



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Opción de titulación

que para obtener el grado de

**Licenciada en Piano**

presenta la alumna

**OLIVIA JUÁREZ DÍAZ**

**Asesor de Notas: Mtro. Francisco Viesca Treviño.**  
**Asesor del Recital: Mtra. Ninowska Fernández-Britto.**



México, DF. Mayo de 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.

*“Todo lo que respira alabe al Señor”*

**Salmo 150:6**

*A mis padres  
Olivia y Omar Juárez  
A mi abuela  
Rosaura Méndez Sandoval*

## *Agradecimientos*

A Dios primeramente, porque me dio vida para disfrutar de la música y me permitió culminar mi carrera.

A mis padres Olivia y Omar, por quererme como lo hacen y por todo su apoyo económico y moral durante estos nueve años.

A la señora Rosaura, mi abuela y a mi Tía Ruth.

Al maestro Gerald Nyenhuis y su esposa Francis, que me brindaron un hogar y sin los cuales hubiera sido difícil llegar hasta aquí.

A mi querida maestra Ninowska, a quien le debo todo lo que he llegado a ser como pianista, pero sobre todo, como músico, y también por toda la paciencia que tuvo al ser mi maestra todos estos años.

Al maestro Francisco Viesca por toda su paciencia y colaboración en la realización de este trabajo.

Al maestro Uruchurtu por animarme a concluir mis estudios profesionales.

A mi amiga Mariana Mendoza por su grande y especial ayuda.

A mi amigo Josué Carranza por su gran colaboración técnica en este trabajo.

A Adriana Pimentel por todo su apoyo moral y emocional y todo su cariño.

A mis amigos: Fernando Carmona, Tere Navarro (Katia), Ildefonso, Lucero, Greta, Sandra Yadira, Pamela, Víctor “el Stumpf” y Hazael, que siempre me animaron.

A mis amigos que estuvieron orando por mí, Hadasa, Moy y Rut Flores, Camachito, Eleazar Saldívar, Benjas, Jacob, Aby, Peter Dishman, Rut Mtz., Palacios, Gallito, Anita, Vania, Ma. Esther, Guille, Saúl y Josefina Reyes, y finalmente a la oficina de la Iglesia Nacional Presbiteriana “Berith”, en especial a Margarita Lecanda y Miguel Ángel Camacho, por facilitarme el equipo de la misma y realizar este trabajo,

a todos ustedes,

**Gracias.**

**Olivia Juárez Díaz**  
**México, DF. mayo de 2007.**

## ÍNDICE

	Págs.
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Programa del recital</b>	<b>2</b>
<b>1. Preludio y fuga en La Mayor BWV 888 (Clave Bien Temperado, tomo II)</b>	
<b>1.1 Marco histórico</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Marco histórico de la música</b>	<b>4</b>
<b>1.3 Datos biográficos del autor</b>	<b>6</b>
<b>1.3.1 Arnstadt</b>	
<b>1.3.2 Mühlhausen</b>	
<b>1.3.3 Weimar</b>	
<b>1.3.4 Cöthen</b>	
<b>1.3.5 Anna Magdalena</b>	
<b>1.3.6 Leipzig</b>	
<b>1.4 La influencia que recibió Bach</b>	<b>9</b>
<b>1.5 Su repercusión</b>	<b>10</b>
<b>1.6 La obra: Clave bien temperado</b>	<b>11</b>
<b>1.7 Análisis musical de la obra</b>	<b>12</b>
<b>2. Sonata op. 28 en Re Mayor (a Joseph Edlen von Sonnenfels) Ludwig Van Beethoven</b>	
<b>2.1 Marco histórico</b>	<b>16</b>
<b>2.2 Sobre la música de su tiempo</b>	<b>18</b>
<b>2.3 Datos biográficos del autor</b>	<b>19</b>
<b>2.4 La influencia que recibió Beethoven</b>	<b>21</b>
<b>2.5 Su repercusión</b>	<b>23</b>
<b>2.6 Ubicación de la obra</b>	<b>25</b>
<b>2.7 Análisis musical de la obra</b>	<b>26</b>
<b>3. Balada no.2 op. 38 en Fa Mayor (a Robert Schumann) Fryderyk Chopin.</b>	
<b>3.1 Marco histórico</b>	<b>38</b>
<b>3.2 Marco histórico de la música durante el Romanticismo</b>	<b>40</b>
<b>3.3 Datos biográficos del autor</b>	<b>41</b>
<b>3.4 La influencia que recibió Chopin</b>	<b>43</b>
<b>3.5 Su repercusión</b>	<b>44</b>
<b>3.6 La obra</b>	<b>45</b>

3.7 Análisis musical de la obra	págs. 47
<b>4. Siete piezas para piano (a Ernestina) Blas Galindo</b>	
4.1 Marco histórico	51
4.2 Panorama internacional: la música del siglo XX	52
4.2.1 Primitivismo	
4.2.2 Urbanismo y música maquinal	
4.2.3 Deportes y Ballet	
4.2.4 Humor y Sátira	
4.2.5 La influencia del Jazz	
4.2.6 Neoclasicismo o el clasicismo del siglo XX	
4.2.7 Gebrauchsmusik o música de consumo	
4.2.8 Otros más	
4.3 La música nacionalista mexicana: el “Grupo de los Cuatro”	56
4.4 La vida de Blas Galindo	58
4.5 La influencia que recibió Galindo	59
4.6 Su repercusión	60
4.7 Las Siete piezas para piano	61
4.8 Análisis musical de la obra	62
<b>5. Scriabiniana (a Salvador Ordóñez) Rosa Guraieb</b>	
5.1 Marco histórico	70
5.2 Marco histórico de la música del siglo XX (después de 1950)	70
5.2.1 Timbres nuevos	
5.2.2 Los recursos electrónicos	
5.2.3 El <i>continuum</i> de alturas	
5.2.4 Indeterminación	
5.2.5 El “Antiarte”	
5.3 Marco histórico de la música mexicana contemporánea	73
5.4 Rosa Guraieb: su vida	75
5.5 La influencia que recibe Guraieb	76
5.6 Su repercusión	76
5.7 La obra	77
5.8 Análisis musical de la obra	78
<b>Bibliografía</b>	<b>82</b>

## Introducción

Las presentes Notas al programa son el resultado de un trabajo de investigación y análisis de las obras musicales que integran el Programa del Recital de Examen Profesional, para obtener el título de Licenciada en Piano.

Como sabemos, el trabajo del intérprete es una actividad de recreación, por lo que, a partir de las ideas planteadas por el compositor (en la partitura o a veces en algunos documentos escritos por el compositor mismo) es que el intérprete deberá formar su propio criterio de ejecución de la obra.

Desde luego que también existen otras herramientas que, al ser utilizadas, enriquecen la interpretación, tales como: la investigación en la bibliografía especializada, el análisis musical de la obra y el conocimiento de la experiencia que han tenido otros intérpretes con la misma obra (por medio de grabaciones, entrevistas, escritos, entre otras).

Lo que tiene que hacer cada intérprete es formarse un concepto de la obra lo más completo que sea posible, apoyándose con estas herramientas y procurando lograr la comunicación dentro de una interpretación responsable fundada en un criterio y no solamente en la intuición y el gusto personal; no quiero decir con esto que dichos elementos no sean necesarios; desde luego que lo son y tienen un lugar importante en el proceso de la ejecución, pero no son los únicos.

Cada capítulo de estas Notas está dedicado a una obra en particular y en ellos están expuestos los siguientes aspectos: 1) el contexto histórico-social en el que se desarrolló la vida del compositor y en el que, desde luego fue creada la obra a interpretar; 2) algunas de las características del estilo al que corresponde la obra; 3) las características formales, armónicas, melódicas, rítmico-métricas, tímbricas y de textura musical que distinguen la obra, así como la relación con el *Tempo*, agógica, dinámica y articulación, entre otros aspectos de la interpretación y 4) algunos de los problemas técnicos a los que el intérprete se enfrenta al abordar la obra.

Cabe mencionar que el presente trabajo no pretende un análisis exhaustivo de todos y cada uno de los aspectos referidos, sino se dedica a presentar de manera general los elementos que han servido como fundamento de una interpretación adecuada de las obras que conforman el programa del Recital de Examen Profesional, con lo que se resumen experiencias prácticas y teóricas que he obtenido durante los estudios realizados en la licenciatura.



## **Programa del Recital**

**Preludio y fuga en La Mayor No. 19 BWV 888  
(Clave Bien Temperado, Tomo II)**

**J. S. Bach  
(1685-1750)**

**Sonata en Re mayor op. 28**

**L. Van Beethoven  
(1770-1827)**

**Allegro**

**Andante**

**Scherzo (allegro vivace). Trio**

**Rondo (allegro ma non troppo)**

**Balada no.2 en Fa mayor op. 38**

**F. Chopin  
(1810-1849)**

**Siete piezas para piano**

**B. Galindo  
(1910-1993)**

**Allegro**

**Lento**

**Lento**

**Allegro grazioso**

**Lento**

**Allegro giocoso**

**Vivo**

**Scriabiniana**

**R. Guraieb  
(1931)**

**Moderato**

**Lento**

**Allegro**

# **1. Preludio y fuga en La Mayor BWV 888(Clave Bien Temperado, tomo II)**

## **Johann Sebastian Bach**

### **1.1. Marco histórico**

Comenzaré este capítulo describiendo cómo era la época en la que Johann Sebastian Bach vivió, conocido como periodo barroco en el universo de las artes.

Bach experimentó un tiempo en el que la concepción del mundo había cambiado radicalmente: el planeta tierra cambió de ser el centro de un universo geocéntrico a ser parte ahora de un universo heliocéntrico; el telescopio de Galileo confirmó la teoría heliocéntrica de Copérnico de que la tierra giraba alrededor del sol y no el sol alrededor de la tierra.

Así, el universo estático de Aristóteles se trasladó a uno en movimiento, y en ese cuadro, la tierra dejó de ser un punto fijo en el eje del cosmos y, por ende, el hombre abandonó su lugar privilegiado como el único fin de la creación.

A partir de ese momento se tuvo la certeza de que las leyes mecánicas y matemáticas controlaban el universo, y que además éste tenía una proporción, unidad y armonía como lo aseguraban científicos como Copérnico y Kepler.

A este cambio de paradigma ocurrido en el siglo XVII se le conoce como racionalismo barroco, el cual afirmaba que el universo podía ser conocido en términos lógicos, matemáticos y mecánicos, muy distante del racionalismo griego, que concebía el universo como estático.

Toda la cultura se vio perneada por este pensamiento: las matemáticas requerían fórmulas para aprehender el mundo de la materia en movimiento, razón por la que Descartes ideó la geometría analítica; Pascal estudió las curvas cicloides; Leibniz y Newton descubrieron el cálculo diferencial e integral.

E incluso la música como la de Bach se caracterizaba por ese dinamismo, que giraba en torno a un centro tonal y no se basaba en los modos, como sucedió con la renacentista.

Gracias a este despertar de la ciencia, se produjeron grandes inventos en la navegación, en la exploración del micro y macrocosmos –para lo que se perfeccionó el telescopio y microscopio-, en la presión atmosférica con el barómetro, en la temperatura gracias al termómetro y, en la fuerza de los vientos, con el anemómetro.

Si esto no fuera poco, los astrónomos analizaron el movimiento planetario; los médicos descubrieron la circulación de la sangre en el cuerpo humano; y los físicos experimentaron con la termodinámica y gravitación.

Y además de esta aplicación práctica de los descubrimientos científicos, la sociedad del barroco se identificó con el mercantilismo, el protestantismo, el nacionalismo y el individualismo.

Y precisamente, Bach es uno de los mejores ejemplos de su época, ya que al ser practicante del protestantismo luterano, su música está ligada al concepto de un Dios para el cual todo su arte debía glorificar.

Otros cambios que se experimentaron durante ese periodo histórico, fueron la exploración de tierras distantes a través de los océanos con fines comerciales; el arte fue concebido como forma de organización razonada, de acuerdo a la cosmología y la psicología racionalistas de Descartes y el sistema ético matemáticamente demostrable de Spinoza.

En cuanto a la fe y la religión, la unidad de la iglesia católica fue tambaleada por grupos protestantes, y se experimentó un salto de la aceptación de la autoridad de la fe hacia la experimentación científica.

Y sobre política, un hecho determinante fue el surgimiento de la monarquía absoluta conocido como el absolutismo, el cual se basaba en un equilibrio del poder distribuido entre una familia de naciones.

## 1.2. Marco histórico de la música

La música de los países germánicos se vio gravemente afectada por la llamada guerra de los treinta años (1618-1648), pues pese a que los músicos alemanes del alto y medio barroco habían aprendido grandes cosas de Italia, no lograban adaptarlas al ambiente de su tierra natal.

Ejemplo de ello lo tenemos en Johann Hermann Schein, quien desde los primeros años del siglo XVII había intentado imitar a los maestros venecianos y escribía música con títulos italianos.

Heinrich Schutz, por su parte, componía al estilo de las primeras óperas florentinas; Ludwig Senfl, discípulo de Arrigo Tedesco, se dio por vencido y mejor se dedicó a la música de iglesia; Samuel Scheidt, en sus canciones “*Sacrae*” y “*Concerti sacri*”, representa un puente entre la música italiana del barroco y la rudimentaria música alemana.

Dicha época bélica en la Europa Central, tuvo graves consecuencias en la música ya que por mucho tiempo no pudo pensarse en melodías para instrumentos o para salones.

Su principal función halló lugar en las iglesias, con una estructura esencialmente vocal con fuertes cimientos del coral protestante, de carácter eclesiástico y popular. Incluso los instrumentos como el órgano, cuando se introdujeron, estaban sometidos a ese arte vocal religioso.

Algún tiempo después, en las provincianas que se dividía la nación alemana, las pequeñas cortes dieron inicio a una música instrumental concertada; la orquesta clerical y vocal de príncipes y duques se nombraba “*la Kapelle*”.

Ahora, en el año en que nació Bach, nacieron otros dos ingeniosos hombres: Georg Friedrich Händel, músico de corte provinciano, protestante, pero atento a los aires líricos de los países cercanos y Doménico Scarlatti, quien aportó grandes contribuciones a la música para teclado. El primero estaba conectado a las escuelas italianas de ópera, sobre todo a la napolitana; una de sus principales influencias fue Alessandro Scarlatti. Durante los años de juventud de ambos, en Italia surge el “*concerto*”, forma instrumental caracterizada por el juego de los solistas, el violín y en el clave, especialmente.

De los grandes de esa tendencia, Francesco Geminiani era casi de la misma edad que Bach; Antonio Vivaldi sólo tenía quince años; y apenas dos años atrás había nacido uno de los grandes hombres que puso los cimientos más sólidos para la música: Jean Philippe Rameau, fundador de la armonía moderna.

En esa misma época por toda Europa se escuchaba la llamada música profana<sup>1</sup> (de sociedad y de teatro) de origen italiano y francés; la música latina, entre italiana y francesa, que tuvo como principal representante a Jean Baptiste Lully.

Cuando Bach nació, este florentino parisianizado tenía 53 años y no causó mucho impacto en comparación de Georg Philipp Telemann, amigo de Bach –quien fue

---

<sup>1</sup> La que se escuchaba en todos los sectores fuera de la iglesia.

padrino de su hijo- “Este apasionado del estilo francés fue el que logró sobrepasar el *Feste Burg*<sup>2</sup> de la tradición alemana y quien realizó una revolución dentro de la música alemana del siglo XVIII que va a separar radicalmente su primera mitad respecto de la segunda.”<sup>3</sup>

Hay que señalar también, que durante un periodo de 150 años (1550-1700), la iglesia protestante contrataba a los compositores -entre los que destacaron Händel y en especial J. S. Bach- para que idearan una música adecuada para su movimiento y con exigencias y características especiales.

Este tipo de melodías, elaboradas para ser aprendidas y cantadas por multitudes, se basaba en las grandes formas de música para órgano, el preludio y la variación para coral y las formas vocales para cantata y pasión; todas éstas cumpliendo una función en el servicio religioso.

Por otro lado, la música ritual eclesiástica y la música aristocrática de entretenimiento, dos grandes tendencias musicales que se mantuvieron durante siglos, estaban experimentando un cambio gradual.

“La música eclesiástica en su conjunto había estado en posesión de las más grandes y monumentales formas técnicas y sus compositores siguieron produciendo grandes obras hasta mediados del siglo XVIII. La música aristocrática, aunque numerosa cuantitativamente, se había contentado más o menos a sí misma con la danza, la suite y la ópera”.<sup>4</sup>

La música que debe ser mencionada en este apartado es precisamente la del barroco, de quien Bach fue parte. Enmarcado alrededor de 1600 a 1750, el barroco dio a luz cualidades manieristas, todas encaminadas al movimiento, la perturbación y la duda: misticismo, exuberancia, complejidad, decoración, alegoría, deformación y el aprovechamiento de lo sobrenatural.

Otras características de este estilo fueron la armonía de cuatro partes y el bajo cifrado, en los cuales con numerales se indicaron las armonías que es necesario usar; asimismo, se dio lugar a la desaparición de los antiguos modos eclesiásticos y la consolidación del sistema mayor-menor de escalas y sus claves asociadas.

Por demás, se dio pie al desarrollo de las ideas rítmicas que descompusieron la música en líneas pentagramáticas acentuadas, las que tiempo después produjeron la sonata, la sinfonía, el concierto, la obertura, la variación, la tocata, la fantasía, el preludio y el recercar.

Gracias al ascenso de la burguesía culta, quienes reclamaban entretenimiento, la música salió de la corte y la iglesia para dirigirse a la ciudad, antecedentes de los conciertos públicos. De esta manera, los músicos comenzaron a tener buenos resultados económicos, resultado de satisfacer las demandas de la burguesía naciente.

Así se formaron academias musicales y los cafés ofrecían programas musicales para el deleite de sus clientes. Bach participó en un proyecto de este tipo, y durante muchos años dirigió los conciertos semanales del café de Zimmermann, en Leipzig, los viernes por la noche.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Frase en alemán que significa *Castillo fuerte*, en referencia al coral de Martin Luther, así titulado y a toda la tradición del coral protestante alemán, de carácter eclesiástico y a la vez popular, derivada de la Reforma.

<sup>3</sup> Salazar, Adolfo. *En torno a Juan Sebastián Bach*. México, Editorial Patria, S.A., 1951, pp. 9,10, 13, 15,17, 18

<sup>4</sup> Siegmester, Elie. *Música y Sociedad*. Nueva York, Critic Group Press, 1938. Siglo XXI editors. pp. 55, 61

<sup>5</sup> Schonberg, Harold, C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987. pp. 40, 41

### 1.3 Datos biográficos del autor

Hijo de Johann Ambrosius Bach y Elisabetta Lämmerhirt, Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Turingia, en Alemania el 21 de marzo de 1685.

Bajo la guía de su padre comenzó a aprender a tocar el violín y la viola; de él aprendió también a escribir la música.

El 3 de mayo de 1694 murió su madre y el 3 de febrero de 1695 su padre. Durante cuatro años, Bach vivió en la casa de su hermano mayor, Johann Christoph, quien en ese entonces era organista en Ohrdruf. Seguramente que éste fue un buen maestro para el pequeño Bach.

Desde los diez años comenzó a registrar progresos excepcionales en la escuela (en el *gymnasium* de Ohrdruf) y cada vez se iban manifestando los síntomas de su enorme talento.

Johann Nikolaus Forkel, su primer biógrafo cuenta que Bach había descubierto en la biblioteca de Johann Christoph las obras de famosos como Buxtehude y Böhm y se las pidió prestadas, pero J. Christoph no quiso, por lo que Bach, por las noches y con la luz de la luna copió las obras enteras. Tardó seis meses en terminar esto, pero J. Christoph, al darse cuenta le quitó sus copias.

Esta anécdota nos revela el método de aprender de Bach: copiar para “entrar” completamente en la estructura y en el estilo del trozo que le servía de muestra para poder asimilarlo. Así, él copió a los grandes “fuguistas alemanes”, las formas instrumentales italianas, el arte de los clavecinistas franceses y en señal de veneración, algunos trozos de Händel, para él, para su mujer, para sus hijos y para sus alumnos. Escribir y copiar era parte de su enseñanza. Para él era importante la regla de Dürero: “Debe primero copiarse mucho el arte de los buenos artesanos para obtener una mano libre”.<sup>6</sup>

A los quince años de edad partió en busca de trabajo a Lüneburg, aunque sus relaciones con su hermano J. Christoph siempre se mantuvieron amistosas.

En 1700 se encontraba su nombre en el registro del “Mettendor” de la “Michaelisschule” (escuela de San Miguel) en Lüneburg, como soprano a sueldo. No debió durar mucho tiempo con esa voz de registro agudo pero obtuvo el permiso para seguir permaneciendo en la escuela. En sus vacaciones viajaba con frecuencia a Hamburg y a Celle. En Hamburg ya actuaba el gran Jan Adams Reinken (1623-1722), uno de los más grandes representantes del arte septentrional de los organistas alemanes. Su arte le fascinó a Bach. En Celle, el príncipe Georg Wilhelm se había casado con una francesa y su ciudad se había convertido en una pequeña Versalles, a donde acudían comediantes franceses y cantantes italianos, acompañados por una orquesta integrada principalmente por artistas franceses, cosa de mucha importancia para Bach. Ahí, Bach tuvo contacto con las “suites” para orquesta y con las formas para el clave.

#### 1.3.1 Arnstadt

En 1703 se estrenaba la construcción del órgano de la Iglesia de San Bonifacio de Arnstadt; Georg Christoph Weller y el joven de 18 años, Johann Sebastian fueron llamados para verificar el nuevo instrumento, hecho que demuestra en qué medida era ya estimado Bach. Después de haber sometido al órgano a un escrupuloso examen, el domingo siguiente Bach lo tocó con tal maestría que la dirección consistorial le ofreció inmediatamente el puesto de organista, el cual Bach aceptó de inmediato, por lo que se trasladó a Arnstadt.

---

<sup>6</sup> Paumgartner, Benhard. *Quince hombres de la Historia. Bach*  
p. 35

Ahí Bach tenía tiempo libre para estudiar las obras de los famosos organistas de entonces, e ir a hacer música al Castillo de Neideck del conde Antón Günther o tomar parte en las academias de la condesa Augusta Dorotea de Augustenburg.

