribió en las notas al programa que quería expresar la profundidad y la oscuridad del mar tempestuoso que había visto en una ocasión, así como la

15. Paz, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*: “El que la sonata haya sido capaz de adaptarse a un ambiente tan distinto prueba la extraordinaria vitalidad de la gran forma. La forma ha conservado en un modo general el principio de los centros de tonalidad contrastante y del triunfo final de la tónica.”

16. Ibid: “A menudo un movimiento se desarrolla desde el comienzo hasta el fin sin una cadencia cabal, renunciando a la claridad de puntuación a favor de un impulso ininterrumpido. El arco de la forma se extiende sobre un único ojo con un firme impulso cuya tensión crece sin cesar.”

17. Jeremy Siepmann, 1998. Notas al programa del disco *Piano Sonatas-Scriabin*, interpretadas por John Ogdon.

sensación de tranquilidad y serenidad de un Nocturno en las orillas del mar. Entre sus apuntes del *Cuaderno*, notamos el hábil manejo que tenía el compositor para describir detalladamente paisajes, mostrando su aguda sensibilidad hacia la mística entidad de la naturaleza. Antes de llegar a la capital francesa, los Scriabin habían realizado un viaje al Mar Negro de Crimea como su luna de miel. Cabe mencionar que entre las giras de conciertos realizadas al comienzo de la carrera como concertista están también las visitas al mar de Génova, de donde también pudo tomar inspiración para escribir esta obra.

La obra es esencialmente de estilo pianístico romántico pero la de un romanticismo desvanecido. El tradicional estilo de las obras románticas, como la claridad en el plano de la melodía y el acompañamiento, así como las tensiones naturales de los intervalos de escalas tonales, parecen fundirse en un lenguaje innovador que se preocupa por la búsqueda de liberación ante el convencional manejo de la tonalidad. Los primeros compases corresponden a los “motivos generadores” (que explicamos anteriormente): aunque no corresponden a una escala o armonía novedosa, es de un carácter ligeramente disonante. En cuanto a la armonía, las acostumbradas funciones y jerarquizaciones de los acordes que fijan tensiones y distensiones se mantienen en general, cediendo paso al discurso de la riqueza tímbrica y la explosión de colores como prioridad. Pese a que es una obra de juventud, no por ello deja de expresar la auténtica originalidad del compositor como en sus posteriores creaciones ²³.

23. Swan Alfred, *Scriabin*: “ In the beautiful *Second Sonata*, he takes a forceful leap out of the range of Chopin’s influence. The design of the first movement –an arabesque– and the impetus of succeeding *Presto* already reveal the later Scriabin: “all nerve and a holly flame.”

Con delicadeza en los detalles y de una elaborada elegancia, el primer movimiento es lírico, de una atmósfera acariciante. Síncopas y complejas subdivisiones rítmicas tanto de la melodía como del acompañamiento parecieran desafiar la simetría y el equilibrio métrico del compás para lograr flexibilidad e independencia de las voces que se mueven en fraseos muy amplios, a manera de improvisación. Enriquecido por los efectos de la caja de resonancia del piano, el acompañamiento se despliega en amplios intervalos ocupando extensos registros junto a la refinada melodía que fluye con naturalidad sobre la superficie del teclado en numerosos *pianísimos* y *ritardandi* ²⁴. Cada vez más se va gestando un sublime sentido de brillantez.

No muy diferente al carácter de un *Estudio*, en el *Presto* de la sonata, el desvanecimiento de las tensiones armónicas usuales conduce a que el efecto general sea un torbellino de notas fundidas acompañadas con un riguroso pulso que constantemente expone el carácter agitado y fugaz. Ráfagas de octavas de movimientos rápidos en la mano izquierda resaltan con ímpetu gestos tempestuosos ²⁵. A grandes rasgos, el tema deriva del primer movimiento. Podría decirse que mientras en el *Adagio* la tendencia del uso del motivo genérico es melódico–armónico, en el *Presto* es armónico–rítmico. El motivo evocador de las notas repetidas del primer movimiento casi al final de la obra es evidente (c.63, 64).