Razones para conflictos con el consistorio de Arnstadt, las hubo a voluntad, dado el carácter de Bach, terco, fogoso y nada flexible.

Pidió un mes de permiso que le fue concedido para viajar a Lübeck con el objeto de oír a Dietrich Buxtehude (1637-1707). Bach quedó tan impresionado que se quedó cuatro meses en Lübeck para recibir enseñanza de Buxtehude. De regreso, el consistorio le reprochó su prolongada ausencia y la nueva forma “tan moderna” de tocar el órgano, que, según ellos, no se entendía, además de meter una voz femenina que resonaba desde el coro. Eso iba en contra de la antiquísima y piadosa costumbre que no toleraba voces femeninas en el templo: *mulier taceat in ecclesia* (la mujer debe callar en la iglesia). Se armó un gran escándalo, pero Bach se mantuvo firme. Precisamente en ese periodo se solicitaba organista en Mühlhausen, por lo que Bach aceptó el puesto y el 15 de junio de 1707 recibió su contrato en San Blasiuskirche de Mühlhausen.

### 1.3.2 Mühlhausen

El 14 de septiembre dejó su cargo en Arnstadt. Su sucesor fue su primo Johann Ernst. En esos días había muerto en Erfurt un tío materno de Bach, dejándole 50 florines que Bach aceptó con gratitud y una cantata para el funeral (*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*). Este legado le dio a Bach la posibilidad de realizar un sueño que tenía hacía tiempo. El 17 de octubre de 1707 se casó en la pequeña iglesia de Dornheim en Arnstadt con su prima, la virtuosa María Barbara Bach, la musicalísima voz que él había introducido en el coro de Arnstadt.

En Mühlhausen había una viva tradición musical. A su disposición tenía un *Kantor* (director de coro) y un prefecto para el coro. Pero su feliz actividad ahí no duró mucho, gracias a que se encendió una controversia teológica entre el pastor ortodoxo de la Marienkirche y el superintendente de la iglesia de San Blas, y en la que Bach se había mezclado como era su costumbre, por lo que pronto aceptó una propuesta proveniente de Weimar y presentó su renuncia el 25 de julio de 1708. Ésta se tomó con tristeza pero las relaciones siempre se mantuvieron buenas, tanto, que Bach volvió un año después con motivo de la fiesta de la Reforma, para inaugurar el nuevo órgano de San Blas.

### 1.3.3 Weimar

Bach había reconocido desde muy temprana edad el “objetivo final” de su existencia terrenal: “una música regular de la iglesia para la gloria de Dios” y había dispuesto toda su vida sólo y siempre en ese sentido. Nunca había aspirado a vanas metas como la fama o el bienestar. Esta unión mística formó el aspecto terreno del maestro y su carácter también. A Weimar, donde había ya servido en 1703 y donde ahora era organista y músico de la corte al servicio del príncipe regente Wilhelm Ernst, Bach llegó con grandes expectativas. El príncipe amaba muchísimo la música y tenía una orquesta muy eficiente. El principal trabajo de Bach era el de organista pero también fue clavecinista y violinista de la orquesta, instrumentos que conocía a la perfección.

En este periodo Bach transcribió los 4 conciertos para órgano de Vivaldi; los 16 conciertos para clave sobre modelos del mismo Vivaldi; los conciertos de Benedetto Marcello y de Telemann. A este periodo también pertenecen algunos de los preludios, algunas fugas, fantasías y tocatas y 20 cantatas para iglesia. Ahí nació su primera hija, Catherina Dorothea, Wilhelm Friedemann, dos gemelos que murieron poco después de nacidos, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried.

También viajó a Dresde, donde fue conocido como virtuoso ejecutante de clave en toda Alemania.

Nuevamente se involucró en una disputa porque no se la había pedido participar en el segundo centenario de la Reforma y, queriendo renunciar a la fuerza fue arrestado y permaneció un mes en prisión. Entonces fue llamado a la corte del príncipe Leopold von Anhalt-Cöthen en agosto de 1717 y en condiciones muy superiores a las de Weimar, por lo que en diciembre de ese año se trasladó a Cöthen.

### **1.3.4 Cöthen**

Los cinco años medio que Bach pasó en Cöthen, en la plenitud de su vida forman parte del periodo que, al parecer, pudo ser el más feliz de su vida. El joven y dotado príncipe sentía sincero afecto por él y lo favorecía en toda ocasión. Ahora, por fin, Bach era maestro de capilla, alejándose momentáneamente de la tradicional misión divina de su carrera. Tenía a su disposición una orquesta de buenos instrumentistas. Aquí es donde nacieron las maravillosas obras instrumentales de Bach: las 4 suites para orquesta, los 6 conciertos de Brandenburgo, 3 conciertos para violín solo y el concierto en re menor para dos violines, las 6 sonatas para violín y violonchelo solos, las sonatas para flauta y viola da Gamba continuo, y entre las obras más importantes para clave, las 6 suites inglesas y francesas, la fantasía cromática y fuga, otros preludios, fantasías y fugas y la primera parte del Clave Bien Temperado. Desde aquí viajó a Halle para conocer a Händel pero esto nunca sucedió porque a su llegada, Händel había marchado nuevamente a Inglaterra.

María Barbara murió aquí y Caterina Dorothea sólo tenía doce años, por lo que no podía sustituir a su madre en el cuidado de sus hermanos menores.

### **1.3.5 Anna Magdalena**

Su segunda unión matrimonial fue con Anna Magdalena Wülcken, hija del trompetista del príncipe Wissenfelds. Ella tenía 20 años cuando se casó con Bach, el 3 de diciembre de 1721. Tenía una bella voz de soprano y era buena acompañante en el *cembalo*. Sabía escribir perfectamente música, por lo que fue buena colaboradora de su marido. Le dio 13 hijos a Bach y se convirtió en "*Frau Kantor*" cuando éste se trasladó a Leipzig. Bach le compuso 2 "*Clavierbüchlein*", el 1º en 1722 y el 2º en 1725.

### **1.3.6 Leipzig**

Después de que el príncipe Leopold de Cöthen se casara con su prima Friederica Henrietta, la música en Cöthen pasó a segundo plano y Bach decidió abandonar su puesto para ir a Leipzig y convertirse en Kantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

No fue fácil para Bach obtener este empleo lleno de penas y tribulaciones. El día 22 de abril de 1723 el consistorio, presidido por el burgomaestre, se pronunció a favor de Bach como el más capaz para ese puesto. Su solemne instalación tuvo lugar el 1º de junio después de un severo examen acerca de sus ideas religiosas.

Leipzig era una activa ciudad comercial con una universidad famosa, y desde 1719 existía ahí la Casa Breitkopf, por lo que esa ciudad atraía extranjeros de todo el mundo.

La casa de Bach era muy visitada por músicos y amantes de la música.

En el orden jerárquico de la escuela, el director del coro de Sto. Tomás ocupaba el tercer lugar. Aquí estuvo sometido a una autoridad arbitraria y poco amante de la música, y a Bach le preocupaba más hacer música que dedicarse a la estéril enseñanza escolar. Vivía en medio de molestias, envidias y persecuciones, como él afirmaba. Siempre se quejaban de él, de que "no ejecutó tal trabajo como habría

correspondido...partió sin haber pedido licencia...no dio las lecciones de canto”; cosas como esas se decían de él en las sesiones del consistorio, y peor aún, su carácter no ayudaba mucho, ya que a menudo era antipático y sus acciones injustificadamente obstinadas. Bach fue un buen músico pero no alguien muy útil para la enseñanza de la escuela, debido a su impaciencia.

De aquí data la 1ª parte del “*Clavierübung bestenden in Preludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, menuetten und anderen Galanterien* (ejercicios para clave consistentes en Preludios, etc. y otras galanterías), y muchas de sus numerosas cantatas, la Pasión según San Mateo, la Ofrenda Musical y el Arte de la Fuga.

En el verano de 1749 recibió la primera “oscura” advertencia; probablemente se trataba de una hemorragia cerebral. Sólo se sabe que de aquí en adelante la vista le fue empeorando notablemente. A comienzo de 1750 un oculista inglés, John Taylor pasó por Leipzig y Bach decidió consultarlo. Pero una hemorragia había destruido un ojo y Taylor nada pudo hacer.

El 18 de julio, diez días antes de su muerte, los ojos de Bach mejoraron sorprendentemente, pero pocas horas después sufrió un nuevo ataque y el 28 de julio de 1750, por la noche expiró a la edad de sesenta y cinco años “en la paz de su Redentor”.<sup>7</sup>

El viernes 31 de julio, con solemnes honras fúnebres, Bach fue conducido al lugar de su último reposo, el cementerio de la iglesia de San Juan; nadie pensó en erigir una lápida en su memoria, de modo que la tumba quedó olvidada y dispersa por lo que se le perdió toda pista a sus restos.

#### 1.4 La influencia que recibió Bach

Johann Sebastian Bach debe ubicar su influencia en las fuentes italianas, francesas, holandesas, las inglesas y en las viejas escuelas de un tradicionalismo alemán de la reforma luterana.

Ejemplo de ello fue la obra que tituló *concerto, al estilo italiano*; y aunque sus *concerti* pertenecen al género de los *Grossi* del sur (de Torelli), tienen un espíritu esencialmente alemán.

Desde su niñez, Bach estudiaba y aprendía de sus contemporáneos por medio de un método especial: copiando su música. Así lo hizo con las páginas de música para clavicémbalo (el clavecín francés) de Couperin el grande y de Henry Purcell.

Dentro de la música instrumental, especialmente la de órgano, su influencia provenía de Italia, pero su mayor contacto fue con grandes maestros alemanes, como Georg Böhm y Johann Reinken, quienes recibieron instrucción del organista y maestro de flamenco Jan Sweelink.

Otros dos grandes organistas de tradición italoflamenca que el alemán escuchó desde muy niño, fueron Dietrich Buxtehude y, sobre todo, Johann Pachelbel quien daba lecciones a Johann Christoph, el hermano mayor de Bach y su primer maestro.

De esta manera, notamos que la principal influencia en la música instrumental de Bach proviene de las escuelas latinas, mismas que en ese momento atravesaban por su mayor esplendor, tanto en el arte del violín como en el de los claves.

“La influencia latina sólo llega directamente a Bach en el arte del órgano. Hay, para ello, una razón fundamental: la vinculación del majestuoso instrumento de la iglesia reformada, a la cual da Bach la inmensa mayor parte de sus inspiraciones”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> op cit. p. 56

<sup>8</sup> Salazar, Adolfo. *En torno a Juan Sebastián Bach*. México, Editorial Patria, S.A. 1951. pp.10,11



## 1.5 Su repercusión

La obra de Bach puede ser considerada como un resumen de todo lo que había existido y lo que vendría. Él conocía todos los tipos de música, y además contaba con el don de aplicar las fórmulas del momento y lograr que aparecieran nuevas y originales.

Una de sus más grandes obras, el Arte de la Fuga, ha causado la admiración de diversos músicos por más de 250 años, debido a la técnica y el ingenio mostrado en la obra. En ésta, el alemán resumió todo lo conocido acerca del contrapunto y además agregó gran genio, creando una partitura única.

La polifonía es otras más de las cualidades del artista; compuso recopilaciones de movimientos de danza y las tituló Suite o Partita; cantatas devocionales o música con vigor atlético como en los Conciertos de Brandeburgo.

O bien, música titánica como la Misa en si menor y la Pasión según San Mateo; piezas de sumo virtuosismo para el órgano, de diseño grandioso y desconcertante sonoridad.

Y cómo olvidar los movimientos sin inhibiciones de los dedos y los pies sobre el teclado y los pedales, las complicadas piezas para violín y violonchelo solistas, o el extenso conjunto de variaciones para clave cuya tensión cromática, sólo en algún momento logró ser igualada por Chopin y Wagner.

Pero, sin lugar a dudas, uno de sus más grandes logros fue su intensidad armónica, ya que nadie ha podido superar la inventiva, complejidad y dificultad de su música para instrumentos solistas de cuerda.

La afinación bien templada constituye una de sus grandes contribuciones; hoy todavía se emplea. Ya algunos compositores habían trabajado en ese tema, pero Bach demostró la practicidad y lo imposible que era evitar el sistema.

En el Clave bien Temperado, el alemán mostró lo que podía hacerse con ese tipo de afinación. Él dividió la octava en doce tonos aproximadamente iguales, y aunque ninguna clave es perfecta y presenta leves imperfecciones, el autor supo hacerlas tan pequeñas que el oído podía tolerarlas.

Los dos libros del Clave bien temperado incluyen 48 preludios y fugas, dos para cada una de las principales tonalidades.

Por otro lado, hay que recordar que la música de Bach estaba vinculada con el luteranismo. Bach creía con sinceridad que la música era una expresión de la divinidad. Comenzaba sus partituras con las letras JJ (Jesu Juva, “ayúdame Jesús”) y las cerraba con las letras SDG (Soli Deo Gloria, “Sólo a Dios la Gloria”).<sup>9</sup>

Fue tal su fervor religioso, que seguramente sólo las personas que guardan una forma similar de concebir a la divinidad, entenderían cabalmente sus motetes, cantatas, misas y pasiones.

Pero eso no aplica en todas sus obras. El arte de la fuga es bien entendida por alguien que ha lidiado con el contrapunto, así como el modo casi diabólico e ingenioso en que Bach resolvió estos problemas.

Se ha dicho que la música de este compositor se ignoró durante un periodo de casi 75 años. Pero eso no es cierto, pues su hijo Johann Christian la presentó a muchos compositores de su época. Y Carl Philipp Emmanuel entregó mucho material a Johann Nicolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach (1802).

Ahora, las personas en las que mayormente causó un impacto fueron sus hijos. Johann Christoph Bach (1732-1795), llamado el Bach de Bückeburg, continuó la tradición de su padre en esa ciudad

---

<sup>9</sup> Schonberg, Harold, C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987

Johann Christian (1735-1782), también nombrado como el Bach de Londres, tuvo mucho éxito social y artístico y compuso óperas, ofreció recitales de piano y dirigió orquestas. Y además, fue mentor y maestro del joven Mozart cuando visitó Londres de niño.

Y finalmente, Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), quien estuvo 28 años en la corte de Federico el Grande, tuvo grande fama como ejecutante de instrumentos de teclado, compositor y maestro (incluso más que su padre).

Este seguidor de Bach comenzó y representó un nuevo estilo en Europa, el *style galant*, el cual se caracterizaba por ser elegante y no contrapuntístico, y que fue desarrollado por los compositores de Mannheim y transmitido a Haydn y Mozart.

Aquí cabe señalar que después de los hijos de Bach, ninguno de sus descendientes fueron músicos profesionales. Y pese a que en 1927 se fundó una *Bach'ser Familienverband für Thüringen*: La Asociación de la Familia Bach de Turingia, ninguno de los Bach del siglo XX siguieron sus pasos.

Algunos otros músicos de la época continuaron las enseñanzas del alemán: Johann Friedrich Doles, quien fuera su alumno y además su sucesor en el cargo de cantor de Santo Tomás de 1756 a 1789, continuó ejecutando la música de Bach en los servicios.

Este personaje igualmente mostró a Mozart algunas partituras de Bach, quien las estudió, arregló y experimentó una enorme influencia del contrapunto.

Y el barón Gottfried van Swieten, en Viena, también entregó partituras a Haydn y organizó reuniones para ejecutar la música de Bach. Este último estuvo familiarizado con el Clave bien temperado y la Misa en si menor.

Otros grandes músicos que recibieron influencia de Bach fueron Beethoven, quien acompañó su educación con el Clave bien temperado; Mendelssohn, quien revivió la Pasión según San Mateo; Samuel Wesley (1766-1837), organista y compositor inglés, lo estudiaba, ejecutaba y difundía.

Johann Baptist Cramer (1771-1858) fue un compositor y pianista que tocaba a Bach en público antes de 1800, y a quien imitaban otros pianistas como Alexander Böely, Joseph Lipavsky y John Field.

Hay un mito que gira en torno al autor y es que se dice que fue olvidado después de su muerte y que sólo hasta cuando Mendelssohn tocó la Pasión según San Mateo en 1829, se le recordó, pero como ya hemos mencionado arriba, Haydn, Mozart y Beethoven estaban familiarizados con su música como lo hicieron posteriormente Cramer y Field.

## **1.6. La obra: Clave Bien Temperado**

En torno al Clave Bien Temperado la tradición dicta que Johann Sebastian Bach lo escribió cuando se encontraba aburrido en una localidad y donde además no contaba con un clave a su disposición. Esto pudo haber ocurrido en alguno de los viajes que hizo acompañando al príncipe Leopold de Cöthen. Esto fue en 1722, un año antes que la colección de las Invenciones.

No todos los preludios de esta obra fueron escritos en ese año, ya que 11 podemos encontrarlos en el "Clavierbüchlein" del Wilhelm Friedemann como el célebre preludio en Do mayor. Para incluirlos en el Clave Bien Temperado, Bach los retocó, corrigió y amplió.

El objetivo que el autor se propuso en esta pieza fue la de plasmar las veinticuatro tonalidades mayores y menores, que hasta entonces no se practicaban totalmente por falta de instrumentos temperados.

Es posible afirmar que fue una obra revolucionaria, ya que el encadenamiento que realizó Bach fue por el orden de la escala cromática, o por puras razones prácticas.

Así lo demuestra el teórico musical Heinichen, contemporáneo de Bach, que publicó en 1728 una obra sobre el bajo cifrado, es decir, posterior a el Clave Bien Temperado, que en esa época se escribía y ejecutaba rara vez en las tonalidades de Si mayor y en La bemol mayor y nunca en Fa sostenido mayor o en Do sostenido mayor.

De esa primera parte de la obra, se conservan tres manuscritos y gran número de copias, aunque se cree que los copistas les hicieron una serie de reducciones porque consideraban que la manera de escribir de Bach era muy complicada. Forkel, su primer biógrafo, consideró que esas simplificaciones eran la forma original como Bach escribía.

Por otra parte, existe una segunda parte del “Clave Bien Temperado”, la cual es un conjunto de veinticuatro preludios y fugas en el orden de la escala cromática, los que Bach tituló como “Veinticuatro nuevos preludios y fugas”.

Entre éstos se encuentran algunas obras de su juventud, después de que en 1740 revisó y corrigió sus antiguas composiciones, por lo que debe afirmarse que algunos trozos en la segunda colección son de una época anterior a la composición de la primera parte. De hecho, algunos de los preludios pueden incluso remontarse hasta el comienzo de la época de Weimar. Por esa razón (pasaron casi treinta años entre dos piezas que se continúan), la segunda colección es menos pareja.

Y aunque estos al parecer están más elaborados y tienen menor frescura que los de la primera colección, pueden ser considerados parte de la obra musical; pero hay que indicar que en esa segunda parte existe una tendencia hacia lo abstracto que irá aumentando en el curso de los diez últimos años de la vida de Bach.

Su primera edición aparece en 1800 y fue publicada por Nägeli en Zürich e inmediatamente reproducida en París por Richault; la primera edición de Peters data de 1801.

Lamentablemente, todas estas ediciones y las que le siguieron (en 1860 ya había una decena) eran más o menos inexactas. En 1864, la Bachgesellschaft reprodujo el texto auténtico coleccionando todos los manuscritos y copias de la época.

Finalmente, hay que señalar que además de El Clave Bien Temperado existen ocho preludios y fugas, algunos preludios y una docena de fugas sueltas, las cuales no fueron incluidas en la obra.

## 1.7 Análisis musical de la obra

Preludio

Estructura:

<b>a</b>	<b>a<sup>1</sup></b>	<b>a<sup>2</sup></b>	<b>b</b>	<b>punteo</b>	<b>a<sup>3</sup></b>	<b>a<sup>4</sup></b>	<b>a<sup>5</sup></b>	<b>coda</b>
(1-5)	(6-9)	(9-13)	(13-16)	(16-19)	(20-22)	(22-26)	(27-30)	(30-33)
				Modulante a La mayor y hecho con la cabeza del tema principal, pero en la mano izq.		en stretto		

El preludio a tres voces en 12/8 tiene un carácter danzable y hecho a modo de variaciones. El motivo característico son los tresillos (puesto que está en 12/8) en octavos. Está escrito en un estilo polifónico, en el que existen imitaciones y respuestas entre las voces.

Inicia con una frase de 5 compases comienza en La mayor, tonalidad en la que se encuentra el preludio y fuga. El tema se expone en la voz de soprano que inmediatamente es respondida por la contralto<sup>10</sup>, mientras que el bajo lleva un ritmo que le da el carácter de danza.



En el compás 9 empieza otra vez el motivo principal, ligeramente variado y ahí mismo se forma una frase de 4 compases. En el compás, el bajo hace un pedal de do, mientras que la soprano y la contralto van haciendo imitaciones. Este un pasaje de carácter más calmado que dura dos compases y medio.

En el compás 16 empieza el tema, sólo que ahora en la mano izquierda, que va modulando a Mi mayor, a manera de puente. Esta frase dura 4 compases y en el no. 20 empieza otra vez el tema en la tonalidad original (La mayor),  $a^3$ , solamente que ahora a 2 voces (contrapunto que le hace la contralto). Esta vez hay imitaciones entre las voces, en *stretto*; empiezan las imitaciones primero la soprano, luego el bajo, soprano otra vez y después la contralto. Esto dura dos compases y medio, ya que en la mitad del compás no. 22 empieza otra vez el tema en La mayor,  $a^4$  y la contralto le responde igual que al principio del preludio.

El compás no. 25 presenta otra vez imitaciones entre la soprano y contralto, mientras que el bajo, al mismo ritmo que hizo en el comienzo del preludio, le da el carácter de danza. En el compás 27 empieza otra vez el tema en la mano izq., pasaje que culmina en el compás 30 con una cadencia a La mayor. A la mitad del mismo compás, el bajo empieza el motivo del tema, en La mayor, con lo que se da inicio a la coda; le responde la soprano, convirtiendo La en dominante, lo mismo que la contralto, resolviendo a Re en el compás 32, terminando por fin en el siguiente compás con cadencia a La mayor.