24. Ibid: “ The *Andante* is perhaps the most gorgeously fanciful and capricious of all Scriabin’s early works.”

25. Chiantore hace una observación interesante al notar que en las obras de juventud de Scriabin, hay la tendencia de hacer un rápido movimiento ascendente –casi siempre en octavas– en la región grave del teclado. Sin embargo el uso de las octavas difiere a la tendencia romántica por un desplazamiento rápido del brazo que no permite el ataque a fondo de la tecla.

Esquema del Primer movimiento de la *Sonata op.19 sol sostenido menor* de Scriabin

A	a	1-6	G#m	I	Motivo que utiliza intervalos armónicos que melódicos. Se caracteriza por tresillos de 3 notas repetidas.
	b puente	7-10			Motivo tema "b" por grado conjunto en la mano izquierda
	a	11-12		V	
	a,b	13-22	B	I	Sección donde inicia ahora el tema "b" en la mano derecha y con algunos motivos "a" incrustados.
	c	23-30			Siendo la cadencia más significativa la del c.30
		31-45			Tema "c" variado. Desvía la cadencia al llegar al c.38, pues extiende el acode, siendo la región de V/V. Cadencia final hacia tema de clímax V-I (c.45 a 46).
	d	46-57		I	Tema Clímax, a diferencia de temas anteriores, la melodía es en octavos, dosillos.
	a	58-61	B	I	Termina en acorde de D
B	c, a	62-74	trans	III	Motivo de "c" acompañado de motivos "a", la segunda (desde c.75) cada vez va dominando el acorde de V de la tonalidad original del movimiento. Transición hasta llegar a V7 de G#m. Cadencia significativa en el c.86, 87.
		75-86	trans	IV-I	
A	a	87-88	G#m	I	Igual que el inicio, pero en ff.
	a, b	89-98	E	I	Igual al c.13 de la primera parte A
	c	99-106			Igual al c. 23-45
		107-121			
	d	122-134		I	Tema clímax ahora en E
a	135-136			Dos últimos compases que dan forma cíclica al movimiento.	

Esquema del 2do movimiento de la Sonata op.19 de Scriabin

A	a	1-8	G#m	I-V	
		9-16		IV-I	
	b	17-24	B	I -V/ G#m	B(V/E) -E (V/A) -A-V7/ G#m
	a	25-32	G#m	I	
	c	33-40		I	Deriva del material de "b". Motivo característico en la mano izquierda donde lleva movimientos rápidos de intervalos armónicos
B	d	41-48	Ebm	I - V7/B	Melodía similar a la del primer movimiento (véase c.13 del mov anterior)
		49-58	B b m	I - F#7(V7/B)	Repentina modulación hacia el G (c.57) y pasa a F#7 (c.58)
		59-66	B b m-D b m		Ultimo acorde D b
		67-78	C#m-E	I-rel.mayor-V7/G#m	C#m-E (c.72)-V7/G#m (c.78)
A	a	79-86		I-V	
		87-94		IV	A diferencia de la primera parte, no resuelve en cadencia
	d	95-101		I	Cadencia conclusiva hacia el c.102 (V-I)
		102-110		I	Coda

Notas al Programa de Mano

Partita No.1 en Si bemol Mayor BWV 825

El término *Partita* y *Suite* musicalmente significan lo mismo, pues ambas consisten en la sucesión de danzas contrastantes reunidas por la misma tonalidad. Es en las obras de este género donde el Barroco se acercó más al lenguaje musical profano, aquel que fue también el apropiado para representar el espíritu de las diversas naciones. La *suite* se adoptó en distintos ámbitos de la sociedad: dirigida a los príncipes, cortesanos y a la clase popular. En Alemania se desarrolló principalmente como música instrumental, heredando la tradición de la *obertura* francesa. En las danzas de la *suite*, Bach exhibe el dominio de los distintos estilos nacionales. En general, el término *partita* en Bach indica una intención de estilo alemán. La *Partita No.1 en Si bemol*, es la primera obra de la colección del *Clavier Übung* considerada como una de las obras más delicadas de la serie, con un desarrollo polifónico, llena de vitalidad rítmica y variedad de efectos instrumentales.