## Fuga

Estructura:

### ***Exposición:***

Sujeto (presentación)  
(1- 2)

2ª entrada del sujeto  
(2-4)

3ª entrada del sujeto  
(5-6)

Aunque aumentado con una  
pequeña cola del compás 4  
y entrada del contrasujeto

<sup>10</sup> Siempre que me refiera a soprano, contralto, tenor o bajo estaré haciendo referencia a las voces como tal, por lo que se omitirán las palabras *voz de* antes de cualquiera de ellas y así me referiré a ellas como *la soprano o la contralto*, por ejemplo.

### ***Desarrollo modulante:***

(7-8)  
Sujeto aumentado igual que en la  
2ª entrada del mismo

(9-11)  
Nueva imitación del sujeto  
en fa# menor

(12-13)  
Imitación del sujeto  
en do# menor

### ***Reexposición:***

#### Del compás 16-25

(16-17)  
Entrada del sujeto  
en la tonalidad original

(20-21)  
Segunda entrada  
del sujeto

(21-23)  
pequeño divertimento

(23-25)  
Tercera entrada  
del sujeto

(25-27)  
pequeño divertimento

#### entrada final del sujeto

(27-29)

A tres voces también, esta fuga está en compás de 4/4.

El tema empieza en la mano izquierda (bajo), en La mayor, que dura compás y medio.

Sujeto:



En seguida entra el tema una quinta arriba en la contralto, mientras el tenor le hace un contrapunto (Contrasujeto). En el compás no. 5 empieza el tema en La otra vez; esta vez en la soprano (que es la tercera entrada del sujeto).

Luego le sigue el desarrollo en donde encontramos el tema que está en el bajo, una cuarta descendente (ahora empieza en Mi). En el compás 11 empiezan una serie de imitaciones entre la soprano y la contralto, mientras que el bajo toma el final del motivo del contrasujeto para hacer contrapunto a estas imitaciones.

Este desarrollo modulante termina en el compás 16, y ahí mismo empieza la reexposición de la fuga con la entrada del sujeto, ahora en el bajo y en la tonalidad original, como en el comienzo, en La.

En el compás 20 empieza el tema en la soprano, empezándolo sobre la nota do, mientras que el bajo y la contralto toman el motivo final del primer contrasujeto, convirtiéndose esta figura rítmica en el contrasujeto de la fuga y cada vez que aparezca el tema este contrasujeto le hará contrapunto.

En el compás 21 empieza un divertimento con una serie de imitaciones entre la soprano y la contralto en dieciseisavos, mientras que el bajo lleva un contrapunto en dieciseisavos también.

Este episodio descendente culmina en la primera mitad del compás 23, ya que ahí mismo viene una entrada del sujeto. Del 25 al 27 hay otro pequeño divertimiento que nos lleva a la última entrada del sujeto, en La, en la voz de soprano, en tanto que el contrasujeto suena en la contralto y el bajo, cerrando así la fuga en la cadencia perfecta a La mayor en el compás 29.

## 2. Sonata op. 28 en Re mayor (a Joseph Edlen von Sonnenfels) Ludwig van Beethoven

### 2.1. Marco histórico

Los eventos que a continuación describiré se refieren a la Europa de finales del siglo XVIII, específicamente en Francia, debido a su importancia e influencia en la vida del personaje a quien está dedicado este capítulo: Ludwig Van Beethoven.

En ese siglo, el mundo atravesaba por una época de cambios conocida históricamente como la Revolución Francesa; esa en la que la voz de Diderot, filósofo moral y de la Ilustración, continuaba resonando, en especial su sentencia de que la función del arte era hacerla “virtud deseable y repugnante vicio”<sup>1</sup>.

Durante ese periodo, la antigua Roma se volvió una insignia de esa protesta revolucionaria. Gran parte de los símbolos de la Revolución Francesa fueron tomados directamente del Imperio; ahí tenemos el gorro de la libertad, el cual fue una copia del gorro frigio que usaban los esclavos libertos en Roma.

Pero otros aspectos también se inspiraron en los antiguos: en política, significó una reforma republicana de gobierno en vez de la monarquía. Se leyeron y citaron ampliamente los escritos políticos de Cicerón y Séneca, mismos que sustentaban que la soberanía reside en el pueblo y que el gobierno debe basarse en el acuerdo voluntario entre los ciudadanos.

En términos religiosos, se asoció con un paganismo tolerante contra la forma dogmática de cristiandad. El espíritu revolucionario encontró en la literatura y el arte romanos, características valiosas para tomar decisiones y adquirir sencillez como el heroísmo y el autosacrificio.

Seguramente, Oscar Wilde también tuvo en mente este periodo revolucionario cuando invirtió el antiguo credo estético griego, al decir que “la naturaleza, en especial la humana, imita al arte”<sup>2</sup>.

Napoleón Bonaparte también compartió el entusiasmo popular por todo lo antiguo. Sus modelos a seguir fueron Alejandro El Grande y Julio César. Bonaparte, quien después de ser cónsul republicano y gobernar ese país, se volvió la encarnación moderna de un emperador romano, hecho más que confirmado durante su coronación en 1804.

Como insignias de los batallones franceses tomó las águilas de las antiguas legiones romanas y, por último, fue coronado con laurel, símbolo antiguo de la fama inmortal.

Es importante mencionar a este personaje político debido a la admiración que Beethoven le profesó (aunque esto fue antes de que se coronase emperador), y al cual se supone dedicó, en un principio, su tercera sinfonía, la llamada Heroica.

Asimismo, las sentencias y pugnas de la Revolución Francesa significaron para el músico una importante influencia como artista creador, por lo que es de gran relevancia mencionar este suceso histórico.

Continuando con la historia del afamado emperador, podemos destacar que la misión de Napoleón fue imponer orden a todo el caos político de la época y consolidar los logros sociales obtenidos.

---

<sup>1</sup> Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*.

Mc Graw-hill. Interamericana de México, S.A. de C.V. p. 281

<sup>2</sup> *Ibid.*

Su carrera política significó uno de los grandes éxitos del siglo XIX, ya que representaba el ideal del individuo emancipado que ascendía al poder por su esfuerzo propio y no por azares de una sucesión genealógica.

Sus acciones tuvieron una amplitud internacional, y su vida intelectual también trascendió los límites territoriales nacionales.

Y aunque durante esta expansión el modelo político y social de la Francia napoleónica perdió sus características en aras de una mejor aceptación en las diversas regiones externas, surgió la base de una nueva y más homogénea identidad sobre buena parte de Europa.

Cabe señalar que lo más perdurable de la obra napoleónica no fue la unificación política y administrativa de Europa, intento que se quedó corto e inacabado, sino la difusión de los principios de la Revolución Francesa. Por ello, al finalizar el siglo XVIII, parecía que esta revolución se había asentado, pese a que la década transcurrida desde su inicio había dejado huellas en la sociedad europea.

Ahora, la era napoleónica constituyó una mezcla paradójica de tendencias progresistas y retrógradas: así parecía demostrarlo el renacimiento militante de la autocracia imperial de la antigua Roma, la cual obstaculizó la consolidación democrática de las aspiraciones sociales de la revolución.

Las realidades napoleónicas contradecían los ideales del periodo revolucionario: el deseo de la libertad chocó con la necesidad de orden; los derechos humanos entraron en conflicto con el poder y la fuerza del hombre; el bienestar espiritual fue sacrificado ante consideraciones meramente materiales; los nuevos avances científicos y tecnológicos compitieron por la atención de las glorias del mundo antiguo.

Por otra parte, el movimiento artístico de esta época, el neoclasicismo, también se reflejó en las formas de gobierno, y además se convirtió en un estilo de arte oficialmente aprobado y aceptado popularmente, sobre todo por la clase media que vio en éste una imagen hedonista equivalente a los estándares de vida de las antiguas Pompeya y Herculano.

Este nuevo interés por la escultura, la arquitectura y la pintura clásicas constituyó también una forma de crítica burguesa a la artificialidad y extravagancia de la vida cortesana reflejada en el arte rococó.

Sobre esta época, no podemos dejar de mencionar la nueva república democrática que comenzó rodeada de enemigos. Para lograr la victoria, el gobierno jacobino procuró que todos y cada uno de los hombres del pueblo entendiera que la salvación de la nación era su propia salvación personal.

Asimismo, convencerlos que “era necesario usar todos los medios posibles para levantar en armas a la nación entera con tal entusiasmo heroico que, sin el ejército del pueblo, desarmado y desentrenado, mal podría defenderse de las fuerzas bien pagadas, armadas y profesionales de los invasores prusianos y austriacos.”<sup>3</sup>

En medio de todo este contexto histórico, Beethoven se comportó igual que esta sociedad. Para él eran muy importantes todos esos ideales sobre la libertad, la Revolución, la fraternidad del pueblo con todas sus proclamas (como quedó plasmado en su 9ª Sinfonía con los textos de Schiller).

Todos éstos no son más que el reflejo de los ideales de esta sociedad revolucionaria, tal y como lo fue Beethoven para la música: un revolucionario.

---

<sup>3</sup> Op. Cit. P .268, 269



## 2.2. Sobre la música de su tiempo

Durante la época que vivieron Bach y Händel, la posición de la música ritual eclesiástica y la música aristocrática, estaban cambiando gradualmente, a pesar de que estas dos grandes tendencias musicales habían experimentado un desarrollo paralelo, influyendo una sobre la otra, compenetrándose técnicamente, pero sin perder ninguna de sus características específicas.

La música eclesiástica contaba con las más grandes y monumentales formas técnicas, y sus compositores siguieron produciendo grandes obras hasta mediados del siglo XVIII. La aristocrática, por su parte, se había identificado con el concierto solista, con la danza, la suite y la ópera.

Pero a mediados de siglo, con la muerte de Bach y Händel, la primera perdió a sus dos maestros por excelencia, los únicos capaces de ejecutar las más grandes formas para la iglesia. Por este mismo tiempo, la aristocrática desarrollaba grandes formas características: la sonata, el cuarteto para cuerdas y la sinfonía.

Este cambio en ambas tradiciones musicales trajo cambios en las técnicas. Por ejemplo, el estilo de la composición orquestal de la generación de Bach y Händel había sido de textura contrapuntística, de equivalencia de todas las voces, de *basso continuo*, de uso seccional, de frecuentes fugas, *fugatos*, entre otros.

Pero ese estilo viejo y serio cedió el paso a otro caracterizado por los siguientes elementos: una melodía dominante única, con un acompañamiento armónico compuesto por acordes más que por un bajo continuo. Además, una amplitud ajustada y simétrica de las frases; forma de sonata con dos temas en lugar de formas de fuga, y el uso colorístico y diferenciado de los instrumentos.

Por otra parte, el declive de la influencia de la iglesia protestante en los asuntos del hombre, repercutió en el ocaso del estilo polifónico, lo cual sucedió entre los años 1700 y 1750. Y también, en esa época creció el mecenazgo dedicado a la música por la realeza, lo cual ocasiono el desarrollo del género “galante” (Cimarosa, Haydn, Mozart y otros).

Este interés de las cortes por la música para su deleite y prestigio, transformó el complicado contrapunto y gruesa textura de las viejas formas, en ingenuas melodías fáciles al oído para el estilo cortesano de salón con adornos y finuras, elegancia y claridad de textura.

Ahora, la Revolución Francesa requería que la música cumpliera un grande objetivo: su uso de efectos masivos. Para los festivales de la Primera República, en donde tenían lugar inmensas asambleas públicas de decenas de miles de gentes que gritaban para estimular el espíritu revolucionario y el sentimiento de unidad, se reclamaba música de carácter casi religioso, exaltado, pomposo e impresionante. *Le chant du départ*, La Marsellesa y el Himno del 10 de agosto eran algunas de las favoritas para esas ocasiones.

“Méhul imaginaba un coro de trescientas mil voces tomando parte de la *Fête de l'Éter Suprême* y, en el coro final, tras haber dado la señal las trompetas, la multitud uniría de repente sus trescientas mil voces a las de los músicos, mientras que doscientos tambores empezarían a redoblar entre el estampido formidable de los cañonazos, representando la venganza nacional y anunciando a los republicanos que el día de gloria había llegado”.<sup>4</sup>

---

4 Siegmeister, Elie. Música y Sociedad. Nueva York, 1938. Critics group press. Siglo XXI editores. p. 72

Gossec, Méhul, Leseur y Cherubini comenzaron a trabajar para el estado, escribiendo marchas, sinfonías, himnos, cantatas, odas de júbilo y funerarias en donde se expresaban los sentimientos del pueblo.

Por esa razón, la música obtuvo una nueva función y con éstas, nuevas formas, estructuras y orquestación; se convirtió en instrumento de la vida nacional, una representación y un arma en las manos del estado burgués revolucionario.

El emperador Napoleón Bonaparte intentó atraer a los artistas franceses y de los países conquistados, sobre todo en la música, pues él creía que “entre todas las bellas artes, la música es la que ejerce la mayor influencia en las pasiones y es aquella que más debe alentar un legislador”<sup>5</sup>

El gran conquistador prefería el estilo vocal italiano, especialmente el de Paisiello, quien fue el encargado de componer el *Te Deum* para la celebración nacional de concordato con el Vaticano, y también fue nombrado como director de la orquesta de la Capilla Imperial.

Posteriormente, le sucedió el compositor francés Leseur, quien había escrito la música para las ceremonias de coronación y una ópera basada en el poema *Ossian* de Macpherson, una de las obras favoritas del emperador.

Pero Sportini fue quien plasmó con mayor fidelidad el espíritu del nuevo imperio, a través de *La Vestal*, la cual fue representada en 1807 durante la cúspide de la gloria militar de Napoleón.

Su música está llena de fanfarrias resonantes a base de trompetas y otros metales, así como la intervención de enormes coros. En su escenario romano se desataba una lucha de una vestal entre su deseo de felicidad personal y su fidelidad jurada al estado, tema con el que logró más de 100 representaciones durante su primera temporada en París.

La tercera sinfonía de Beethoven, La Heroica, aunque fue inspirada en la carrera militar de este hombre, fue ejecutada en París hasta 1828, 25 años después del año en que fue compuesta, por lo que Napoleón nunca la escuchó.

Pero un escritor francés de época posterior, Romain Rolland, declaró: “La Heroica es una Austerlitz de la música, la conquista de un imperio, y el de Beethoven ha perdurado mucho más que el de Napoleón”<sup>6</sup>.

### 2.3. Datos biográficos del autor

Ludwig Van Beethoven nació en la ciudad de Bonn, Alemania, un 16 de diciembre de 1770. Fue criado por su padre, músico de la corte, quien lo educó bajo un régimen severo, hecho que afectó su vida como sucede con todos los niños prodigios.

Desde el principio, el artista fue todo un creador, un talento natural.

A través de toda su carrera (resultó ser pianista, violinista y hábil organista), y como lo mencionaremos a detalle más adelante, recibió unas pocas lecciones de prominentes compositores contemporáneos: Haydn, Mozart y Albrechtsberger.

Su fama se debió, en primer lugar, a su ejecución en el piano. Cuando se fue a vivir a Viena en 1792, su estilo provocó una gran impresión.

<sup>5</sup> Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw-Hill. Interamericana de México, S.A. de C.V. 1970, p. 289

<sup>6</sup> Ibid.

Se dice que en su ansia de mayor intensidad, el alemán rogaba a los fabricantes de pianos que le suministraran un mejor instrumento que el piano vienés, el cual, a su consideración, sonaba como un arpa.

Por ello, a Beethoven se le considera el pianista más enérgico de su tiempo, además de ser uno de los más grandes improvisadores que se hayan conocido: el primero de los modernos virtuosos del piano.

Viena era frecuentemente visitada por destacados pianistas como Hummel, Gelineck, Wölffl, Steibelt, Ignaz Moscheles; a todos ellos Beethoven los venció en diversas ocasiones.

La aristocracia de su época, liberal y amante de la música, lo adoptó dentro de su círculo, sin que ello atemorizara al músico. Alguna vez aseguró: “es fácil vivir con la aristocracia si uno posee algo que la impresiona”<sup>7</sup> Haydn y Mozart debían comer con los criados; para Beethoven, el no sentarse al lado de su anfitrión, significaba una gran ofensa.

En cuestiones del amor, se ha asegurado que el alemán odiaba a las mujeres. Pero sus relaciones con Giulietta Guircciardi, Julie von Vering, Bettina Brentano, Amalie Sebald y sus ardientes cartas a esta o aquella dama, parecen desmentir el rumor.

Incluso, hay una carta conocida y dirigida a la misteriosa Amada Inmortal, hasta ahora desconocida. En ésta, el compositor muestra una relación muy seria y, seguramente, de un estado de enamoramiento.

En cuanto a sus ganancias económicas, en 1801 el príncipe Lichnowsky le asignó cierta suma. Y después, cuando se le ofreció un cargo en la corte de Westfalia, en 1808, el archiduque Rodolfo, el príncipe Lobkowitz y el príncipe Kinsky formaron un fondo de 4 mil gulden para retenerlo en Viena.

Pero a causa de la devaluación de la moneda en 1811, la anualidad se redujo. Y después, pese a la muerte de Kinsky y la quiebra de Lobkowitz, Beethoven recibió hasta el día de su muerte, 3 mil 400 florines anuales.

Puede asegurarse que en sus primeros años de carrera musical, Beethoven tenía el mundo a sus pies: sus composiciones comenzaron a interesar y en su lista de alumnos figuraban algunos de los apellidos más famosos de Viena.

Desde el punto de vista financiero, al músico le iba bastante bien. “Mis composiciones me producen bastante”, escribió en 1801 a su antiguo amigo de Bonn, Franz Wegeler, “y puedo decir que me hacen más encargos de los que puedo atender. Más aún, para cada composición cuento con seis o siete editores, e incluso más, si lo deseo. La gente ya no negocia conmigo; yo fijo el precio y ellos pagan”<sup>8</sup>.

Pero una vez que alcanzó la cumbre de su fama, a Beethoven le sucedió algo terrible: comenzó a perder el sentido del oído. Tal y como se atestigua en un testamento dirigido a sus hermanos que escribió en 1802 en la aldea de Heiligenstadt: “Oh, vosotros que pensáis o decís que soy malévolos, misántropo u obstinado, que mal me juzgáis. No conocéis la causa secreta que me induce a adoptar esas formas frente a vosotros. ¡Ah! Cómo podría reconocer la existencia de una enfermedad en el único sentido que debería ser más perfecto en mí que en otros...”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Schonberg, Harold C. Los grandes compositores. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987. p. 106

<sup>8</sup> Op. cit.p. 107

<sup>9</sup> Ibid.

Y pese a que con el paso de los años se fue acentuando su deterioro (en 1817 llegó a la sordera total), el alemán nunca se dejó vencer por su dolencia. Continuó tocando el piano, e insistía en dirigir su propia música, ante el desconcierto de los músicos de la orquesta, quienes aprendieron a desentenderse de él para fijar su atención al primer violín.

Cuando estaba trabajando en su sinfonía Heroica, Beethoven se encontraba en el peor momento de su depresión. Pero a pesar de ello, esta obra es uno de los puntos cruciales de la historia de la música, la cual nunca volvió a ser la misma.

Hasta este momento, 1805, el autor había sido un compositor cuyas raíces se hundían en el siglo XVIII. Su música era más áspera que la de Haydn o Mozart: sus primeras sonatas para piano, especialmente la Patética y la sonata en re menor fueron mayormente reconocidas por su densa sonoridad, la expresión romántica, la ausencia de convencionalismos en las formas y un nuevo tipo de virtuosismo.

Después de la Heroica, vino una sucesión de obras maestras: la primera versión de Fidelio, los tres cuartetos Razumovsky, el concierto para violín, los conciertos para piano números 4 y 5, las sinfonías 4 a 8, entre otras.

1811 puede ser considerado como el año en que decayó la productividad de Beethoven. Ello se debió a problemas de salud (acentuación de su sordera, desórdenes hepáticos e intestinales), pero principalmente a los problemas en su relación con su sobrino Karl.

Cuando murió su hermano en 1815, el testamento designó como tutores del pequeño Karl a Beethoven y a Johanna, su esposa. Pero el músico tenía un mal concepto de su cuñada, por lo que apeló a los tribunales para quedarse solo con la tutela del niño.

En 1820 ganó el caso, pero Beethoven resultó ser un pésimo tutor, ya que se mostraba riguroso. Al parecer Karl era un joven inteligente y sensible, pero comenzó a relacionarse con malas compañías, trató de romper lazos con su tío, pero no lo logró y finalmente trató de suicidarse.

Debido a toda esta situación, ese periodo de cinco años fue muy poco productivo. Sólo compuso seis obras importantes: las dos sonatas para chelo, el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* y las sonatas para piano opus 101, 106 (una de las más largas, grandiosas y difíciles de la historia) y 109. Y otras más que comenzó en esa época fueron la Misa solemnis, que concluyó en 1823, y la Novena Sinfonía, el año siguiente.

Las últimas grandes contribuciones de Beethoven a la música fueron cinco cuartetos para cuerdas y una fuga para cuartetos de cuerdas, la *Grosse Fuge*, concebida inicialmente como el último movimiento del cuarteto en si bemol opus 130.

Su fama en Viena continuaba manteniéndose y universalmente se reconocía como el compositor más grande del mundo (más que el compositor y pianista Johann Nepomuk Hummel); acudían para verlo de todo el continente europeo, incluyendo de Inglaterra.

Ludwig Van Beethoven murió el 27 de marzo de 1827 tras una prolongada enfermedad. Se afirma que asistieron a su funeral unas 20 mil personas.

## **2.4. La influencia que recibió Beethoven**

En este inciso es importante señalar no sólo a los tutores musicales de Ludwig Van Beethoven, sino que también encontraremos algunas ideas que algunas veces no se toman en cuenta, pero que influyeron sobre su pensamiento y creación.

Comenzaremos con sus principales maestros. Tal es el caso de Franz Ries, quien fue maestro de violín del joven Beethoven en la ciudad de Bonn, Alemania. Se dice que no tuvo gran éxito con su alumno, ya que Ludwig no tocaba muy bien el instrumento, pese

a que evidentemente lo conocía muy bien, tomando en cuenta la excelencia de sus composiciones para las cuerdas.

Después, sigue el compositor Christian Gottlob Neefe, considerado el primer maestro importante del pequeño músico, ya que dejó gran influencia no sólo musicalmente sino también ideológicamente, en cuestiones de arte, política y la vida misma.

Es difícil saber con exactitud cuando comenzó esta instrucción. Neefe llegó a Bonn en 1779, y pronto el niño estaba ayudándolo en la dirección de la orquesta de la corte. Principalmente, fue su maestro de órgano y composición y director de música eclesiástica.