Sonata Hob XVI No.52 Mi bemol Mayor

Escrita en Londres en 1794, la *Sonata en Mi bemol Mayor Hob.XVI: 52* –la última sonata– se considera como una de las más geniales obras para teclado de Haydn. Sus últimas sonatas para piano son de un lenguaje orquestal y evidencian la evolución de la forma sonata en el piano como en la sinfonía. La *Sonata*

Hob.XVI: 52 muestra un nuevo estilo pianístico. El primer movimiento, en la brillante y sólida tonalidad de Mi bemol Mayor, es de gran dimensión en su *forma sonata*. Nos sorprendemos una vez más ante el espíritu revolucionario de Haydn al recordar que fue compuesta cuando tenía 62 años. La obra cristaliza la capacidad que tenía de explorar a fondo timbres de varios instrumentos orquestales en el piano, aspecto en el que Haydn se adelantó a su época pese a que el instrumento no llegó a su desarrollo definitivo.

Estudio op. 25 No.5 en mi menor

La producción musical de Chopin –a excepción de algunas obras de música de cámara y canciones– es íntegramente pianística. Mediante el empleo personal e inédito de los recursos tímbricos del piano, Chopin sacó como nadie la fuerza expresiva del piano como instrumento poético. Los *Estudios*, formas musicales destinadas a solucionar problemas concretos de la técnica, alcanzaron con Chopin un alto nivel en cuanto a inspiración e musicalidad. Más que obras de ejecución técnica se volvieron obras de un gran reto interpretativo debido a que el sentido poético y musical superan el ámbito mecánico y escolástico. Más que el efecto de asombro, la música de Chopin busca una conmoción interior para el oyente por medio de la plenitud del sonido y esto no es la excepción para la interpretación de sus *Estudios* para piano. Mientras que los *Estudios op.10* –dedicados a Liszt– fueron compuestos durante su estancia en Varsovia (desde 1829), los *Estudios op.25* –dedicados a Marie d’Agoult– fueron escritos después de haber llegado a París y terminados poco antes de su publicación (1835). Ambos

fueron editados en 1832 y en 1837 respectivamente. En general, todos los estudios presentan una misma problemática a trabajar de principio a fin a excepción del *op.10 No.3* y el *op.25 No.5* en los cuales la sección intermedia incorpora un tratamiento diferente. El *Estudio op.25 No.5 en mi menor* está dedicada a la utilización de apoyaturas y amplios arpeggios. Bernard Gavoty comenta: “*Dos episodios se oponen en este estudio de ejecución peligrosa. La mayor dificultad consiste en no dar en momento alguno una brusquedad mecánica a la ejecución que debe mantener suave en la viva acentuación de los tiempos débiles.*”

Balada No.4 op. 52 en fa menor

El término ‘Balada’ fue utilizado por primera vez con Chopin como música instrumental, pues anteriormente se utilizaba sólo en obras de canto y piano. La balada se remonta al término ‘*ballad*’ en inglés, poesía popular épico-lírica. Por su capacidad reveladora del ámbito popular y nacional, se convirtió en un medio ideal para expresar el aspecto nacionalista basado en antiguas leyendas o relatos fantasiosos. Las ‘*Baladas y Romanzas*’ del poeta polaco Adam Mickiewicz fueron publicadas en 1822. Por su aspecto mitológico y eslavo, mágico, nostálgico y popular, seguramente Chopin encontró un elemento inspirador que despertó sus emociones nacionalistas que tomaron forma en obras puramente musicales. En Chopin, las *Baladas* tienen una forma amplia y se caracterizan por su lirismo, espontaneidad y brillantez, dentro de un contexto sumamente poético a manera de improvisación. La *Balada No.4 en Fa menor op.52* es una obra de madurez. Su estructura general es la *forma sonata* y utiliza recursos como el rondó y la

variación: el tema expresivo se somete a una constante repetición y variación rítmica y armónica, incorporando también voces polifónicas. Audacias armónicas en acordes con notas añadidas y armonías cromáticas son manejadas de la manera más refinada, además de variedades en el uso de timbres contrastantes.