Desde el principio, Neefe tuvo claro el genio de Beethoven. En 1783 escribió en la “Revista de la Música” que si el pequeño continuaba de esta forma llegaría a ser otro Mozart.

Por su parte, Joseph Haydn, el entonces famoso compositor, fue el primer maestro de composición que el alemán tuvo en Viena, aunque en realidad el segundo viaje de Ludwig a ese país fue con el objetivo de tomar clases con ese personaje. Sus lecciones duraron aproximadamente desde 1792 hasta 1794, cuando el maestro regresó a Londres.

Sobre la relación entre el alumno y el maestro, se sabe que siempre fue difícil. Beethoven era un joven con ideas firmes desde el comienzo y Haydn era ya mayor; la originalidad de Ludwig era demasiado difícil de aceptar.

Y además, Haydn en ese momento se encontraba componiendo obras importantes como para darle tanta atención a su alumno. De cualquier modo, “Papá Haydn” y Beethoven siguieron conectados por largo tiempo.

Sobre la música de Joseph Haydn, hay que señalar que en ciertos círculos profesionales europeos existía la tendencia a subestimar su música. Según algunos, era demasiado ligera y además se sobreentendía. Sin embargo, sus vigorosos movimientos de minués de estilo campirano influyeron sobre los *scherzi* de Beethoven.

Por otro lado, existe información de que mientras Beethoven aprendía con Haydn, buscó ayuda adicional durante 1794 con Johann Schenk, compositor operístico vienés, quien era hábil en contrapunto.

Según Thayer y la propia biografía del músico, él daba lecciones a Beethoven, principalmente depurando los ejercicios que Haydn habría corregido no muy eficientemente.

Finalmente, aparece Johann G. Albrechtsberger, quien en aquel momento era la autoridad absoluta en materia de teoría y enseñanza de contrapunto. El aprendizaje de Beethoven con este maestro se desarrolló entre 1794 y 1795, época en que también se encontraba aprendiendo con Haydn y Schenk a la vez.

Es importante indicar que Beethoven siempre tuvo claro lo que necesitaba aprender para conseguir su meta dentro de la música. Por ello, el joven siempre fue en busca del conocimiento que necesitaba donde tuviera que hallarlo.

Por ejemplo, cuando necesitó instrucción sobre ópera, canto, prosodia italiana e inclusive el idioma italiano, buscó al mejor maestro que hubiera disponible. Antonio Salieri, compositor italiano, fue el elegido en este caso. Y aunque no hubo mucho contacto entre ellos, Beethoven siempre lo respetó.

En conclusión, Beethoven siempre tuvo muy claros los conocimientos que necesitaba y los agregaba a su genio excepcional. Y en sus propias palabras, el afamado músico reconoció que su formación musical no fue muy ordenada ni sistemática.

Ahora, con respecto a los conceptos promovidos por la Revolución Francesa y la Industrial en la música de este autor, tenemos un ejemplo muy claro en su única ópera, *Fidelio*, en donde eligió un texto tomado de un drama de la revolución, de la fe en la

hermandad y la justicia, y de odio hacia la tiranía, con cierta influencia de la ópera revolucionaria de Cherubini, *Les deux journées*, escrita en Francia.

En dicha obra, el alemán pone en escena una Bastilla; nos muestra una mazmorra, las torturas y la inquebrantable voluntad de las víctimas prisioneras del despotismo. En la música del coro de los prisioneros de *Fidelio*, se muestra la más vivida expresión de los sentimientos del hombre liberado del tiránico encarcelamiento.

Beethoven también fue un revolucionario en su actuación como artista. En su época, la sinfonía clásica tenía el fin de dar entretenimiento a pequeños grupos de salón. Sus composiciones, en cambio, tenían un contenido nuevo, basado en pensamientos grandiosos y nobles; representaban la lucha de la humanidad, la celebración de lo heroico, la comunicación de la inspiración y el júbilo necesarios para la confianza en la victoria.

El músico alemán halló inspiración en la música de Cherubini y de Méhul. Y de entre los poetas contemporáneos, escogió a Goethe, del cual escogió algunas obras para componer música y de esto salió no sólo una obertura, sino también música programática para la obra relativa al héroe de la revolución flamenca contra los españoles: *Egmont*.

Un ejemplo más de su pensamiento revolucionario, fue el proceso que siguió para escribir la “Oda a la Alegría” de Schiller. Tras numerosos intentos, escogió una sencilla canción tradicional, una simple tonada de semicorcheas que todo el mundo podría canturrear, como el elemento más apropiado para el tema final de su obra culminante.

Y aunque el tema era casi trivial en términos del alto arte sinfónico, el propósito de Beethoven fue trascender todo lo que hasta entonces habían permitido los vínculos sociales de la música: propalar el mensaje de la fraternidad, de la alegría, de la lucha, de la unidad entre la humanidad y haciéndolo de forma que todo el que pudiera oírlo lo comprendiera y lo cantara.

Este músico y compositor es considerado como un hijo de su época, ya que pertenecía a la naciente clase progresista que tomó por “asalto a la Bastilla”: sus bastillas eran las viejas formas de la música cortesana.

Para este hombre, la libertad era algo más que una palabra; la igualdad, algo para lo que se debería luchar en la vida diaria y, la fraternidad, un gran sueño humano que debía ser celebrado con la mejor obra y más grande de toda su carrera.

Las ideas y la música de la Revolución Francesa constituyen, pues, algunas de las influencias más importantes sobre su obra como compositor, que han sido casi totalmente ignoradas.

## **2.5. Su repercusión**

A continuación señalaré algunos de los cambios que los músicos y el desarrollo de la música le deben a Ludwig van Beethoven.

Una de las grandes diferencias entre este músico y todos los que le precedieron, fue que Beethoven se consideraba a él mismo como un artista y defendía sus derechos como tal. Los demás compositores sólo eran artesanos diestros que suministraban un producto, y el concepto de arte o de componer para la posteridad no entraban en sus cálculos.

En cambio, en las cartas y las observaciones de Beethoven abundan palabras como arte, artista y capacidad artística; él pertenecía a una raza especial.

Por ejemplo, Wolfgang Amadeus Mozart nunca fue del todo admitido dentro del mundo aristocrático, pese a que éste le solicitaba incesantemente. Ludwig, en cambio, a

sus cortos 14 años, se movía en ese círculo con confianza. Para él, ser un artista y un creador, era superior incluso a ser rey o noble.

La personalidad enérgica que caracterizaba al alemán, era otra de sus grandes ventajas. Goethe escribió: “Nunca he conocido a un artista que exhibiese tanta concentración espiritual y tanta intensidad, tanta vitalidad y tal grandeza de corazón. Comprendo perfectamente que debe parecerle muy difícil adaptarse al mundo y a sus formas”<sup>10</sup>

Por otro lado, a diferencia de Bach, Haydn o Mozart, Beethoven tenía ideas definitivamente revolucionarias acerca de la sociedad, y un concepto romántico de la música: “Lo que está en mi corazón debe salir a la superficie, y por lo tanto tengo que escribirlo”<sup>11</sup> dijo a su alumno Carl Czerny.

Y aunque a menudo se le considera un puente entre los periodos clásico y romántico, Beethoven no hablaba el idioma de los románticos; y pese a que comenzó en la tradición clásica, concluyó como un compositor que estaba más allá del tiempo y del espacio, utilizando un lenguaje comprimido y explosivo, expresado en formas muy personales.

Ahora bien, la música de Beethoven se divide en tres periodos. El primero, compuesto por sus primeras 20 obras, se caracteriza por poner a prueba las antiguas formas, ampliándolas. A través de estas obras, se insinúa poder, un áspero humor y un alto grado de capacidad expresiva, características que serían los rasgos distintivos de la madurez de Beethoven.

El segundo periodo comienza después del momento crucial de la Heroica. Aquí, Beethoven era ya un maestro de la forma, con una mente fértil y una individualidad que determinaba sus propias normas.

Bajo su pluma, la forma sonata sufrió una metamorfosis, la modificó para acomodarla a su propia persona y a su material. Así lo demuestran la mayoría de sus grandes obras: las sinfonías, los conciertos, los cuartetos, las sonatas para piano y violín, los tríos y otras piezas de cámara.

Por último, durante el llamado periodo final (protagonizada por los últimos cinco cuartetos para cuerdas y las últimas sonatas para piano, las Variaciones Diabelli, la Misa *solemnis* y la Novena Sinfonía), el alemán aportó algo diferente a la música: un ritmo impulsivo, una ampliación de todas las estructuras musicales, un tipo de desarrollo que extrae del material todos los elementos posibles.

Asimismo, una especie de acentuación, a menudo fuera del compás, que aplica a la música esquemas métricos inquietos e inesperados, una independencia total. Lo que él expuso, como no lo hizo ningún compositor anterior o ulterior, fue el sentido del drama, el conflicto y la resolución.

Gracias a Beethoven, la sinfonía se convirtió en una nueva forma de grandeza monumental. La nueva sinfonía “beethoveniana” y su medida, orquestación y efectos masivos mostraban que estaba concebida para grandes concentraciones. Y tomó, además, influencia francesa en la nota de triunfo y de militarismo en el final de todas sus sinfonías; algo más que una fanfarria tradicional.

---

<sup>10</sup> Op. cit. p. 103

<sup>11</sup> *Ibíd.*

Para los románticos, la Novena Sinfonía representaba todo lo que constituía la esencia de Beethoven: el desafío a la forma, el llamado a la fraternidad, una explosión titánica, una experiencia espiritual.

Así lo mostró su influencia sobre Berlioz, Wagner, Brahms, Bruckner y Mahler. Y Debussy afirmó que la gran partitura se había convertido en una “pesadilla universal”: presionaba demasiado sobre la música del siglo.

## 2.6. Ubicación de la obra

La Sonata op. 28 en Re mayor surge en la segunda etapa de la música de Ludwig van Beethoven, la cual abarca desde 1801 hasta 1814.

Durante este periodo se considera que el alemán había alcanzado madurez, con obras plenamente originales en las que hace gala de un dominio absoluto de la forma y la expresión. Como ejemplos tenemos la ópera *Fidelio*, sus ocho primeras sinfonías, sus tres últimos conciertos para piano y el concierto para violín.

Es a partir del inicio de ese periodo que Beethoven abandona la interpretación para dedicarse exclusivamente a la composición, debido a lo avanzado de su sordera. Aquí precisamente comienza la llamada época heroica -en referencia a dicha sinfonía- y es cuando rompe con los esquemas predeterminados por Haydn y Mozart, imprimiendo a sus obras un sello personal.

Sin embargo, debido al mal que lo aquejaba, el artista entró en una profunda depresión que lo obliga a refugiarse en su música, como lo manifiesta en una carta escrita el 20 de junio de 1801 a Franz Weleger: “La resignación, qué desdichado recurso; sin embargo, es todo lo que me queda...vivo del todo de mi música”.<sup>12</sup>

Específicamente, en 1801 Beethoven escribió las siguientes obras: Las criaturas de Prometeo op. 43 (originalmente numerada en el op. 24); el quinteto para cuerdas op. 29, las sonatas para violín y piano op. 26 nos. 1 y 2 y la sonata para piano op. 28.

Ésta última, obra central de este apartado, nació o cuando menos quedó planeada durante el verano de 1801, cuando el compositor residió una temporada en Hetzendorf, en la casa de campo del Elector Maximiliano Francisco, durante un momento de reposo espiritual.

El manuscrito original lleva la fecha de ese año, publicándose el 14 de agosto de 1802, por el editor Craz, a quien se le debe el título de Pastoral. Éste lleva el título y dedicatoria siguiente: “*Grande sonata pour le Pianoforte, composée et dédiée a Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique et Secretaire perpétuel de l’Academie des Beaux Arts, par Louis van Beethoven. Œuvre XXVIII, a Vienne au Bureau des Arts et de l’Industrie*”.<sup>13</sup>

El personaje a quien está dedicada esta obra, era un viejo literato y crítico, que a pesar de su edad atacaba todo orden de cosas, sobre todo cuanto se trataba de rutina rancia y defectos convencionales perpetuados por la tradición; en cambio, defendía todo lo noble y bello. La simpatía que éste despertó en Beethoven motivó la dedicatoria de su op. 28.

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven*.

Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. p. 198 “*Gran sonata para Piano, compuesta y dedicada al Señor Joseph Noble de Sonnenfels, Canciller áulico y Secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes, por Ludwig van Beethoven. Obra XXVIII, en Viena en la oficina de las Artes y de la Industria*”



La denominación de “Pastoral” ha sido aceptada. “Y pese a que la tonalidad no es tan propia como la de Fa Mayor- elegida en la sexta sinfonía- para pintar el color pastoril, en su ambiente y en la inspiración del allegro y del rondó, hay algo que evoca sensaciones bucólicas de la maravillosa Sinfonía Pastoral, la que, a diferencia de esta sonata, fue así titulada por Beethoven”<sup>14</sup>.

## 2.7 Análisis musical de la obra

Esta sonata para piano consta de 4 movimientos - Allegro; Andante; Scherzo.trio; Rondo - en los cuales, la base siempre se encuentra en la tónica mayor-menor-mayor, guardando siempre la forma sonata en un estilo bastante clásico.

### I. ALLEGRO

Estructura: 

<b>exposición</b> : <b>A</b> <b>B</b> <b>C</b> :	<b>Desarrollo</b>	<b>Reexposición</b>	<b>Coda</b>
		<b>( A' B' C' )</b>	

#### A

**a**      **a'**      **b**      **b'**      **c**      **c'**      **d (a manera de puente)**  
(1-10) (11-20) (21-28) (29-39) (40-47) (48-62) (63-76)

#### B

**e**      **f**      **f'**  
(77-90) (90-108) (109-135)

#### C

**g**      **g'**  
(135-143) (143-162)

#### Desarrollo

puente (163-167)

**a''**      **h**      **i**      **j**      **j'**      **j''**      **puente**  
(168-182) (183-206) (207-219) (219-222) (223-226) (227-238) (239-268)

---

<sup>14</sup> Op. cit. p. 199

## Reexposición

### A

**a'''** (269-278)    **a''''** (279-288)    **b''** (289-296)    **b''''** (297-311)    **c''** (312-319)    **c''''** (320-336)    **d** (a manera de puente) (337-350)

### B

**e'** (351-364)    **f'** (364-382)    **f''** (383-411)

### C

**g''** (411-419)    **g''''** (419-437)

**Coda** (438-461)

El primer movimiento es Allegro, aunque el inicio la música sugiere una atmósfera más calmada.

En la armonía se adquiere la importancia de la persistencia de algunas notas pedales y varios pasajes presentan una polifonía discreta.

Se establece un largo pedal de tónica, primero en el bajo para pasar luego al tenor, en negras apenas interrumpidas por algunas dominantes. El primer tema comienza con el segundo compás con acorde de 7ª dominante de sol, que se resuelve al compás siguiente con apoyatura sobre la subdominante. El tema está formado por dos motivos: el primero de ellos consta de nueve compases, rompiendo con toda cuadratura, pero si nos referimos al compás de 3/4 a 6/4 se observa que, en realidad, la idea está constituida por 4 compases, siendo anacrusa el compás de 7ª dominante. El motivo pasa de la región media a la aguda, repitiéndose una octava más alta.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the same musical material. The notation includes various note values, rests, and chord symbols, illustrating the harmonic structure described in the text.

Un segundo motivo derivado del anterior y también armonizado a 4 voces, pero con el pedal en el tenor, sirve de complemento al tema. Esta idea concluye en corcheas (arpeggio ascendente y descendente, con dos tresillos) formando una curva, para repetirse también una octava alta. Concluye cerrando el primer tema, el cual se desarrolla a través de 4 elementos, en un periodo de 38 compases.

El periodo de transición está formado por tres motivos: el primero empieza en el acorde de 7ª de segundo grado de la dominante, modulando hacia ésta, y se repite una quinta más alta, con inflexión a mi mayor, dominante de la anterior.

En seguida vuelven sus miembros, variados y ligados por corcheas, que dialogan en las imitaciones de la soprano y contralto. La cadencia al mi mayor insiste dos veces más con los acordes en distintas alturas.

El segundo motivo se desprende del mi central tenido y está compuesto sobre el ritmo del bajo, modulante a la mayor. Repetido igualmente, con inflexión a do sostenido mayor, aparece el tercer motivo, el cual con un semitono repetido, no es otra cosa que la anticipación y preparación del segundo tema, insistiendo sobre la armonía de dominante de la tonalidad fundamental, para exponer la segunda idea importante. La melodía desarrolla el giro ya anunciado con el mismo acompañamiento. La línea del bajo, paralela a la soprano se mueve en terceras con éste, y entre ambas las voces intermedias llenan el fondo sonoro con corcheas en movimiento contrario.

La armonía oscila entre fa sostenido menor y re mayor, regresando a la mayor. La melodía se detiene sobre un acorde de 6ª para dar lugar a unos ágiles tresillos de corcheas y grupo irregular de semicorcheas, apoyados por acordes de los que se desprenden. Se afirma nuevamente la tonalidad, pero sobre acorde de 6ª y se repite el motivo cantable, con una modificación en la melodía y modulando al relativo menor.

Asciende por progresión modulante, volviendo los ligeros rasgos, que ahora pasan por el bajo (escala ascendente) y se cierra el pasaje con cadencia perfecta.

Sigue el último periodo de la exposición en el que se oye un motivo sincopado sobre el ritmo marcado por los acordes de la mano izquierda.

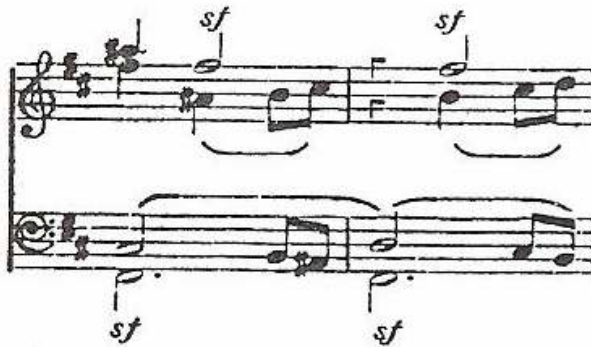


Repetido en octavas, insiste su conclusión en las afirmaciones tonales, descendiendo luego, decrescendo, hasta el compás de signo de repetición.

Empieza el desarrollo modulando a la subdominante, recordando el primer motivo con igual inflexión sobre la nueva subdominante (do mayor) del tono actual. Luego se oye una variante adornada, en modo menor y modulante a sol menor, siempre sobre la nota pedal del bajo. Ahora comienza un episodio largo. El diseño conclusivo de la primera idea, con sus terceras características, pero en modo menor es acompañado por la mano izquierda con un contrapunto de corcheas.



Sigue una progresión, crescendo, cambiándose las terceras en notas simples, mientras el bajo se oye más impetuoso. Alcanzando el fortissimo (si menor) se invierte el giro melódico de la parte superior y esta simple inversión lo convierte en una reminiscencia del segundo tema.



En lugar de presentar el desarrollo su episodio culminante en la dominante de la tonalidad fundamental, cae sobre la dominante (fa sostenido) de la tonalidad, estableciéndose un pedal de 38 compases.

Al cabo de 21 compases cesa toda imitación contrapuntística y se fija fa sostenido mayor que va descendiendo hasta la región grave. El decrescendo al *pianissimo* con el ligero retardo de movimiento y los ecos repetidos de la armonía consonante, que al fin se adormece en un calderón, en una quietud que termina con la agitación anterior. El prolongado tono de fa sostenido, dominante de si (sexto grado) se resuelve a mayor. Tras larga pausa (calderón) insiste en menor, interrumpiéndose en el tercer grado. Ahora repite el giro final, tímido, insinuando re mayor, mientras la armonía de 7ª dominante apoya la insinuación. Por último, la armonía se resuelva en la tónica fundamental comenzando la última parte del Allegro.

De forma normal concluye la sección de la reexposición, enlazándose con una coda, basada en el motivo inicial (sobre pedal de tónica), cuyo diseño conclusivo insiste con el ritmo de una anacrusa, nota que asciende, realizando cada vez saltos más extensos. La dinámica aumenta y disminuye, escuchándose en el tenor, sobre la nota pedal, el arpeggio descendente de Re mayor, contestado como ecos por las sextas agudas. Dos tenues acordes (cadencia perfecta) concluyen el movimiento.

## II. ANDANTE

El andante, en el modo menor de la tonalidad básica está sujeto a un movimiento muy tranquilo. El tema armonizado se expone, en una dinámica *piano*, por la mano derecha sobre el bajo, que acompaña en ritmo de semicorcheas, semejante a un pizzicato de cuerdas graves. Al cuarto compás oscila a la dominante en la que se afirma la tonalidad.

Estructura:        | : A : |        | : B : |        A'        Coda

### A

| : a : |    | : b : |  
(1-8)    (9-22)

**B**

| : c : | | : c' : |  
(23-30) (31-38)

**A**

**a**      **a'**      **b**      **b'**  
(39-46) (47-54) (55-68) (69-82)

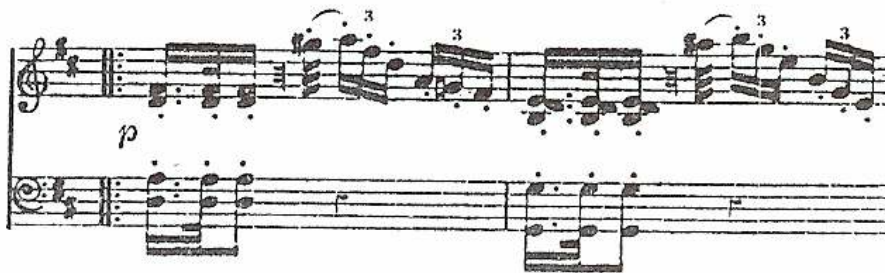
**Coda** (83-99)

Repetido el tema, con un compás de enlace (modulación a la tónica) se pasa a la segunda sección, que también se repite. Un motivo muy melódico en la dominante se forma por terceras sobre el pedal rítmico de esta dominante. Se enlaza en al primera idea, la cual vuelve, variada en la melodía, precedida por la sensible y cantada en octavas, sobre armonía figurada.