Estudio Trascendental No. 10 en fa menor *Allegro agitato*

Durante el Romanticismo, además de la aparición del carácter intimista, surge una nueva tendencia que tuvo su culminación en la brillantez y grandilocuencia del piano al presentarse al público, tal como se realiza en los conciertos hoy en día. Liszt, sucesor del espíritu virtuoso de Paganini, trató de crear en el piano efectos sonoros equivalentes a los que Paganini hacía con el violín. “*Brillantez demoniaca*”, “*una maestría digna del diablo*” –como decía Clara Schumann– son algunas de las descripciones de su estilo virtuosístico. Los *Doce Estudios de Ejecución trascendental* originalmente derivan de los *Estudios op.1* escritos por el compositor a los 16 años. La segunda versión corresponde al año de 1837 con algunas modificaciones y fueron publicadas en 1839 como *Grandes Estudios*. A la tercera y última versión definitiva (1852) se le añadieron títulos específicos a cada estudio –es decir, muchos de ellos tienen como punto de partida un tema, una lectura, o una impresión–, a excepción del *No.2 en La menor* y el *No.10 Fa menor*, que no tienen nombre. El término “*trascendente*” fue puesto por el compositor al considerar la evolución que ha tenido esta colección en cuanto al grado de dificultad y madurez interpretativa. La técnica *trascendente* consiste en la exploración de las resonancias del instrumento con base en las posibilidades

del uso de la mano por medio de un discurso de la velocidad. Con Liszt y su nueva propuesta técnica, el Estudio logró un nivel artístico muy elevado a manera de pieza de concierto. El *Estudio No.10 en Fa menor –Allegro, agitato molto–* revela el descubrimiento de las posibilidades del piano desde una visión orquestal. La obra hace uso de sonoridades estruendosas llenas de ímpetu, así como de sutiles y apasionados motivos líricos. Requiere destreza, fuerza, brillantez y extraordinario dominio de la técnica. En ella se aprecia la nueva aportación técnica e interpretativa: el estilo de *'bravura'*.

La Fantasía op.17 Do Mayor

El piano ocupó el papel principal en la música instrumental del Romanticismo. Fue el instrumento a través del cual el músico romántico pudo liberarse espiritualmente y plasmar muchos elementos autobiográficos. *La Fantasía op.17* fue compuesta de 1836 a 1838, periodo marcado por la larga y difícil lucha por obtener el permiso de Friederic Wieck para casarse con su hija Clara. Enumerada en orden poco común –debido a que el último movimiento es lento–, esta obra es el resultado magistral de la expansión de la *forma sonata* tradicional por medio de la liberada expresión individualista en contenido, la de un auténtico músico romántico. Originalmente la obra se iba a llamar “*Obolen auf Beethovens Monuments, Grand Sonata por Florestán y Eusebius*” con un título para cada movimiento; *Ruinen, Trophäen y Palmen*, pues en 1835 habían iniciado en Bonn la recaudación de fondos para la construcción del monumento en memoria a Beethoven y Schumann quizo contribuir en este proyecto mediante la

publicación y venta de esta obra. La obra no sería publicada hasta 1838 por Breitkopf & Härtel en Leipzig como *Fantasia en Do Mayor op.17*, dedicada a Liszt, agregando versos de Schlegel, sin títulos evocativos –modificados anteriormente como *Ruinas, Arco de triunfo y Constelación*– y finalmente sin referencia directa a Beethoven. Schumann introdujo al final del primer movimiento y en homenaje al gran compositor, un trozo musical del ciclo del Lieder “*A la amada lejana*”. Fue estrenada en Dresde por Liszt en 1840.