Concluida la frase en la tónica, se repite, sirviendo de enlace las tres semicorcheas del bajo, la segunda sección de la primera parte. El compás de segunda vez presenta luego el verdadero sentido conclusivo sobre el segundo tiempo.

La parte central, que puede considerarse como un trío, en mayor, es ligera contrastando con la anterior. Empieza por una semicorchea anacrusa y semeja un diálogo entre los acordes batidos en un ritmo muy beethoveniano y el arpeggio descendente, en tresillos, sin armonización.



Modula a la dominante, repitiéndose la primera sección de este fragmento intermedio, como también la segunda. Esta oscila a la subdominante, con más energía en el diseño rítmico de los acordes, y alargando la segunda vez el giro arpegiado, mientras el dibujo de la parte superior es apoyado por un contrapunto en la región media. Vuelve el motivo en la tónica, lo mismo que al principio, cerrándose con la cadencia perfecta.

Reaparece el menor, con el primer tema, pero enseguida, la reproducción de la primera parte, aun conservando su base primitiva se encuentra variada por fusas con que se altera y adorna en cada repetición la línea melódica.

El andante concluye con una coda, recordando los primeros compases del primer tema, que se interrumpen sobre acordes con calderón. Se repiten los dos últimos compases, modulantes ahora a la dominante, y en este tono reaparece el motivo de la segunda parte, pero en la mayor no es sino dominante, que cae enseguida sobre la tónica, siguiendo una fuerte 7ª disminuida sobre dominante pedal. Responde el arpeggio de la misma índole y cae pesadamente, *crescendo*, hasta un si bemol grave. Otro diseño desciende por grados conjuntos a la sensible, resolviéndose en la tónica. El bajo realiza cadencia perfecta, mientras la mano derecha, decreciendo al *pianissimo*, hace oír a contratiempo intervalos melódicos ascendentes. La larga apoyatura (dominante sobre tónica) forma una conclusión femenina, floreada por el gruppetto, cuya expresión

refuerzan el doble regulador y el puntillo de la semicorchea. Un largo acorde repartido en regiones distantes cierra el movimiento.

### III. SCHERZO. Allegro vivace

Estructura:

SCHERZO

TRIO

**A**

**B**

**A**

**a** | : **b a** : |

**c c' c''**

**a b a**

#### **A (Scherzo):**

**a**

| : **b a** : |

**a a' a'' a'''**

**b b' b'' b''' a'' a'''**

(1-8) (9-16) (17-24) (25-32)

(33-36) (37-40) (41-44) (45-48) (50-56) (57-70)

#### **B (Trio):**

| : **c** : |

**c'**

**c''**

(71-78) (79-86) (87-94)

Este movimiento está en  $\frac{3}{4}$ . La tonalidad es la fundamental, de nuevo en mayor.

El tema principal consta de dos motivos: un fa sostenido (mediante) que suena cuatro veces, descendiendo en saltos de octava hasta la región grave (la nota más aguda de cada dos compases queda ligada, haciendo eco a la inferior) forma el primero de esos motivos. El segundo es un diseño muy ligero de dos corcheas y una negra sobre las armonías que marcan el ritmo rápido.





Vuelve el tema empezando una tercera menor más agudo, y se repite en la dominante. Todavía reaparece dos veces más, armonizándose el primer motivo en terceras y luego en sextas, con más fuerza, mientras el segundo responde siempre *piano*. Igualmente, esa idea genera la segunda repetición, pasando los saltos de octava a la mano izquierda, en progresión modulante, mientras las armonías superiores completan el ritmo. Un acorde de 7ª dominante, largamente prolongado introduce el primer tema, con terceras, luego con acordes de sexta (*fortissimo*). Entonces concluye el Scherzo, con el segundo diseño que se repite y desciende *crescendo*, afirmándose tres veces en la cadencia perfecta y una enérgica tónica (unísono cuadruplicado).

Sigue el trio, cuyo carácter, unido a la disminución conveniente del movimiento, hace de esta parte central un tema de minuetto en el relativo menor. Acompañado por una sola parte, todo el trio se reduce a la repetición de un segundo motivo, cuya conclusión alterna entre la tónica y la mediana. La única modificación se encuentra en el acompañamiento, formado por octavas arpegiadas, ligadas, al principio, variando después su línea y armonía figurada, pero siempre con igual ritmo (corcheas). La primera sección se repite. “*La seconda parte una volta*” pone el autor, de modo que el motivo se escucha ocho veces consecutivas y termina en la tónica y con la indicación de *scherzo da capo*.

#### IV. RONDO. Allegro ma non troppo.

Estructura: **A B A' C A'' D C' A''' B' A'''' C'' A''''' puente**  
**Coda** (Tema A y variación de ésta) (con material de B)

**A B A' C A'' D C' A'''**  
 (1-16) (17-28) (28-42) (43-50) (51-67)(68-78) (79-100) (101-113) (113-129)

**B' A'''' C'' A''''' puente Coda**  
 (130-144) (144-159) (160-167) (167-186) (187-192) (192-210)

Este último tiempo tiene un carácter bucólico. El compás es de 6/8 y el aire en el cual es importante considerar el *non troppo* puede considerarse casi *allegretto*.

El tema principal, compuesto de dos motivos se apoya sobre un pedal de tónica muy importante, hasta el punto de que el diseño rítmico, formado por el bajo adquiere significado temático.



Repetidos los cuatro compases aparece el segundo motivo, en igual ritmo del bajo, variado en seguida con un adorno de semicorcheas. El tema con su balanceo no modula, afirmándose en sucesivas cadencias perfectas.



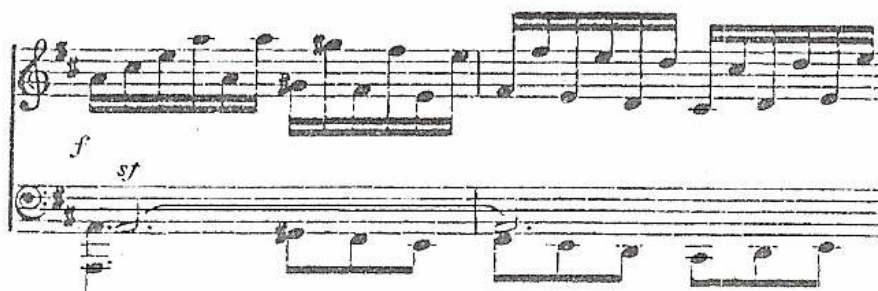
Un pasaje episódico y ligero (arpeggios de semicorcheas en ambas manos) se dirige hacia la dominante; vuelve a la tónica y prepara la entrada del segundo tema en la dominante. Dicho tema, sobre el ritmo general característico, se halla tratado en estilo de imitación, a tres voces que entran sucesivamente.



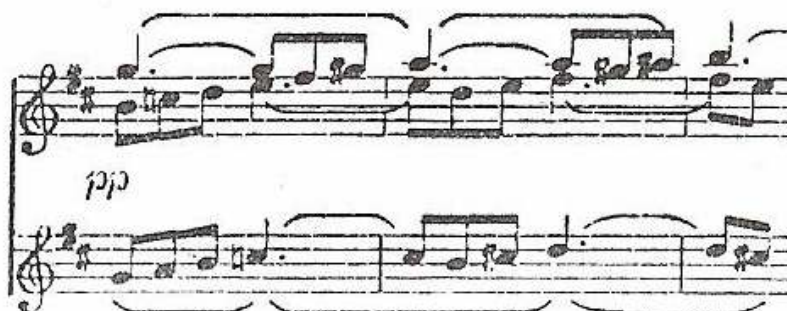
Inmediatamente varía (diseños de semicorcheas) y se completa en el ritmo primitivo, formando una serie de cadencias perfectas sobre los tiempos débiles, hasta que dos acordes en blancas (trino en el último de dominante) llevan la resolución al tiempo fuerte.

Un episodio de ocho compases, con pedal de dominante, mientras se escucha un diseño en unísono triplicado (octavas arpegiadas en la mano derecha) sirve de enlace al

estribillo, que ahora no se interrumpe en la mano derecha, pues el silencio anterior se llena con unas semicorcheas.



A la última resolución sigue el periodo central, cuyo motivo es una derivación del dibujo rítmico inicial del bajo en la primera idea. La primera vez no modula. Enseguida se repite una octava más alta, modulando a sol mayor. Entonces, *pianissimo*, empieza otro episodio con una breve idea independiente que llena el resto del periodo. Modula a la tónica principal, armonizada a tres partes y en estilo de imitaciones, para volver a la subdominante (sol) que pronto se hace menor, con pedal grave.



Aumenta la dinámica, reforzándose la armonía y llega el *fortissimo*, modulando a re menor y estableciéndose una progresión contrapuntística (bajo en octavas). Reaparece el episodio de enlace, con pedal en el bajo (reforzada en octava) y modificada la línea del diseño que vuelve a oírse en corcheas en la región grave y en semicorcheas (octavas arpegiadas) en la aguda, formando un poderoso unísono.

Si antes alternó la armonía entre dominante y tónica, ahora ésta se halla en menor, hasta que se fija la dominante en el bajo, desprendiéndose en la parte superior un rápido diseño en escala que concluye en la región profunda, mientras por encima asciende el arpegio de la mayor. Sigue, tras un calderón la tercera entrada del estribillo, aun con más adorno que la segunda vez en la sustitución de los silencios, y se repite el primer periodo con el segundo tema en la tónica. Cuando por tercera vez se oye el episodio de enlace, tras la pausa de siempre, comienza la coda. El ritmo inicial del estribillo, *pianissimo*, surge en el bajo (subdominante), pero el tema no se completa, formando solamente un contratiempo con algunas armonías de la mano derecha, hasta que viene un *crescendo* con pedal rítmico de dominante sobre la que asciende una progresión

(sextas y terceras alternadas). Estas suben hasta un acorde de 4ª y 6ª fuerte, en el ritmo típico para descender en corcheas, concluyendo con fortísimos arpeggios de dominante, repetidos, en *piano* y *pianissimo*, en regiones más agudas, como ecos, hasta detenerse en un calderón. Resuelve (cadencia perfecta) en el *piú allegro*. El bajo repite su ritmo característico, sobre pedal de tónica, hasta concluir en cadencias perfectas, mientras la mano derecha toca semicorcheas que terminan unísono, jugando sobre el arpeggio descendente de tónica. Este pasaje termina una cadencia perfecta de dos acordes en *fortissimo*.

### 3. Balada no.2 op. 38 en Fa Mayor (a Robert Schumann) Fryderyk Chopin

#### 3.1. Marco histórico

Para acercarnos a la vida de Fryderyk Chopin es menester referirnos a algunos de los hechos y personajes relevantes de la Europa de la primera mitad del siglo XIX, pero sobre todo, abarcar la forma en que éstos se encuentran relacionados con el músico polaco.

La ciudad de París, que acogió a nuestro autor para que se diera a conocer como artista, y el desarrollo del Romanticismo serán los puntos clave para acercarnos al mundo y a la sociedad en la que se desarrolló Chopin.

Sobre París tan sólo hay que mencionar que se trataba de la capital intelectual y artística del mundo en esa época. Figuras literarias como Víctor Hugo, Balzac, Sand, Vigny, Lamartine, Heine, Gautier y Musset vivían aquí; Delacroix e Ingres culminaron sus carreras en la esta capital de Francia; Liszt, Meyerbeer, Rossini, Berlioz y Luigi Cherubini convirtieron a dicha ciudad en su hogar.

En esta época se estaba descubriendo a Shakespeare y los poemas de Lord Byron como “El Corsario”, “Lara”, “The Gaiour”, “Manfredo”, “Beppo” y “Don Juan”, textos que transportaban al Oriente. Eugenio Delacroix es uno de los mejores ejemplos de un genio artístico que se identificaba con el espíritu de su época<sup>1</sup>.

Teófilo Gautier describió el romanticismo y su década inspiradora (1820 a 1830) como “¡una época tan maravillosa!” y otros autores desarrollaron durante ésta sus obras maestras: Walter Scott estaba en pleno éxito y apenas iniciaban los misterios del *Fausto* de Goethe que, en opinión de Madame de Staël, era un libro que lo contenía todo.

Por su parte, los antecedentes de ese movimiento artístico y cultural llamado Romanticismo comenzaron mucho antes de la Revolución de julio de 1830. El drama *Cromwell* de Víctor Hugo, publicado en 1827, tenía un prefacio que serviría como proclama del romanticismo.

Y no sólo eso: el Romanticismo lo sacudió todo en una ola de inquietud política que culminó en la Revolución de julio de 1830 (que destronó a la antigua dinastía de los Borbones en Francia), y es posible asegurar que este estilo francés reinó hasta la Revolución de Febrero de 1848 (Revolución que proclama la Segunda República y es elegido presidente Luis Napoleón).

Antes de continuar, cabe señalar que durante la Revolución de 1789 tuvo lugar una onda de anticlericalismo, una protesta contra la influencia eclesiástica y un anuncio de la nueva libertad, misma que llevó a la destrucción de algunos edificios medievales. Este hecho ocasionó que algunos grupos conservaran parte de estas obras en museos.

Años después, ocurrió una ola popular de entusiasmo neomedieval principalmente en Inglaterra y Alemania. Ello captó la atención de algunos franceses, quienes anhelaban las glorias de su propio pasado; este redescubrimiento de lo medieval tendría innegables consecuencias en Francia.

Afortunadamente, este país sólo había roto sus lazos con el catolicismo romano brevemente durante la primera ola de fervor revolucionario. La mejor muestra de ello fue la suscripción del concordato de Napoleón con el Vaticano, y la posterior coronación del

---

<sup>1</sup> A propósito, este pintor, que perteneció al mismo círculo de artistas e intelectuales que vivían en París en esa época, realizó un boceto de Chopin.

emperador en el recinto sagrado en Nuestra Señora de París, en presencia del pontífice romano.

Pero el estilo romántico se afirmó en el espíritu y la imaginación francesa sólo después de que Francia declinó bajo la coalición que derrotó a Napoleón, aunque sólo perduró entre las Revoluciones de 1830 y 1848.

Asimismo, el periodo romántico constituyó una época de emancipación del individuo, así como un periodo cuando el gran hombre alcanzó la cima por sus propios esfuerzos. Napoleón fue, en ese contexto, un claro símbolo de su época.

Y aunque en ésta época comenzaron a gestarse grandes diferencias ante la inminente llegada de la revolución industrial, como por ejemplo el establecimiento en 1794 de una escuela politécnica, Napoleón propició la fundación de una Escuela de Bellas Artes en 1806.

La dinámica de dicho periodo, llena de caos social, político e industrial, afectó con su rapidez y cambios a los artistas de la época. Ejemplo de ello fue el desplazamiento de la riqueza de las manos de la aristocracia a la clase media, hecho que ocasionó que los mecenas para quienes eran construidos los edificios, talladas las estatuas, pintados los cuadros y compuesta la música, también cambiaran.

En este escenario, las artes dejaron de ser producidas sólo para un pequeño grupo. Ahora estaban siendo dirigidas a un público anónimo cada vez mayor, principalmente de la clase burguesa que había alcanzado el poder. Este hecho y el súbito florecimiento de las artes, promovió una prosperidad nacional.

En esa corriente de ideas románticas se construyó una alianza entre las artes, el colorismo, el individualismo y el nacionalismo, con mecanismos de escape como revivir el pasado, volver a la naturaleza y al exotismo.

Entre los artistas destacados se encontraban Víctor Hugo, quien escribía con maestría en cualquier estilo; Viollet le Duc y otros arquitectos, quienes podían reproducir a la perfección cualquier edificio; Paganini y Liszt, ambos compositores y ejecutantes de un virtuosismo excepcional.

El Romanticismo también se caracterizó porque el artista se sentía obligado a ser una personalidad, independientemente de sus actividades artísticas. Cada obra de arte se asociaba con la personalidad del individuo: florecieron la autobiografía, las confesiones, las memorias y el autorretrato.

Por otro lado, hay que recordar que el romanticismo surgió de uno de los primeros intentos por resucitar el pasado, sobre todo la época griega y romana: el neoclasicismo. En las novelas históricas hubo interés en la época medieval, hasta llegar al Renacimiento y los periodos barrocos.

Países europeos como Inglaterra y Alemania se adjudicaban como propios el estilo gótico, además de que dieron lugar a un nuevo florecimiento de los estilos renacentista, barroco y neoclásico. Pero ese florecimiento del gótico estuvo acompañado de una prosperidad y expansión industrial, principalmente en Inglaterra, hecho que trajo a ese país cierto orgullo nacional y una reacción contra el imperio napoleónico.

### 3.2. Marco histórico de la música durante el Romanticismo

Durante esta época, los salones de París siempre estaban llenos de personalidades del mundo artístico de la talla de Heinrich Heine, poeta y periodista de Alemania; músicos como Chopin de Polonia o Liszt de Hungría, se mezclaban con artistas e intelectuales locales como Víctor Hugo, Gautier, Lamartine, de Musset, Dumas, Georg Sand y otros.

Y filósofos sociales como Lamennais, Proudhon y August Comte daban, por su parte, un tinte político a los debates estéticos.

En ese contexto, Louis Héctor Berlioz aparece como uno de los grandes románticos. Para el compositor alemán Robert Schumann, él era un “monstruo con ojos rapaces”, ya que su personalidad era como la de una “furiosa bacante”, y el efecto que causaba en una sociedad de su época como “el terror de los filisteos”.<sup>2</sup>

Esa personalidad notable, Berlioz, un gran compositor, fue el primer director de orquesta de su época y un autobiógrafo de memorias que bien pueden ser consideradas como literatura extraordinaria.

Éstas son una digna fuente para que el lector se entere como el desarrollo de dicho autor fue el resultado de una serie de choques emocionales que recibió en sus primeros contactos con la literatura y la música de su época. Su autobiográfica Sinfonía Fantástica, la cual fue estrenada en 1830, contiene ideas que resultaron de la atmósfera musical y literaria que lo rodeaba.

Ahora, en las primeras décadas del siglo XIX, el declive de la aristocracia ocasionó que desapareciera el sistema de mecenazgo y, por ende, la categoría de “música aristocrática”. Con ello apareció un nuevo auditorio: la clase media que se sintió atraída por la nueva música; el romanticismo y el “individuo libre” burgués.

Y aquí, el nuevo compositor escribía de acuerdo con sus experiencias subjetivas, con sus emociones, pasiones o con su personalidad totalmente liberada.

“El compositor romántico, ignorando todas las formas previas y guiándose únicamente por su impulso individual (¿acaso no eran las “formas” características del romanticismo, la fantasía, el impromptu, la rapsodia?), proporcionó a la naciente clase media un modelo de ser humano que había de arrojar a un lado las tradiciones aristocráticas a favor de la libre expresión de la personalidad”.<sup>3</sup>

Schumann fue un símbolo de lo que se esperaba de esa nueva generación: su obra expresa optimismo, lucha, desafío, dinamismo, determinación de conquistar un puesto en el mundo. Características como ritmos agudos y animados, frescura en la forma y fantasía individual son parte de su música.

Otro ejemplo de esta generación de alemanes que vivieron entre 1830 y 1850 fue Wagner, con quien se dice que el romanticismo alcanzó su mayor desarrollo. Por medio de su ópera “Siegfried” representa a un “hombre libre, valeroso, incorrupto”, así como el simbolismo de los socialistas utópicos y los anarquistas (estamos hablando de la época de Marx y Engels).

Otros músicos representativos fueron Liszt y Berlioz quienes lucharon al lado de escritores y artistas como Víctor Hugo, Lamartine y Delacroix en la década de 1830. El

---

<sup>2</sup> Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. Mc Graw-Hill. Interamericana de México. S.A. de C.V. 1970, p. 302

<sup>3</sup> Siegmeister, Elie. *Música y Sociedad*. Nueva York, 1938.

Critics group press. Siglo XXI editores. p 76 y 77

primero compuso la “*Symphonie revolutionnaire*” y escribió ensayos para hacer llegar la música al obrero y al público de compositores, de orquestas y coros de la comunidad, además de publicar ediciones baratas de buena música.

Por su parte, Berlioz, en “La Marsellesa” y la “*Symphonie funèbre et triomphale*” conmemoró a los mártires de la revolución de julio de 1830.

Pero al paso del tiempo, este compromiso del romanticismo con el heroísmo, la acción y los aspectos afirmativos y vigorosos de la personalidad humana, se convirtió en un mero escape personal de sueños, fantasías y visiones del “ideal” de los propios compositores. Con ello, el artista cayó en todo género de excentricidades y encontró en la música una salida a sus conflictos subjetivos.

Wagner, por ejemplo, representaba en sus obras a gigantes, dioses, héroes o monstruos, cuyo estado de ánimo o sentimientos estremecían la tierra y provocaban un movimiento cósmico. El público pedía esta clase de nuevas emociones.

“Los pianistas tocaban más rápido y los cantantes cantaban notas más altas. Los compositores añadían más instrumentos a la orquesta y acumulaban clímax tras clímax hasta que se conseguía el mayor número de emociones jamás alcanzado antes en la historia”<sup>4</sup>.

Hay que señalar que en esa época, los banqueros y los señores de las finanzas (dueños del poder en Francia en 1830) apoyaban la libertad del artista, pero sin que eso significara aportar dinero para la causa. Si los autores deseaban representar su obra o publicarla, ellos debían hacerse responsables por su propia cuenta.

### 3.3. Datos biográficos del autor

Fryderyk Chopin nació en Zelazowa Wola, cerca de la capital polaca. Sobre la fecha exacta de su nacimiento, existen ciertas dudas debido a que en la anotación de la parroquia dice que sucedió el 22 de febrero de 1810, pero su madre aseguraba que fue el 1º de marzo, pues en esa fecha siempre celebraban su cumpleaños.

Fue hijo de un emigrado francés y de una mujer polaca; a los siete años ya era buen pianista y a los ocho años tenía impresa su primera composición, una polonesa. Su primer maestro fue un músico llamado Adalbert Zywny, quien lo educó con música de Bach.

Posteriormente, de 1826 a 1828, estudió composición con Joseph Eisner, quien fue uno de los primeros en apreciar su gran talento. En años posteriores, en Varsovia era ya considerado como excepcional.

El inicio de su carrera sucedió en Viena en 1829, cuando ofreció varios conciertos en donde mostró su destreza en el piano y la composición, y asombró a los expertos con la novedad de su música y el tratamiento del teclado.

Como era costumbre en su época, Chopin concentró su atención en su propia música. En algunas cartas escribió “un tanto despectivamente acerca de la acogida, si bien señaló, en efecto, que ‘los periodistas han simpatizado firmemente conmigo’, y cuando improvisó sobre algunas melodías polacas, ‘mis espías distribuidos en la platea de la sala declaran que la gente bailoteaba en los asientos’.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Op. Cit p. 86

<sup>5</sup> Schonberg, Harold C. *Los grandes compositores*.

Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987. p. 175



Tiempo después regresó a Polonia, en donde compuso sin descanso, asistió a la ópera y fue reconocido; pero finalmente decidió que haría su carrera en París hacia donde partió el 2 de noviembre de 1830, a la edad de 20 años.

Aunque Chopin estaba bastante confiado en su capacidad, cuando oyó tocar a Friedrich Kalkbrenner, un pianista maravilloso y de los más populares de su época, se sintió intimidado. Sin embargo, ese artista era un clasicista de la antigua escuela, que producía notas bien ensayadas ida y vuelta sobre el teclado, pero con escaso pedal o sin usarlo en absoluto.

El joven polaco pidió a Kalkbrenner le diera lecciones y él le pidió como condición que tocara tres años en su estudio. Sin embargo, tras obtener gran éxito después de su debut en París a principios de 1832 (Liszt y Mendelssohn asistieron al concierto y el recital fue el tema de conversación), ya no se supo nada de Kalkbrenner en la vida de Chopin.

De esta manera, el polaco comenzó a moverse en círculos altos. Tenía amigos en la nobleza polaca, lo que le permitió relacionarse con los Rothschild, lo cual significó abrirse todas las puertas a la fama.

De inmediato tuvo más alumnos de los que podía enseñar, entre princesas y condesas. Por tal razón, la mayoría de su vida permaneció en París componiendo, manteniendo relaciones sociales y haciendo importantes amigos.

En 1833 escribió: “Tengo mi propio lugar entre los embajadores, los príncipes y los ministros. Ignoro cuál 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... Hoy tengo que dictar cinco lecciones. Creerán que estoy ganando una fortuna, pero el cabriolé y los guantes blancos cuestan más que eso, y si no los tuviera carecería de *bon ton*...”<sup>6</sup>

En 1834 viajó un poco. Visitó Aquisgrán y renovó su amistad con Félix Mendelssohn. El año siguiente también se trasladó a Dresde y conoció a Robert Schumann, quien lo admiró al punto de la idolatría. Tan sólo un año después, gracias a la crítica de ese músico acerca de sus “*Variaciones La ci darem*”, Chopin se dio a conocer en Alemania.

En esa época gloriosa, el autor cobraba hasta 30 francos por lección, cifra descomunal en esa época. Y además de vivir lujosamente, llevaba un estilo de vida que cualquier soltero tiene: un buen número de relaciones amorosas.

Pero su vida cambió cuando Liszt le presentó a una famosa novelista llamada Aurore Dudevant, que en sus novelas *Indiana* (1831) y *Léila* (1833) adoptó el seudónimo literario de George Sand. Esta mujer bajita, algo robusta pero muy inteligente, se encontraba en el centro de la atención pública. Vestía ropas masculinas, fumaba cigarros y tenía muchos amantes.

Chopin y Aurore comenzaron una relación amorosa y para 1838 ya vivían juntos. Durante el invierno de ese mismo año fueron a vacacionar a Mallorca, pero el mal tiempo y la lluvia constante, aunados a que la casa en la que vivían era húmeda, enfermaron los débiles pulmones de nuestro músico.

En una carta enviada a un amigo suyo, el autor escribió: “Me vieron los tres médicos más celebrados de la isla. Uno olió lo que escupía, el segundo me percutió ahí donde escupía, el tercero me auscultó mientras escupía. El primero dijo que yo estaba muerto, el segundo que estaba muriéndome y el tercero que moriría”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Op. Cit. p. 176

<sup>7</sup> Op. Cit. p. 177

Y a pesar de tan lamentable noticia, Chopin realizó trabajos importantes en esta ciudad, completando, por ejemplo, su serie de 24 preludios.

La relación con Aurore duró hasta 1847. Problemas en la relación con los hijos del primer matrimonio de la escritora fueron los que ocasionaron la ruptura. Y Chopin viviría sólo un año más después de esto; en la etapa terminal, su estado era terrible.

Ese 1848 recibió una invitación de una amiga y alumna suya, Jane Stirling, para visitar Inglaterra. En París las cosas ya no iban muy bien: había estallado la Revolución y sus alumnos habían huido, por lo que ya no contaba con una fuente regular de recursos.

De todos modos regresó a París, pero casi no trabajó, ya que se encontraba en un estado de depresión. “Aun no he comenzado a tocar y no puedo componer. Dios sabe de que clase de forraje tendré que vivir antes de que pase mucho tiempo.”<sup>8</sup>

Gracias a personas generosas como la señorita Stirling y su hermana, Louise, quienes le enviaron un obsequio anónimo de 25 mil francos, Chopin pudo vivir con dignidad sus últimos meses. Fue esa mujer, Louise, quien también lo cuidó y acompañó en su último suspiro, junto a la princesa Merceline Czartoryska, amiga de la familia, y a Solange, hija de la novelista Aurore, la mañana del 17 de octubre de 1849.

### 3.4. La influencia que recibió Chopin

Los únicos músicos considerados como importantes para este artista, fueron Bach, Mozart y Bellini. Pero también fueron de suma relevancia Moscheles, Hummel y Czerny, ya que la génesis de parte de su música se atribuye a la obra de éstos.

Su primer profesor de composición, Joseph Eisner, siempre estuvo preocupado porque su joven alumno desarrollara su propio estilo con naturalidad, pese a que deseaba que compusiera sinfonías y sonatas, y quizás una ópera nacional polaca.

Y aunque Varsovia estaba un poco alejada de las grandes ciudades europeas, de vez en cuando artistas importantes la visitaban: Hummel, Paganini y la soprano Henrietta Sonntag, a quienes Chopin tuvo la oportunidad de escuchar.

Con respecto a los estilos adoptados en su música, el músico hizo honor de su herencia nacional con las danzas polacas; sin embargo, utilizaba un *rubato* tan acentuado que desconcertaba a los oyentes.

Cabe señalar que sus ideas melódicas nacieron de los grandes estilistas vocales de la época, ya que Chopin amaba la belleza del canto. Y otro aspecto importante de su música fue el nacionalismo polaco, como lo demuestran sus mazurcas y polonesas, melodías con las cuales había crecido.

Sobre sus nocturnos, podemos notar que recibió la influencia de John Field, aunque el polaco los convirtió en algo más aristocrático, con un bajo arpegiado más interesante y melodías que se asemejan a las cantinelas de gran aliento que pueden hallarse en la ópera italiana del *bel canto*.

Al final de su carrera musical, este artista dio muestras de clasicismo. Los veinticuatro preludios siguen la idea del Clave bien temperado y recorren todas las tonalidades mayores y menores. La composición polifónica aparece en muchas de las obras tardías de Chopin.

A su juicio, la fuga era la expresión definitiva de la lógica musical, y así se lo dijo a Delacroix, que anotó en su diario ese comentario: “Conocer profundamente la fuga es familiarizarse con el factor de la razón y la consecuencia totales de la música.”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Op. Cit .p. 178

### 3.5. Su repercusión

Una de las grandes contribuciones de Fryderyk Chopin fue que liberó al piano de su pasado, gracias a su ejecución del instrumento con un sentido armónico intrépido, pero refinado; con un modo idiomático y completamente moderno.

Su natural destreza musical con los dedos, los oídos y la mente, le han hecho merecedor del título de “genio”, pues además alcanzó la madurez total antes que la mayoría de los compositores de su tiempo.

Lo que distinguió su música sobre esos grandes músicos, como Moscheles, Kalkbrenner o Liszt, provenía de la combinación de recursos melódicos y armónicos, así como el oído que poseía, su talento para la modulación, su combinación de virtuosismo con la forma aristocrática y poética.

Otras características de sus melodías es que eran elegantes, a menudo melancólicas y de gran textura armónica. Y además, sus estudios, preludios, mazurcas y nocturnos giraban en torno a una idea única, aunque en las mazurcas y los nocturnos más largos aparecen ideas colaterales.

Cabe señalar que a Chopin, nunca le interesó mucho la sonata, aunque escribió tres obras monumentales del género, pero la suplió a través de los *scherzi*, las baladas o la Fantasía en fa menor.

Se dice que el polaco contribuyó a modificar la faz de la música, ya que la mayoría de sus contemporáneos reconocieron que era un revolucionario. “Un cañón cubierto de flores”, dijo Robert Schumann.<sup>10</sup>

El mismo Chopin sabía de su virtud. Alguna vez escribió acerca de su “deseo quizá demasiado audaz, pero noble, de crear para mí mismo un nuevo mundo.” En el universo de la música, eso fue lo que hizo: crear un estilo totalmente diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces, el cual dominó la segunda mitad del siglo XIX.

“Por primera vez el piano se convirtió en un instrumento total, un instrumento que cantaba y poseía color, poesía y matices infinitos, un instrumento heroico y, al mismo tiempo, íntimo.”<sup>11</sup>

Su manejo diestro del pedal, a través del cual los sonidos duros y las novenas (que sonaban intolerables cuando la ejecución estaba a cargo de pianistas clásicos) se controlaron, permitió a la nueva generación de pianistas desarrollar aún más este arte.

De esta manera, Chopin fue parte fundamental para modificar el pensamiento musical del siglo XIX. Su armonización influyó sobre Wagner y compositores ulteriores; incluso puede asegurarse que los efectos de pedal libre y las armonías (casi impresionistas) de la “Barcarola”, se adelantaron a la época de Debussy.

En eso se diferencia notablemente a la música de Schumann, la cual tuvo poca influencia en su tiempo; era demasiado densa comparada a la de Chopin. Las nuevas ideas de este último acerca del uso del pedal, la digitación, el ritmo y los recursos cromáticos fueron adoptadas de inmediato por todos los pianistas más jóvenes.

No así los profesionales contemporáneos: Moscheles y Mendelssohn se sentían perplejos y turbados. Las formas clásicas - las manos cerca del teclado, escaso pedal, un mínimo de rubato o de variación del tempo- se veían contradecidas por el estilo de Chopin.

---

<sup>9</sup> Op. Cit. p. 184 y 185

<sup>10</sup> Op.cit . p. 175

<sup>11</sup> Op. cit p. 179

Mendelssohn se dio por vencido. “Hay algo completamente original en su ejecución del piano, y es al mismo tiempo tan magistral que puede afirmarse que se trata de un perfecto virtuoso...Produce efectos nuevos, como Paganini con el violín, y obtiene resultados que nadie habría creído posibles antes”, escribió.<sup>12</sup>

Incluso con Liszt, a quien frecuentaba seguido, la relación era de amistad insegura, de hostilidad un tanto inconciente. Chopin envidiaba en Liszt características como el vigor, la extroversión, la virilidad, la capacidad para hipnotizar al público. “Liszt está tocando mis estudios”, escribió a Stephen S  ller, “y apartándome de mis pensamientos respetables. Me complacería robarle el modo de tocar mis propios estudios.”<sup>13</sup>

En cambio, Liszt admiraba sinceramente la ejecución pianística de Chopin y se apropió de muchas de sus ideas, como la de la ornamentación funcional. Antes de conocerlo, trató de modificar sus pasajes de efecto e intensidad para obtener un estilo más poético.

Charles Hall  , otro buen pianista, indicó que un rasgo notable en la ejecución de Chopin era “la total libertad con la cual trataba el ritmo, pero que parecía tan natural que durante años yo nunca lo había advertido.”<sup>14</sup>

La trascendencia de Chopin puede notarse porque durante el siglo XIX para ser un gran pianista, era necesario ser un gran pianista chopiniano. Los expertos sabían que Chopin era un inmortal o la perfección misma.

Aunque Chopin fue un clasicista –imponía Bach y Mozart a sus alumnos- y un romántico, tuvo algunos rasgos distintos a la de otros románticos, pues era un compositor absoluto y siempre asignó títulos abstractos a su música o nombres genéricos como vals, mazurca, estudio, polonesa, nocturno, scherzo, preludio, fantasía, impromptu, balada, variaciones, sonata, allegro.

Y pese a que se afirma que sus cuatro baladas fueron inspiradas por poemas del patriota polaco Adam Mickiewicz, Chopin se mantuvo callado al respecto.

Para conocer un poco más la forma de trabajar de Chopin, podemos echar un vistazo al testimonio de Joseph Filtsch, un pianista húngaro que estudió con él.

“El otro día (corría el mes de marzo de 1842) escuch   a Chopin improvisando en casa de George Sand. Es maravilloso oír a Chopin componer de este modo. Su inspiración es tan inmediata y completa que ejecuta sin vacilar, como si la cosa tuviese que ser así. Pero cuando llega el momento de anotarlo todo y de recapturar el pensamiento original con todos los detalles, pasa días en tensión nerviosa y desesperación casi temible. Modifica y retoca casi sin descanso las mismas frases, y se pasea de un lado para el otro como un loco.”<sup>15</sup>

### 3.6. La obra

Para comprender la Balada no.2 op. 38, es menester comenzar con definir de lo que es una balada.

En el siglo XIX, fue un género muy utilizado entre los grandes compositores, como Franz Schubert, Robert Schumann y Franz Liszt, entre otros. Aunque cabe señalar que la

---

<sup>12</sup> Op.cit p. 179

<sup>13</sup> Op. cit. p. 179

<sup>14</sup> Op. cit p. 180

<sup>15</sup> Op. cit. p. 183

musicalización de esta pieza popular - un texto acompañado de música- comenzó desde mediados del siglo XVIII.

Pero el primer músico que compuso una “balada sin palabras”, fue Chopin<sup>16</sup>. Su principal reto se basó en el hecho de que la balada se trata de una historia centrada en las palabras que pronuncian los personajes, misma que se utiliza como modelo para una obra musical.

Según Robert Schumann, Chopin se había inspirado en algunos poemas de Mickiewicz para escribir sus baladas, aunque nunca se supo en qué texto específico se basaba cada pieza musical.

Liszt también llegó a afirmar que para la balada no. 3, Chopin se había basado en “*Los tres Budrys*”. Pero la mayoría de los investigadores han coincidido en que Chopin nunca se basó en algún poema en particular, sino que analizó la balada como género y después construyó la pieza mediante la transformación de los temas iniciales.

Ahora ubiquemos la creación de esta obra en el tiempo. Cuando ésta fue concebida, recordemos que Chopin pasó las vacaciones de invierno (1838-1839) en la isla de Mallorca, al lado de Aurore Dudevant y sus hijos.

Durante ese viaje, el artista dio los últimos retoques a sus Preludios op. 28, 24 piezas para piano que Pleyel le había encargado antes de partir, así como los dos Nocturnos op. 37, la Balada en Fa mayor op. 38, el scherzo op. 39, la Polonesa en do menor op 40 no.2, y la Mazurca en mi menor op. 41. no. 2.

Y un año después, en 1840, Chopin experimentó una gran época creativa y de gran fama, como sucedió en abril de 1841, cuando el pianista tocó en la sala Pleyel ante los financieros, nobles y los más grandes cerebros de París, triunfo que fue valuado en seis mil francos.

La balada op. 38 en Fa mayor se piensa está inspirada en el poema “Switez”, de Mickiewicz, a pesar de que algunos investigadores no están muy convencidos de esto. Ese es el nombre de un lago lituano que se encuentra en diversas leyendas, dentro del cual, por las noches, se escuchan el choque de las armas y el sonar de las campanas.

La historia de este lago, relata la historia del descendiente de uno de los poseedores de esta comarca, quien deseaba conocer el secreto del lago. Por esa razón, mandó registrarlo con una gran red.

Ahí encontró una maravillosa mujer que les relató la historia de sus antepasados y lo que alguna vez existió donde ahora se encontraba el lago. En ese mismo lugar alguna vez hubo un país con un castillo en el que vivía la familia de Tuhan.

Pero un desafortunado día, hace muchos siglos, el príncipe lituano fue atacado por los rusos y el Señor Tuhan acudió en su ayuda. Este hecho fue aprovechado por los rusos, quienes sitiaron el castillo.

Ante la invasión, en donde las mujeres preferían morir a ser deshonradas por el enemigo, la hija de Tuhan imploró ayuda a Dios. Y antes de que hubiera terminado su oración, la ciudad se hundió hasta formarse ese lago, y las mujeres y los niños de Switez se transformaron en flores; por ello, quien se atrevía a arrancar una de ellas, seguramente moriría.

Al terminar el relato, la mujer que salió del lago desapareció entre las aguas.

---

<sup>16</sup> Cabe señalar que el mismo año que se publicó esta primera balada de Chopin, Clara Wieck también publicó una, como parte de su obra *Soirées musicales*, op. 6, aunque es muy diferente y no tiene una conexión clara con el género balada.

### 3.7 Análisis musical de la obra

Estructura:    **A**                      **B**                      **A'**                      **B'**                      **Coda**

  ✓ **A**  
 Introducción            a            a<sup>1</sup>            b            a            b<sup>1</sup>            coda  
 2 compases            (2-9) (10-17) (17-25) (26-33) (33-37) (37-45)

  ✓ **B**  
   c            c<sup>1</sup>            d            puente  
 (46-53) (54-61) (62-70) (70-82)

  ✓ **A'**  
 a (incompleta)    b<sup>2</sup>            a<sup>2</sup>            a<sup>3</sup>            a<sup>4</sup>            puente    a<sup>5</sup>  
 (82-87)            (88-95)            (95-97)            (97-107)            (107-113)            (11-122) (122-133)  
   Fusionando b' con la            con motivo de la            con el final de a            con el motivo  
   coda de la parte A            coda de la parte A                       final de la coda de  
   la parte A

  a<sup>6</sup>  
 (132-139)

  ✓ **B'**  
   c<sup>2</sup>            c            puente  
 (140-147) (148-153) (154-167)  
   Con el motivo  
   de la coda de A

  ✓ **CODA**  
   e            e<sup>1</sup>            f            f<sup>1</sup>            puente            c<sup>3</sup>            c<sup>4</sup>            a<sup>7</sup>  
 (168-171) (172-175) (176-179) (180-183) (184-187) (188-191) (192-195) (196-203)

La primera parte, A, en 6/8 y Fa mayor como tonalidad principal y en un carácter de berceuse, con un ritmo que la define:



Se encuentra dividida de la siguiente manera:

Una introducción que dura dos compases; le sigue el primer tema **a** (tema principal) en los grados fundamentales de Fa mayor; se repite otra vez, ligeramente variado (**a'**) con cadencias perfectas en ambas ocasiones.

Le siguen una frase **b** de 8 compases y medio en la menor, modulante a Do mayor y que finalmente llevan a la reexposición del tema principal (**a**) en Fa mayor, que vuelve a sonar como en la primera vez; en el compás 33 hay una pequeña variación con inflexión a la menor que resuelve finalmente a Fa mayor en el compás 39. Los siguientes 4 compases la reiteran y en el *smorzando*, una serie de cadencias perfectas nos dejan claramente que es en Fa mayor donde termina esta primera sección.



La segunda parte, B, en *Presto con fuoco* se encuentra en la tonalidad de la menor.

La melodía se encuentra en octavas en la mano izquierda, mientras que la derecha hace un acompañamiento en dieciseisavos.

El tema secundario, que empieza con **c** está expuesto en 8 compases y modulan hacia sol menor, tonalidad en la que ahora se vuelve a exponer este tema secundario (**c'**), en 8 compases.

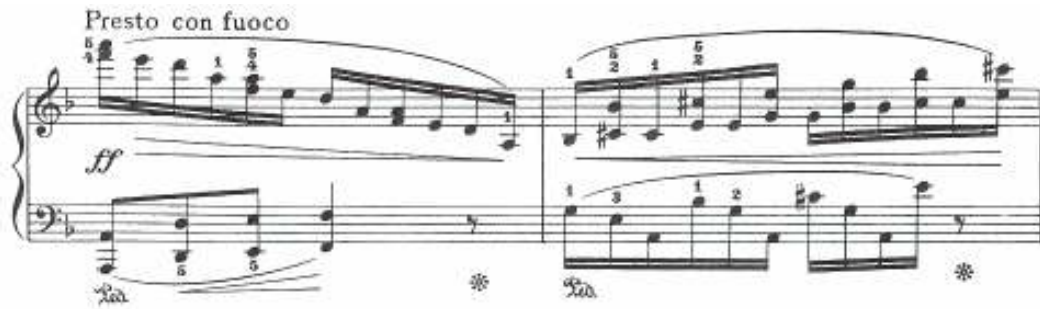


En el compás 62 empieza otro motivo (**d**) modulante a re menor, luego a fa menor, la bemol menor y finalmente llega a Mi bemol mayor que se reitera en el *rallentando* del compás 78, hasta caer finalmente en el compás 82 al *Tempo primo* en Fa mayor, con el tema de A (**a**, aunque incompleto en comparación de **A**, primera sección). Esta nueva **A'** expone casi idéntico el tema de la primera sección. Ésta retoma el motivo con el que finaliza la primera sección (**A**) y lo desarrolla en el *Stretto, piu mosso* para caer al *Tempo primo* en el compás 115.



Enseguida vuelve el *Stretto*, medio tono debajo de cómo apareció la primera vez, con un acelerando que nos lleva a **B'**. Esta **B'** retoma el tema secundario pero ahora en re menor en un periodo de 8 compases. Luego, en el compás 148 retoma el tema **B** en su tonalidad original, o sea, la menor.





Enseguida viene un puente de 14 compases basado en el motivo que caracteriza la sección A'.

Finalmente llegamos a la Coda, en *Agitato*. La mano derecha lleva siempre el ritmo en dieciseisavos, mientras la izquierda expone una melodía con octavas y terceras, que nos lleva al *Fortissimo* del compás 188, donde la mano izquierda recuerda el tema octavado de la sección B, primero en el V grado de la nueva tonalidad (la menor) y después en la menor. En el compás 196 cae al *Tempo primo* con el motivo de inicio de la Balada, sólo que ahora suena en la menor en vez de Fa mayor. Se cierra con 2 acordes que hacen cadencia perfecta a la menor.