Tres Danzas Indígenas Jaliscienses

La segunda década del s.XX marcó el inicio de una nueva corriente estilística identificable en el campo de la música como Nacionalismo Musical Mexicano que dio ímpetu y auge a la creación y actividades musicales durante el periodo post–revolucionario. José Rolón ocupa un lugar importante dentro de la tendencia sinfónica modernizadora de la segunda y tercera década del s.XX. El ideal que tenía Rolón consistía en “*la genuina estilización folklórica*” con un lenguaje moderno y personal: consideró que la esencia de la música autóctona, popular o folklórica se encontraba en el ritmo y la armonía; por lo tanto, la música debía de traducir correctamente estas causas fundamentales que constituyen dicha autenticidad. El lenguaje de las obras tardías de Rolón expresan exactamente la concepción que tenía: “*la música folklórica es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado pero varonil sentimentalismo*”. Las *Tres Danzas Indígenas Jaliscienses* (1930) –al igual que en el *Concierto para piano y orquesta* (1935)– utilizan un lenguaje pianístico extraordinariamente

brillante. Escritas durante su estancia en Francia, fueron publicadas en París como '*Trois Danses Mexicaines*' y con la dedicatoria a Ricardo Viñes. De entrada, se perciben potentes acumulaciones rítmicas y violentos choques disonantes característicos de las obras maduras del último periodo del compositor. Rolón logra plasmar su personalidad moderna sin perder la autenticidad de la escritura rítmico melódica de los aires y danzas autóctonas de la región de Jalisco, su pueblo natal. La obra es claramente instrumental y los efectos sonoros recuerdan ciertos instrumentos populares, en especial los de aliento y percusión.

Sonata No.2 “Fantasía”op.19 en Sol sostenido menor

Scriabin representa el periodo de transición entre el Romanticismo del s.XIX y el s.XX. La *Segunda Sonata para piano op.19 “Fantasía”*, fue escrita de 1892 a 1897. En 1897 contrajo matrimonio con su primera esposa Vela Isakovich y permanecieron en París. Scriabin escribió en las notas al programa que quería expresar la profundidad y la oscuridad del mar tempestuoso que había visto en una ocasión, así como la tranquilidad y serenidad de un Nocturno en las orillas del mar. La obra es esencialmente de estilo pianístico romántico de carácter ligeramente disonante, cediendo paso al discurso de la riqueza tímbrica y la explosión de colores como prioridad. De una atmósfera sonora sensible, voluptuosa y sofisticada, difiere del tradicional estilo romántico en el uso del instrumento, introduciéndonos hacia la evocación de novedosos impulsos, exaltaciones luminosas en un efecto sonoro misterioso y sensual, expansivo y envolvente.

Bibliografía

- Agüero P., *Haydn*. ed. Calomino, Argentina 1943.
- Badura Skoda, Paul, *Interpreting Bach at the Keyboard*. Claren Press, Oxford 1995.
- Bal y Gay, Jesús, *Chopin*, FCE, quinta edición, México D.F. 1993.
- Basso, Alberto, *Historia de la Música Tomo VI La Epoca de Bach y Händel*, Turner Libros, S.A. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid 1999.
- Benedetto, Renato di, *Historia de la Música*. Tomo VIII. El siglo XIX. Primera parte. Turner Libros, S.A. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid 1999.
- Brown, Thomas Alan, *The Aesthetics of Robert Schumann*. Greenwood Press Publishers, Westport Connecticut 1975.
- Busoni, Ferruccio, *Pensamiento Musical*. Selección con traducción y prólogo de Jorge Velazco UNAM, México D.F. 1982.
- Carredano, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música*. CENIDIM, México 1994.
- Casella, Alfredo, *El Piano*. Ricordi, sexta edición, Buenos Aires 1964.
- Castellanos, Pablo, *Curso de Historia de la Música en México*. Conservatorio Nacional de Música, México D.F. 1967.
- Cross & Ewen, *Los Grandes Compositores. Su vida y su música desde Bach hasta nuestros días*. Compañía General Fabril Editora. 1965.
- Chiantore, Luca, *Historia de la Técnica Pianística, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Alianza Música, España Madrid 2002.
- Downs, Phillip G. *La Música Clásica. La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*, ediciones Akal S.A. Madrid 1988.