## 4. Siete piezas para piano (a Ernestina) Blas Galindo

### 4. 1. Marco histórico

Para conocer la época histórica que suscribió la vida y obra de Blas Galindo, es menester referirnos al año de 1910 (fecha en que nació este autor). En ese momento de la historia mexicana, sucedía en nuestro país un suceso por demás importante; un evento que representó un parteaguas hacia la era “moderna”: la Revolución Mexicana, encabezada por Francisco I. Madero en contra del entonces presidente Porfirio Díaz.

Los fenómenos políticos, sociales y culturales que surgieron a raíz de este movimiento social, fueron consolidándose poco a poco. Claros ejemplos de ello son el fortalecimiento de la burguesía y la llamada “apertura” hacia el mundo exterior.

Una de las grandes tareas de la época fue, entonces, consolidarse como “un país civilizado” a la altura de las naciones cultas del mundo. Por tal razón, se buscó definir la identidad nacional, rescatar nuestras raíces y desarrollar la cultura.

Fabiola Sánchez, en su tesis “Blas Galindo (1910-1993) Cinco preludios y Siete piezas para piano solo (ENM, UNAM, 2000), señala que Manuel M. Ponce (1882-1948) fue el primero en ofrecer los lineamientos de la corriente musical nacionalista al investigar la música tradicional mexicana.

“El camino después de Ponce lo recorrieron Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899- 1945), entre otros. Estos últimos llegaron a entenderse en el medio intelectual mexicano, propiciando la investigación, además de fomentar las nuevas corrientes de la música universal y difundirla por medio de recitales y conciertos. De este modo, Chávez y Revueltas se identificaron dentro de su género como la contrapartida del movimiento muralista, creando las bases para el estímulo de la vida musical en México.”<sup>1</sup>

Aquí cabe mencionar dos grandes momentos que marcaron significativamente la primera mitad del siglo XX: las Primera y Segunda Guerras Mundiales. Y en el tema que nos atañe, el periodo comprendido entre ambos movimientos mundiales fue el que tuvo un mayor impacto sobre la música universal del siglo XX.

Uno de los mejores ejemplos es la música de Igor Stravinsky, originario de San Petersburgo, la cual persiguió la idea de construir esquemas y jugar con el material.

Con respecto a su sinfonía en tres movimientos, compuesta en la época de la Segunda Guerra, Mundial, dice: “Durante el proceso de creación, en esa época ardua de violentos y cambiantes acontecimientos, de desesperación y esperanza, de tensión y finalmente de cesación y alivio, puede decirse que todas esas repercusiones dejaron rastros en esta sinfonía.”<sup>2</sup>

México no escapa al influjo de dichos movimientos internacionales en el ámbito musical. Ejemplo de ello lo tenemos en la influencia que Chávez y Revueltas recibieron de algunos de los compositores más representativos de la primera década del siglo XX, tales como Stravinsky, Béla Bartók, Sergei Prokofiev, entre otros.

Y esta repercusión también llegaría inevitablemente, directa o indirectamente, a Blas Galindo y su generación.

---

<sup>1</sup> Sánchez, Fabiola. Tesis: *Blas Galindo (1910-1993). Cinco preludios (1944-1945) y Siete piezas para piano solo (1952)*. ENM, UNAM, México DF, 2000.

<sup>2</sup> Machlis, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*, Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1975, p. 160

## 4.2. Panorama internacional: la música del siglo XX

1911 puede ser considerado un año de transición en la historia de la música, el comienzo de una nueva época. En este tiempo Stravinsky presentó la “Consagración de la primavera” y Arnold Schönberg su “Pierrot Lunaire”. Aunque el concepto de la “música moderna” nació gracias a la combinación de la armonía de Friedenstag de Richard Strauss, la atonalidad de Schönberg y la polirritmia de Stravinsky.

Antes de la Primera Guerra Mundial, el llamado neoclasicismo surgió como una reacción hacia la pasión de lo nuevo, pero al mismo tiempo, la atracción al pasado y lo antiguo.

En cuestiones musicales, la palabra “nueva” (utilizada para calificar la música escrita entre 1900 y 1930), connotaba un rechazo casi total a los principios aceptados acerca de la reglamentación de la tonalidad, el ritmo y la forma, principalmente.

Durante los años comprendidos entre 1930 y 1950, los compositores se esforzaban por sintetizar la vieja y nueva música en un solo concepto, pero esta nueva ola fue censurada por los gobiernos, como el de Rusia y Alemania, en donde se les catalogaba como “bolcheviquismo cultural” o “decadencia burguesa”, respectivamente.

Antes de lograr tal empresa, específicamente durante el periodo de la entreguerra, se realizó un esfuerzo especial en todos los países para llevar la música contemporánea a un mayor número de personas.

Gracias a ello surge en Alemania la Gebrauchsmusik, o música de uso cotidiano, para ser utilizada en grupos escolares y por aficionados; en Rusia, nace la llamada música “proletaria” y en todos los países se crea la música de fondo cinematográfica, escrita por compositores de primera calidad.

Regresando al intento por sintetizar la vieja y nueva música, para 1950 tal tarea se veía muy lejos de poder realizarse. Porque la música surgida entre 1950 y 1960 fue mucho más radical que la de 1920, gracias a factores sociales y tecnológicos como la aparición del fonógrafo, la radio, la televisión y la cinta magnetofónica. Estos nuevos medios de comunicación fueron los responsables de la diversificación de públicos con diferentes gustos musicales.

Ahora, las tres principales tendencias en la música de la primera mitad del siglo XX fueron, en primer lugar, el continuo surgimiento de estilos musicales que utilizaban elementos significativos de los lenguajes folclóricos nacionales.

En segundo lugar, y durante los años de la entreguerra, surgieron diversos movimientos como el neoclasicismo que incorporaban principios, formas y técnicas del pasado a los estilos musicales. Y por último, “la transformación del lenguaje postromántico alemán en los estilos dodecafónicos de Schönberg, Berg y Webern”.<sup>3</sup>

Por otra parte, durante la consolidación de la nueva música, los artistas trataron de ver el mundo de una manera más realista y expresarlo a través de sus obras de arte. Un ejemplo de esto fue cuando comenzaron a concebir que la existencia de los objetos era independientemente de sus personalidades y sentimientos.

Esto contradecía el espíritu del romanticismo, el cual postulaba que el arte es simplemente una proyección de la imaginación de su creador. La nueva tendencia dictaba que el arte era un organismo independiente con vida propia.

Las bellas artes en general comenzaron a preocuparse por la organización formal y estructural del arte: la pintura, la escultura, la arquitectura. Y en la música, se dejaron de lado los temas grandilocuentes de los románticos para trabajar en otros más serios,

---

<sup>3</sup> Grout, Donald J. *Historia de la música occidental, II*.  
2ª ed. Alianza Música, Madrid, 1996, p. 727

calmados, objetivos. El recato y la calma fueron los gestos característicos de toda expresión musical.

Una vez llegado a este punto estaba preparando el terreno para la actitud neoclásica que a comienzos de 1920 conquistó una posición dominante en la estética musical.

A continuación, se describirán cada una de las tendencias que fueron surgiendo en el siglo XX:

#### 4.2.1. Primitivismo

El primitivismo se caracteriza principalmente por los siguientes elementos:

- Preferencia por las melodías sencillas y de carácter folklórico que giraban en torno a una nota central y se movían dentro de un ámbito estrecho.
- Armonías masivas basadas en acordes *en bloque* que se movían en formación paralela con un efecto ásperamente percusivo y un poderoso impulso hacia un centro tonal.
- Sobresalen mucho los ritmos ostinato, cuya repetición produce un efecto casi obsesivo.
- Una orquestación escarpada, basada en sonoridades masivas en contraste con las sutilezas colorísticas de los impresionistas<sup>4</sup>.

“El Allegro Bárbaro” de Bartók y “La Consagración de la Primavera” de Stravisky son dignos representantes de este movimiento estético, mismo que se oponía a la hiperrefinación de artistas como Claude Debussy y Maurice Ravel.

“El fin del romanticismo reflejaba la declinación de una época del impulso multitudinario que había florecido con la Revolución francesa...Una gran era en la civilización occidental estaba tocando a su término, y su fin estaba marcado por la Primera Guerra Mundial.”<sup>5</sup>

El agotamiento espiritual que este hecho significó para la sociedad europea, se vio reflejado en un arte que trataba de evitar un superrefinamiento; a purificarse y renovarse en nuevas corrientes de sentimientos como la espontaneidad y la libertad que caracterizan la vida primitiva.

La abstracción de la escultura africana se convirtió, de este modo, en fuente de inspiración para las bellas artes. Y los músicos descubrieron el dinamismo del ritmo africano.

#### 4.2.2. Urbanismo y música maquinal

Este movimiento se define a sí mismo: se trata ni más ni menos de un tributo a la máquina, como símbolo de poderío, de movimiento, de energía. O como se ha nombrado “la deshumanización del arte”<sup>6</sup>.

La mecanización de la sociedad occidental provocó la sensación de que el hombre había entregado su alma a fuerzas que no comprendía ni controlaba.

Obras como el *Pacific 231* de Arthur Honegger; *Skyscrapers*, de John Alden Carpenter; el Ballet *Mécanique* de George Antheil; *el Pas d'acier*, de Sergei Prokofiev;

---

<sup>4</sup> Machlis, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, 1975. Ediciones Marymar. p. 151.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Op. Cit.* p. 152.

la *Fundición de acero*, de Alexander Mossolov; y HP (*Caballos de Vapor*), de Carlos Chávez, son ejemplos claros de cómo los compositores glorificaban a la locomotora durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

#### 4.2.3. Deportes y Ballet

Este nuevo espíritu urbano de la música trajo consigo otros subtemas, como el deportismo. Ejemplos de esta tendencia fueron *Half time*, de Bohuslav Martinu en 1925, en la se que cantan las alegrías del fútbol, así como *Skating Rink* (pista de patinaje, 1922) y *Rugby* (1928) de Arthur Honegger.

Uno de los deportes con más popularidad fue el ballet, considerado un arte que glorifica el cuerpo, tanto en lo físico como por sus dotes de máquina de precisión. Por esa razón, casi todos los grandes compositores de la época contribuyeron al repertorio de Sergei Diaghilev, sobre todo los Ballets Russes.

Cabe mencionar que todas estas tendencias musicales -el primitivismo, la música maquina, el deporte y el ballet- significaron grandes cambios y contradicciones respecto al romanticismo del siglo XIX: la emoción fue sustituida por el movimiento. Stravinsky expresó muy bien ese desplazamiento cuando dijo que “el ritmo y el movimiento y no el elemento sentimental, constituyen los cimientos del arte musical.”<sup>7</sup>

#### 4.2.4. Humor y Sátira

Como un medio para expresar la amargura de su tiempo, los compositores combinaron la música con el humor y la sátira. Erick Satie y sus extravagantes parodias de la escuela impresionista, le ganaron el título como pionero en este campo.

La razón por la que surge este movimiento se debe a que la nueva armonía disonante de la música bien podía provocar efectos humorísticos cacofónicos.

En 1920, seguidores de Satie, como Paul Hindemith, Kurt Weil, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich y William Walton, realizaban un esfuerzo por hacer composiciones encantadoras, lúcidas y bien organizadas, que entretuvieran y gustaran a todos, es decir, cubrir todos los ideales de la música cortesana francesa de los siglos XVII y XVIII.

#### 4.2.5. La influencia del jazz

El jazz puede ser considerado una música cuyos orígenes se remontan a los tambores africanos, pero que combina y refleja el carácter emprendedor norteamericano con el genio rítmico del negro.

Esta fascinación por lo primitivo y exótico, llamó la atención de los músicos europeos serios, quienes buscaban nuevas concepciones rítmicas. Por eso, las síncopas y polirritmias de las orquestas de jazz resultaron ser bastante atractivas para ellos.

Ejemplos de piezas musicales con esta influencia están: el ballet de Erick Satie *Parade*; el *Ragtime para 11 instrumentos y el Piano Rag*, de Stravinsky; los ballets *Le Boeuf sur le Toit* y *La Création du Monde*, de Darius Milhaud; la *suite 1922* para piano, de Hindemith; el concertino para piano y orquesta, de Arthur Honegger y la ópera *Jonny spielt auf!*, de Ernst Krennek.

---

<sup>7</sup> Machlis, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, 1975. Ediciones Marymar. p. 154

#### 4.2.6. Neoclasicismo o el clasicismo del siglo XX

El ideal clásico de la música durante ese siglo, giraba en torno al objetivo de liberar la música de efectos o elementos extraños a ella (sobre todo provenientes de las otras artes para lograr un acrecentamiento de efecto dramático o pictórico), así como construirla con elementos derivados exclusivamente de la naturaleza del sonido.

Con ello esperaban lograr lo que Stravinsky denominó “una vuelta total a la idea formal, única base de la música”<sup>8</sup>.

Pero hay que señalar que el neoclasicismo se concibió de diversas maneras: la primera retornaba a la época de Haydn y Mozart, es decir, al estilo cortesano de finales del siglo XVIII; la segunda buscaba una inspiración en el barroco tardío de la primera mitad del siglo XVIII, en la escritura contrapuntística y la textura lineal de autores como Bach, Händel, Couperin, Vivladi y Scarlatti.

Por otra parte, el neoclasicismo tuvo como principales representantes a Stravinsky, Hindemith y otros compositores de las décadas de 1920 y 1930. Su influencia provino también de la escritura contrapuntística antes mencionada.

Igor Stravinsky, considerado su principal vocero veía, que de continuarse practicando el individualismo de la era romántica, un colapso de la disciplina artística. Por tal razón, el artista trata de concentrar al oyente en los sonidos, apartándolo de sus propias emociones y ensueños.

La emoción despertada por el arte, insiste, es de un orden especial que “nada tiene en común con nuestras sensaciones ordinarias y nuestras reacciones frente a las impresiones de la vida cotidiana.”<sup>9</sup>

Algunos de los artistas que desfilaron en sus filas, fueron Schönberg, Hindemith, Bartók, Milhaud, Honegger, Prokofiev, Aaron Copland y Roger Sessions; éste expuso lo que puede ser considerado la mejor formulación del ideal neoclásico.

En 1927 escribió: “Los jóvenes están soñando con un tipo completamente diferente, un tipo de música que extrae su poderío de formas hermosas y significativas, en virtud de su peso musical inherente antes que de la intensidad de sus manifestaciones; una música cuya impersonalidad y autosuficiencia excluyeran lo exótico; que toma su impulso de las realidades de una lógica apasionada; que, en la auténtica frescura de sus estados de ánimo, es el reverso de la ironía y aspira en cambio a contribuir con la forma, el dibujo y una visión del orden y la armonía.”<sup>10</sup>

Uno de los grandes logros que se le atribuyen al neoclasicismo fue revivir La sinfonía, el concierto, la sonata y los diversos tipos de música de cámara, así como el retorno a las formas como la suite, el divertimento, la tocata, el concierto grosso, la fuga, la pasacaglia y la chacona.

Por último, hay que señalar que la música de esta tendencia encontró su base en las siete notas de la escala diatónica. A esa libertad con la que se combinaban armónica y contrapuntísticamente las siete notas se le llamó pandiatonismo, lo que llevó a los músicos hacia las virtudes clásicas del orden, la disciplina, el equilibrio y la proporción.

#### 4.2.7. Gebrauchsmusik o música de consumo

La aspiración a crear una música “cotidiana” provino del deseo de producir un acercamiento “entre productores y consumidores”. Ejemplos de ello fueron Erick Satie y sus discípulos, pero en países como la Rusia Soviética los compositores trabajaban

---

<sup>8</sup> Op. Cit. p. 157

<sup>9</sup> Op. Cit. p. 159

<sup>10</sup> Op Cit. p. 160

bajo el control estatal, quien les pedía acercar la música a una gran masa de oyentes que apenas la estaba descubriendo.

Esa fue la razón por la que las obras de los principales compositores soviéticos - Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Aram Khachaturian- fueron bastante populares en occidente, lo cual motivó al medio artístico a acercar la música al oyente medio.

Y en Alemania, los compositores trataron de crear un nuevo público para la música contemporánea, una música sencilla y práctica destinada a su uso en el hogar y la comunidad, compuesto principalmente por aficionados, estudiantes y jóvenes.

De este modo fue como surgió la nombrada *Gebrauchsmusik*, cuyo contexto se caracterizó por movimientos juveniles progresistas, coros obreros y un gran anhelo de fomentar las actividades de grupo.

Paul Hindemith, Ernst Krenek, Kurt Weill y Hans Eisler fueron algunos de sus principales ejecutores.

#### 4.2.8. Otros más

Estos son algunos autores que tuvieron un estilo muy personal, pero trascendente para la música del siglo XX: Aaron Copland es recordado por adoptar algunos rasgos de la técnica dodecafónica y, además, su música conserva el sentido de la tonalidad; sus ritmos son vivos y flexibles; y a partir de acordes sencillos, mediante el timbre instrumental y el espaciado, obtiene sonoridades nuevas.

Algunas de sus obras son *Doce poemas* de Emily Dickinson (1950), el cuarteto con Piano (1950), la *Fantasia para piano* (1957) y la obra orquestal *Inscape* (1967).

Otro caso es el del estadounidense Roger Sessions: su música es disonante y cromática, tal y como lo muestra su Tercera sinfonía (1957) y la ópera *Moctezuma* (1962).

Y existen compositores de la música latinoamericana representantes del nacionalismo: de Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959); de México, Silvestre Revueltas (1898-1940) y Carlos Chávez (1899-1978); de Argentina, Alberto Ginastera, y su inolvidable ópera *Bomarzo*.

El panorama anterior de la música nacional e internacional de principios y mediados del siglo XX, sus principales tendencias y los compositores más representativos, nos permitirá conocer las influencias que recibió Galindo y algunos de sus maestros, asunto que trataremos a detalle en el siguiente apartado.

#### 4.3. La música nacionalista mexicana: el “Grupo de los cuatro”

Hablar de la música nacionalista mexicana significa hablar de Carlos Chávez y los músicos que siguieron sus técnicas de composición y proposiciones estético-ideológicas, un grupo de nacionalistas que pertenecían a diversas generaciones y tradiciones de composición, incluso opuestas entre ellas.

Aquí tenemos a Candelario Huízar (1883-1971), discípulo de Gustavo Campa, o autores más jóvenes salidos del Conservatorio Nacional como Luis Sandi (1905), Daniel Ayala (1908), Blas Galindo (1910) y José Pablo Moncayo (1912).

Dichos autores, aunque diferentes entre ellos, mostraron las principales características de esta corriente musical: el apoyo en las ideas centrales del populismo;

el uso de elementos de las músicas populares; la creencia en el valor educativo y revolucionario del arte nacional.

En este contexto, un hecho trascendente ocurrió en noviembre de 1935, cuando el después llamado “Grupo de los Cuatro”, integrado por Ayala, Salvador Contreras, Galindo y Moncayo, ofreció un concierto en donde se presentó la declaración de los principios nacionalistas de estos autores.

Estos músicos participaron en el experimento tímbrico de Chávez, la “orquesta mexicana” fundada en 1933. A través de su formación conservatoriana y de sus maestros como Huízar, Revueltas, Chávez o Rolón, obtuvieron una estética y una concepción formal de la música mexicana.

Y después, compusieron una serie de obras (síntesis de las culturas populares y la música culta), por medio de las cuales pretendían devolver al pueblo su propia cultura como símbolo. Con éstas, la transferencia de conceptos y nociones estructurales se aseguraban de una generación a otra.

El punto central de su música se basaba en las subculturas y sus ritmos populares, a los que se pretendía dar una proyección nacional y una hechura profesional.

Ahora, en la etapa de consolidación de la Revolución Mexicana y sus gobiernos modernistas, la música se tornó abierta y de fácil comprensión. Muestras de ello fueron las dos piezas más conocidas del “Grupo de los cuatro”: Sones de Mariachi (1940), de Blas Galindo y Huapango (1941), de José Pablo Moncayo; ambas consideradas piezas “himno” en las que la alegría y energía de lo popular mexicano se exaltaba.

Por otro lado, a la par de este nacionalismo también se desarrollaron piezas de corte indigenista con una intención localista, costumbrista o folklórica; Uchben X’Coholta (1931), Tribu (1934) y El hombre Maya (1939) de Daniel Ayala, son ejemplos de este estilo<sup>11</sup>.

El nacionalismo, reconocido como el rostro oficial de la música mexicana, tuvo una proyección importante mediante los programas organizados en 1940 para el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos.

Ahí se ejecutaron “Sones de Mariachi”, en arreglo para coro y orquesta de Vicente T. Mendoza, la “Obertura Republicana de Carlos Chávez”, huapangos de Veracruz instrumentados por Baquero Foster y la música Yaqui de Sonora, en arreglo de Luis Sandi; todas éstas piezas muestran nuestra idiosincrasia sonoro-regional.

Pero volviendo al nacionalismo, este movimiento sonoro tuvo el mérito de describir realidades nuevas, así como incorporar temas hasta entonces rechazados o negados: el mundo indígena prehispánico o contemporáneo, la invención popular sin máscaras y con sus propias características.

Y además, se escapaba al hecho de condenar a la música mexicana en una inmovilidad estilística al limitarla a esas temáticas indígenas o mestizas, por lo que los compositores exploraron estilos conectados con diversas corrientes estéticas de la historia o del momento.

Algunas de estas fueron las tendencias representadas por Stravinsky; autores de la corriente folklórica-americanista como Aaron Copland y de músicos como Galindo y Sandi en los cuarenta; o de neoclásicos, como algunos autores europeos, entre ellos, Paul Hindemith.

Desgraciadamente, la música de la segunda generación nacionalista se quedó estancada. No hubo lugar para la renovación del léxico o el cambio de los contenidos temáticos. Por ejemplo, Tribu (1934) de Ayala, es una pieza que sólo dibuja las cualidades de un mexicano pintoresco lleno de evocaciones de ambientes prehispánicos

---

<sup>11</sup> Décadas posteriores, este indigenismo se tornaría tan descriptivista como Los Cenotes de Abalá, 1958, o tan decorativo y turístico como su música para el espectáculo de luz y sonido en Uxmal (1970-1971).



mistificados, es decir, las actuales convenciones y estereotipos indígenas en la música y la danza.