- Ediciones Olimpo, *Historia de los Grandes Compositores*. Tomo II. Cap. “Haydn” por Salustio Alvarado. España 1994.
- Ediciones Olimpo, *Historia de los Grandes Compositores*. Tomo IV. Cap. “Schumann”. España, 1994.
- Einstein, Alfred, *La Música en la Epoca Romántica*. Alianza Editorial, Madrid 1994.
- Epstein, Ernest, *Bach Pequeña Antología Biográfica*. Ricordi Americana, Buenos Aires 1950.
- Estrada, Julio, *La Música de México*. UNAM, 1988.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Sobre la vida Arte y obras de J.S.Bach*. 1802.
- Frisch, Uwe, *Trayectoria de la Música en México*. UNAM, México D.F. 1870.
- Fujino, Yukio, *Rusia Nostálgica (Roshia no Yuutsu) Scriabin y Rachmaninov*. Editorial Nobarasha, Japón 1996.
- Gallois, Jean, *Schumann*. Espasa Calpe S.A. Madrid 1975.
- Gavoty, Bernard, *Chopin*. Javier Velgara Editor, Buenos Aires 1987.
- Gaymar, Konstantin, *Historia del Piano y de sus grandes maestros*. Ediciones Akal S.A. Madrid 1988.
- Geringer, Karl, *Bach, La culminación de una Era*. ed. Contrapunto, Madrid 1982.
- Geringer, *Haydn: A creative Life in Music*, W.W. Norton & Company, NY, 1946.
- Goléa Antoine, *Estética de la Música Contemporánea*. Eudeba Editorial Universitaria, Buenos Aires 1961.
- Graetzer, *La ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach*. Ricordi Americana, Buenos Aires 1956.
- Hadden, *Vida y Música de Haydn*.

- Harrison, *Haydn's Keyboard Music, Studies in Performance Practice*. Ed. Oxford Monographs on Music 1977.
- Hurtado, Leopoldo, *Liszt*. Ricordi Americana, Buenos Aires 1952.
- Ito, Nobuhiro, *Lectura de las Sonatas Estherhazy de Haydn*, primera Edición, Ed. Shunjusha, Tokyo 2003.
- Kleczynski, Jean, *Cómo interpretaba Chopin su propia música*. ed. Andreas Botas, 1949. traducción al español por Andreas Botas.
- Larsen, Serwer, and Webster, *Haydn Studies Proceedings of the International Haydn Conference*, Cap. 'Haydn, Mozart and his contemporaneous by Eva Badura Skoda'; and 'Haydn's Sonata Hob. XVI 52 (Christa Landon 63) in E flat Major, An Analysis of the First Movement' by Lawrence K. Moss. Ed. W.W Norton & Company, Washington D.C. 1875.
- Lavagne, André, *Chopin*. Espasa Calpe, cuarta edición, Madrid 1981.
- László, Somtai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*, The University of Chicago Press, 1970.
- Leibowitz, Rene, *La Evolución de la Música de Bach a Schönberg*. Editorial Arte y Literatura, La Habana Cuba 1980.
- Little & Jenne, *Dance and the Musik of J.S.Bach*. Indiana University Press 1991.
- Machlis, Joseph, *Introducción a la Música Contemporánea*. Ediciones Marymar, Argentina 1975.
- Malmström, Dan, *Introducción a la Música Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1977.
- Marco, Tomas, *Historia general de la música El siglo XX*. Ediciones Istmo, editorial Alpuerto S.A., Madrid 1978.
- Matamoro, Blas, *Schumann. Obra completa comentada con Discografía recomendada*. Ediciones Península, Barcelona 2000.

- Matthews, Denis, *La Música para Teclado*. ed. Taurus, Madrid 1986. traducción al español por José María Martín Triana.
- Mayer Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la Actualidad*. Fondo de Cultura Económica, México 1941.
- Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio. José Rolón*. Volumen I. CENIDIM, Primera edición, México D.F. 1993.
- Miller H.M., *History of Music*, Harper & Row Publishers, Inc, traducción al japonés ed. Nobarasha, Tokyo Japón, 1972.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La Composición de México en el s.XX*. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, Primera edición, 1996.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, Un ensayo de interpretación*. UNAM, Escuela Nacional de Música 1955.
- Morgan, Robert. *La música del siglo XX. Una Historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Ediciones Akal, Madrid 1994.
- Orta, Guillermo, *Breve Historia de la Música en México*. Librería de Manuel Porrúa, México 1970.
- Pauly, Reinhard G. *La Música del periodo Clásico*, ed. Victor Leru, Buenos Aires 1980. traducción al español de Gerardo V. Huseby.
- Paz, Juan Carlos, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, Editorial Nueva Visión, Argentina 1955.
- Pestelli, Giorgio, *Historia de la Música. Tomo VII: La Epoca de Mozart y Beethoven*. Ed. Turner Música, Madrid 1977.
- Rattalino, Piero, *Historia del Piano. El instrumento, la Música y los Intérpretes*. Span Press, España 1997.
- Reich, Willi, *Schumann, Su Arte y su Vida*. Ricordi Americana Buenos Aires 1957 (ensayo autobiográfico extraído de los escritos del autor y del diario íntimo de Clara Schumann. Recopilación. Delgadillo, Luis A. Comentarios a los Consejos de

Schumann, Tipografía Nacional 1919.)

- Rosen, Charles, *El estilo Clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza Editorial, Madrid 1872.
- Salazar, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Alianza Música, Madrid, España 1997.
- Salazar, Adolfo, *Los Grandes Compositores de la Epoca Romántica*. Ed. Aguilar Madrid 1955.
- Salazar, Adolfo. *La Música Moderna*. Ed. Losada, B.A. 1944.
- Salvetti, Guido, *Historia de la Música tomo X. El siglo XX*. Primera parte. Turner Libros, S.A. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid 1999.
- Schauffler, Robert Have, *Florestan, The Life and works of Robert Schumann*, Dover Publications, Inc New York 1963.
- Schönberg, Harold, *Los Grandes Compositores*. Javier Velgara Editor, Buenos Aires Argentina 1989.
- Schönberg, Harold, *Los Grandes pianistas La Música y los Músicos*, Javier Velgara Editor, Buenos Aires Argentina 1990.
- Schweitzer, Albert, *J.S. Bach. El músico poeta*. Ricordi, Buenos Aires Argentina 1955 (del original del Breitkopf & Härtel).
- Slominsky, Nicolás, *La Música de América Latina*. Librería y Editorial El Ateneo, Buenos Aires Argentina 1947.
- Spitta, Phillip, *Johann Sebastian Bach. Su vida, su obra y su época*. Biografía Grandesa. México D.F. 1950.
- Swan, Alfred J., *Scriabin*, Dacapo Press. (Primera parte basada en la biografía de Engel de la Música Contemporánea, Petrograd, 1915–1916) Da Capo Press, New York 1969.
- Taylor, Ronald, *Liszt*, Javier Velgara Editor, Buenos Aires Argentina. 1986
- Taylor, Ronald, *Schumann*, Javier Velgara Editor, Buenos Aires, Argentina 1987.