Blas Galindo fue, en ese contexto, más maduro. Su “Sones de Mariachi” constituyó una obra emblemática mexicanista y un fondo obligado de ceremonia cívica; y además, afirmó rasgos definitorios de la última generación de autores del folklorismo nacionalista.

Pero al parecer, José Pablo Moncayo fue el compositor más original y logrado de la generación del “Grupo de los cuatro”. En Huapango (1941) manejó grandes recursos de composición e imaginación sonora. “Si algo podría definir el estilo de Moncayo es el equilibrio entre la tradición, la invención personal y la influencia de autores de otras latitudes.”<sup>12</sup>

Sus rasgos fueron el no apearse a la transcripción exacta de los sones, sino aprovechar el amplio margen que estos temas dejaban a la invención y experimentación de combinaciones instrumentales. Por ello, su obra puede considerarse una aproximación sutil a los motivos populares o tradicionales.

El nacionalismo sonoro vio un último florecimiento en la década de los cuarenta y cincuenta. En este periodo, se buscaba una expresión propia y la evolución de la danza mexicana se vio respaldada en la música de la escuela mexicana de composición.

Obras como “Los cuatro soles”, la “Tocata para instrumentos de percusión” de Chávez, “Sensemayá” de Revueltas y “Tierra de Temporal” de Moncayo, fueron revividas a través de la academia de la danza, además de otras partituras escritas ex profeso para ser danzadas.

En otras piezas para música de ballet están “Balada del venado y la luna” (1949), “Balada del pájaro y las doncellas” (1947) de Carlos Jiménez Mabarak; y de Miguel Bernal Jiménez, El chueco (1951).

#### **4.4. La vida de Blas Galindo**

Blas Galindo es oriundo del estado de Jalisco, específicamente de Ciudad Venustiano Carranza, lugar que en aquel entonces era un poblado llamado San Gabriel, donde nació un 3 de febrero de 1910. Creció en el campo, en medio de una numerosa familia de padres de extracción indígena, durante los años de la Revolución Mexicana.

Desde entonces, Galindo tocaba la guitarra, especialmente corridos de la época revolucionaria. Pero más adelante, en su juventud, organizó una banda de pueblo, en la que tocaba el clarinete sin haber tomado nunca lecciones, ni saber nada de música. Y también fue organista y formó dos coros de iglesia, uno de mujeres y otro de niños.

A la edad de 21 años, el jalisciense huyó de su pueblo a causa del deseo de su padre por que se casara. Llegó a la Ciudad de México dispuesto a estudiar derecho, pero después de escuchar un concierto de la Orquesta Sinfónica de México, dirigida en esa ocasión por Silvestre Revueltas, su proyecto de vida cambió.

Al sentirse profundamente conmovido por esa audición, supo cuál era verdaderamente su vocación y se inscribió de inmediato en el Conservatorio Nacional. Ahí fue alumno de Chávez, Rolón y Huízar, y obtuvo el título como maestro en composición. En 1944 aprobó el examen más difícil del Conservatorio.

---

<sup>12</sup> Moreno, Rivas Yolanda. *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana*. México, Escuela Nacional de Música, UNAM. 2ª ed. 1995.p. 246

Y fue durante esos años que se convirtió en uno del “Grupo de los cuatro”, y en los años de 1941 y 1942 consiguió unos cursos especiales de composición con Aaron Copland en el Centro Musical Berkshire, en Lenox, Massachusetts.

En su papel como docente, Galindo dio clases de composición y de historia de la música en el Conservatorio. De 1947 a 1964 fungió como su director y en 1965 se retiró para dedicarse completamente a la composición: escribió más de 160 obras.

En cuanto a su trayectoria como director de orquestas, Galindo dirigió la mayoría de las sinfónicas mexicanas y otras extranjeras en Estados Unidos, y en países de Centro y Sudamérica.

Gracias a estas actuaciones y a sus composiciones, obtuvo premios y homenajes: la Orden de la Polonia restituida, en grado de comendador; el premio nacional de Ciencias y Artes (1964); el premio Jalisco (1983) y el premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral de la Organización de los Estados Americanos (1991).

Por otra parte, el Programa Nacional de Apoyo a la Música del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) organizó actividades para analizar y difundir sus obras; por ejemplo, Ediciones Mexicanas de Música y el CENIDIM (Centro Nacional de investigación, documentación e información musical) realizó la edición y reedición de sus trabajos.

Y además se apoyó la aparición de discos de su obra y la edición de su biografía por la investigadora Lidia Xochiquetzal Ruiz Ortiz.

Otros de sus datos curriculares son: Cofundador de Ediciones Mexicanas de Música en 1946 y miembro fundador de la Academia de Artes, a la que ingresó en 1968 como académico de número en el área de Música.

El caballo, sonata para violín y piano, y una pieza para clavecín dedicada a Luisa Durón fueron sus últimas obras.

Murió el 19 de abril de 1993 en la ciudad de México.

#### **4.5. La influencia que recibió Galindo**

Como ya se ha mencionado con anterioridad, Blas Galindo perteneció a la corriente de la escuela mexicana de composición y fue discípulo de Carlos Chávez, José Rolón y Candelario Huízar.

Sus partituras se caracterizan principalmente por un estilo sobrio y disciplinado, escaso en elementos de ornamentación y de escritura linear, como se puede constatar en La mulata de Córdoba (1939) y La creación del hombre (1939).

Su estilo personal es considerado de cierta monotonía pero con buen sentido de dirección y desarrollo; lleno de dogmatismo estilístico y austeridad.

El curso que tomó con el norteamericano Aaron Copland en Berkshire (1941-1942), lo llevó a componer una serie de obras más libres y flexibles. Y después, en 1945, terminó la composición del Nocturno y el Homenaje a Cervantes; a principios de los cincuentas finalizó las Siete piezas para piano (1952), la partitura del ballet La Manda (1950-1951) y la Sinfonía Breve.

Una de las obras culminantes de su carrera es La Manda, que lejos de abandonar el género expresionista mexicano, austero y concentrado, conserva dentro de un contrapunto a dos voces, un lirismo que nunca se desborda.

En esta hermosa traducción sonora de Talpa, el relato de Juan Rulfo, contiene una gran carga psicológica que permite exasperados contrastes dramáticos mientras que la Danza final conserva una pesada fuerza rítmica<sup>13</sup>.

Otras de sus obras maduras de los años cincuentas, sobresale la sinfonía breve para orquesta de cuerdas, la cual, en su segundo movimiento, se considera “una reacción neoclásica al estilo de Hindemith, atravesada por un trágico recitativo y apoyada por un pedal trémolo conservando su preferencia por el uso de ritmos de origen folklórico, con su combinación de metros binarios y ternarios”<sup>14</sup>.

Blas Galindo compuso tanto música puramente instrumental, como el concierto para flauta y orquesta en 1960, cantatas cívicas que no le impidieron el libre vuelo a su talento creativo (Homenaje a Juárez, cantata para coro, solistas, narrador y orquesta, 1957 y Cantata a la Independencia para coro, solistas y orquesta, 1960).

#### 4.6. Su repercusión

Blas Galindo participó activamente en la actividad pedagógica del país, ya fuera como promotor en las brigadas culturales organizadas durante la época del general Cárdenas, o como ya se ha mencionado, como maestro de composición y después director del Conservatorio,

Durante esa etapa, dicha institución experimentó una etapa brillante, gracias al carácter bondadoso y humano del maestro (como lo señala Leonardo Velásquez en su Homenaje a Galindo<sup>15</sup>), el cual logró infundir gran entusiasmo a los estudiantes.

Este autor recuerda que en sus clases de composición, Galindo mostraba infinita paciencia, acompañada de un agudo sentido crítico, cuando revisaba los ejercicios de la clase. Y a la par de señalarles sus errores, también reconocía los aciertos, recordándoles que ante todo había que hacer música, aunque sólo se tratara de un sencillo ejercicio de armonía o contrapunto.

Con respecto a sus obras, debemos reconocer que su producción es amplia y variada. Se puede asegurar que cubrió casi todos los géneros: la música vocal, desde la sencilla canción hasta las grandes cantatas; en el sinfónico compuso oberturas, suites, conciertos y sinfonías.

Para música de cámara escribió desde pequeñas piezas hasta grandes sonatas para diversas combinaciones instrumentales. Y cabe señalar además su obra para escena, en la que compuso fondos musicales para teatro, danza y cine.

Es importante indicar que Galindo creía que el arte debe ser nacional por consecuencia y origen y no por una limitada determinación; por ello es que si su música “suena mexicana” es por pura espontaneidad y no por seguir una moda.

Puede asegurarse, entonces, que su técnica demuestra gran originalidad y un enorme dominio del oficio, ya que tanto el lenguaje y el contenido, como la estructura y la orquestación, se fueron tornando cada vez más complejos.

---

<sup>13</sup> Op.cit. p. 244

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> Velásquez, Leonardo et. Al. *Homenaje al maestro Blas Galindo (1910-1993)*. Academia de Artes. México, 1994. p. 9

#### 4.7. Las Siete piezas para piano

Las Siete piezas para piano fueron escritas en 1952, año en que Blas Galindo era director del Conservatorio Nacional, y las dedicó a su esposa Ernestina. La sinfonía breve, que también data de 1952 como las Siete piezas para piano, son obras maduras de los años cincuentas que denotan el estilo neoclásico de Hindemith.

Esta obra forma parte de una serie de obras más libres y flexibles que surgieron a raíz del ya mencionado curso que Galindo tomó con Copland de 1941 a 1942. En las Siete piezas el mexicano muestra una especial vocación por la música neoclásica.

Esto se nota principalmente porque “predominan los bajos a la italiana, las disonancias sin resolver como rasgo de modernidad, la síncopa constante, las cuartas directas como único atrevimiento armónico en contraste con la simplicidad y aparente inocencia de la melodía”<sup>16</sup>.

Cabe señalar que esta obra se escribió a la par de algunas de las obras más famosas de la música mexicana de otros compositores, tales como los “Cuatro nuevos estudios para piano” de Carlos Chávez; la “Música incidental para orquesta de cuerdas” de Manuel Enríquez; la “Obertura festiva” de Rodolfo Halffter; el ballet “Coatlicue” de Luis Sandi; las “Variaciones sobre la alegría para dos pianos” de Carlos Jiménez Mabarak y el “Scherzino Maya” de Ponce.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*

## 4.8 Análisis musical de la obra

### I. Primera pieza: Allegro- Lento- Tempo I

Estructura:

A			B			A		
a	punte	b	punte	a'	c	d	c	a'
(1-17)	(18-30)	(31-48)	(49-54)	(55-84)	(85-88)	(89-99)	(100-110)	(111-142)

La primera parte de esta pieza (A) se encuentra sobre sol mixolidio. La construcción melódica se basa en la combinación de progresiones y escalas. Son notables dos motivos rítmicos básicos; los valores rítmicos principales son los cuartos y octavos. El acompañamiento está construido por intervalos de cuartas superpuestas en forma de arpeggios, quintas a manera de acordes que le dan el toque propio de la música tradicional y terceras en progresión. La primera frase es de 8 compases; después vienen a compases a manera de respuesta a los anteriores y después el puente que lleva a la parte b que de igual forma empieza con 8 compases y le siguen 10 compases más con el segundo motivo que identifica a la parte b y después el puente de 6 compases que nos lleva a la a'.



motivo rítmico principal



motivo secundario



agrupación rítmica del acompañamiento



agrupación rítmica secundaria del acompañamiento

La segunda parte (**B**) o desarrollo, Lento, que está en modo frigio (construido sobre si) comienza con una melodía escrita a distancia de dos octavas entre ellas al unísono; ésta es de carácter lírico, en la que el compositor crea un ambiente de reposo que termina con la vivacidad de la primera parte (**A**). Como sigue avanzando esta segunda parte se van integrando otras voces enriqueciéndose a la vez la armonía hasta llegar al clímax, el que se desvanece del mismo modo en que surgió. De igual forma sucede en el proceso para regresar a la modalidad inicial, que comienza poco antes de la recapitulación, la que vuelve al tiempo original. Los valores rítmicos básicos de esta segunda parte son las mitades con punto, mitades, cuartos con punto, cuartos y octavos; no hay complicaciones en cuanto a la combinación, cosa que refuerza la estabilidad de este periodo aun cuando los cambios de compás son constantes, pues oscilan entre el 2/4, 3/4 y 4/4, a diferencia de la primera parte (**A**) que se mantiene en 3/8.

La primera parte (c) de esta segunda sección consta de 4 compases que exponen el tema al unísono; luego 11 compases de d en forma contrapuntística y finalmente otros 11 compases en los que se retoma el unísono del tema c de esta segunda sección y que modulan para llevarnos a la recapitulación (**A**).

La dinámica es importante para la buena concepción de esta pieza, pues Galindo solamente pide matices de *forte* en los puntos climáticos. El resto debe mantenerse entre el *pianissimo* y el *mezzo forte*.

## II. Segunda pieza: Lento- Andante moderato- Lento

Estructura:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
Introd. a	int. (como cierre)	b
(1-2)	(3-11)(12-13)	b'
		punte
	(14-21)	b
	(22-29)	(38-44)
	(30-33)	a'
	(34-37)	int.
		coda
		(45-46)
		(47-50)
		<small>Sin introd. Como cierre ni los 2 primeros compases</small>

La pieza 2 está escrita sobre la escala diatónica. Los dos primeros compases sirven como introducción y puente a la vez, pues solamente aparecen en tres ocasiones: al inicio, justo antes del cambio de tempo a Andante moderato y como preparación para la coda.

Lo que se identifica como motivo principal está formado por la simple combinación rítmica de cuartos y octavos, a diferencia de la obra anterior; en este aspecto no hay complicaciones. Los valores destacados son las mitades con punto, blancas, cuartos con punto, cuartos y octavos. Durante toda la obra el compás va del 5/4 hasta el 2/4.

Empieza con dos compases de introducción en acordes; luego viene el tema en un periodo de 9 compases basados en el motivo principal combinándose con los dos compases de introducción a manera de cierre para pasar a de la parte **B**.

La parte a de **B** está formada por un periodo de 8 compases y la a' de igual forma con ocho compases. Les sigue el puente de 4 compases para retornar a **A** con un periodo de 7 compases, 2 de puente y 4 de coda.

La dinámica vuelve a ser importante en esta pieza; a diferencia de la primera que empieza con una dinámica piano, ésta lo hace en fortissimo, de hecho es el matiz que prevalece en la primera y última parte. Los intervalos más usados por el compositor son las octavas y séptimas rellenas por cuartas, quintas y sextas.

En la parte B en que la dinámica va del piano al fuerte hay un poco más de variedad enriqueciendo la textura por el contrapunto, las imitaciones e inversión de las voces. La armonía se vuelve un tanto austera y misteriosa. Abundan las progresiones e imitaciones.



introducción

The image shows a musical score for an introduction in 5/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains two measures of chords, each with a fermata. The bass staff contains two measures of chords, also with fermatas, followed by two measures of single notes with accents. The notes in the bass staff are G2, F2, and E2.



motivo rítmico principal

The image shows a rhythmic motif in 4/4 time. It consists of a quarter note, a quarter note, and a quarter note followed by a beamed eighth note pair.



variación melódica del motivo principal

The image shows a melodic variation of the main motif in 4/4 time. It consists of a quarter note, a quarter note, and a quarter note followed by a beamed eighth note pair, all within a single measure.

### III. Pieza tres: Lento- Andante- Lento

Estructura:

A	B	A
a	b c c'	a
(1-18)	(19-22)(23-31)(32-39)	(40-47)

Esta pieza está compuesta en Fa mayor. La melodía es de carácter libre basada en un juego de voces entre la mano derecha e izquierda; éstas se alternan y complementan. Aunque es constante la aparición del motivo principal la estructura no es muy evidente. En esta pieza escrita en 6/8 los valores rítmicos se mantienen constantes; casi siempre son octavos acompañados por cuartos y cuartos con punto. Lo que acaba con la estabilidad inicial es la aparición de una emiola en el quinto compás y después se regresa al movimiento original. Existen constantes cambios en la métrica: que va del 6/8 al 4/8 y 3/8. También hay constantes cambios de agógica.

La armonía está construida a partir de intervalos disonantes, sobretodo de séptimas (a veces solo el intervalo) y completada por movimientos de grados conjuntos y saltos de octavas.

La primera parte (A), Lento, está formada por un periodo de ocho compases con indicación de Lento y su estructura es bastante irregular. Luego pasamos a la sección B (Andante) que contrasta con la anterior. Se vuelve un tanto *giocoso* esta sección B y la armonía está escrita con más sencillez. Es un juego rítmico melódico. Existen claras imitaciones de las voces y contrapuntos a la vez. Siempre que hay saltos, los cuales se ven compensados por la presencia de grados conjuntos. Esta parte está escrita en modo jónico en un periodo de 21 compases. La recapitulación es idéntica que al inicio de la pieza y sólo los dos compases últimos son diferentes en cuanto a notas ya que el ritmo no varía.



motivo rítmico principal

### IV. Pieza cuatro: Allegro grazioso.

Estructura:	A	B	A	Coda
	(1-26)	(27-42)	(43-57)	(58-63)

Esta pieza está escrita en compás de 6/8 y a diferencia de las anteriores no presenta cambios de compás. Es relevante que en ella trabaja la bitonalidad. Otro elemento a



destacar es la agrupación rítmica. El cambio en la acentuación la hace una pieza de difícil coordinación.

La pieza gira sobre dos factores: la combinación de tonalidades y el ritmo. Empieza con un motivo en la mano derecha que es respondido por la izquierda en una forma de respuesta, juego en momentos imitativo que va a distinguir a toda la pieza.

La primera sección está casi siempre entre Do mayor y La mayor. Esta sección está hecha en un periodo de 26 compases.

La parte B, en un periodo de 16 compases varía rítmicamente pero no la bitonalidad ya que en esta sección es donde se le hace más énfasis. Esto se da de la siguiente manera: Mi bemol mayor en la mano izquierda y Do mayor en la derecha y después se invierten las tonalidades y el siguiente juego bitonal se da entre Si mayor y Re mayor.

Cuando se termina esta parte la recapitulación no es idéntica ya que está escrita una octava baja y con algunas variaciones en el acompañamiento en un periodo de 21 compases.



motivo rítmico principal.

## V. Pieza cinco: Lento

Es de **forma libre en estilo fugado**.

Esta es la pieza de mayor contraste con las anteriores por su construcción. Es la primera vez que Galindo presenta un tema dodecafónico muy al estilo de Schönberg; éste se combina con la presentación a la manera de las fugas de Bach, ya que el tema se presenta en forma original y después transportado a la quinta, además de ir acompañado de un contrasujeto. Galindo no se conforma con mostrarnos estos elementos sino que además nos muestra el tema dodecafónico en inversión; concluye la pieza con la serie original acompañada por un pedal de do en la mano izquierda.

Todo esto está hecho en 22 compases. El tema se expone en los dos primeros compases; en el tercer compás empieza otra vez el tema a la quinta ascendente y en ese mismo compás, sólo que al tercer tiempo empieza a responder el contrasujeto. Al séptimo compás inicia de nuevo el tema original en la nota do como al principio de la pieza sólo que a una octava arriba de diferencia.

Al compás 14 inicia el tema en la mano izquierda, pero esta vez está invertido y en el tercer tiempo de este compás inicia el tema invertido, sólo que ahora en la mano derecha. En el compás 18 empieza el pedal de la nota do de la mano izquierda y al siguiente compás entra de nuevo el tema original culminando la pieza en una disonancia de 2ª menor.



serie dodecafónica original



contrasujeto



inversión de la serie

## VI. Pieza seis: Allegro giocoso

Estructura:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
(1-17)	(18-41)	(42-60)

Esta pieza es un constante juego rítmico e interválico (sobre el tritono). Presenta un carácter jocoso y burlón que se sostiene con el uso de valores de corta duración como son los dieciseisavos. Lo que más abunda en esta pieza son los intervalos de cuartas justas y aumentadas y quintas justas y disminuidas.

La parte **A** consta de un periodo de 16 compases que se repiten para pasar a la parte **B**. En esta parte secundaria encontramos un tema cantabile (indicación del compositor) en la mano izquierda con un acompañamiento en la mano derecha compuesto por un motivo a dos voces de un cuarto sobre dos octavos y en un periodo de ocho compases. En el siguiente periodo de ocho compases, el tema cantabile se pasa ahora a la mano derecha y el acompañamiento de la izquierda está compuesto por un motivo rítmico a dos voces de un cuarto con punto bajo dos dieciseisavos con dos octavos. El periodo que le sigue, también en ocho compases está compuesto por el mismo tema cantabile en la mano derecha con un juego de terceras, cuartas y sextas en la mano izquierda. Este pasaje va cediendo para llegar finalmente a la recapitulación presentada en el bajo, que consta de 18 compases.



motivo rítmico principal.



motivo rítmico de la sección B.

## VII. Pieza siete: Vivo

Estructura:

<b>A</b>			<b>B</b>					<b>A</b>	
<b>a</b>	<b>a'</b>	<b>coda</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>b'</b>	<b>a''</b>	<b>a'''</b>	<b>a''''</b>	<b>Coda</b>
(1-10)	(11-22)	(23-26)	(27-39)	(40-54)	(55-71)	(72-89)	(90-105)	(106-127)	(128-136)

La pieza está escrita en 6/8 con un par de cambios a 3/8. Esta pieza es de gran dificultad técnica y es la más larga de las siete.

Nuevamente encontramos el manejo de la bitonalidad. La combinación de los intervallos así como de las escalas la vuelven un gran reto; los valores rítmicos básicos de la obra son los octavos y el carácter de la misma es festivo y de gran fuerza. Su construcción está hecha a manera de estudio. Los elementos más importantes de la obra son la contraposición de escalas mayores y la claridad de la estructura.

Abundan las progresiones, imitaciones e inversiones de los dibujos melódicos a lo largo de toda la pieza.

Del compás 40 hasta el 52, el compositor hace una clara alusión al Huapango de Moncayo, misma que se repite en el compás 86. Es al final de la obra donde aparecen valores de mayor duración.

La parte **A** empieza con la superposición de dos escalas: Re mayor para la mano izquierda y La mayor para la derecha. Después de un periodo de 10 compases empieza otra vez el tema con una variante para la mano izquierda. En el compás 24 termina la parte A y en el 25 hay un ligero puente que nos lleva a la parte B. En el compás 27 la superposición de escalas se encuentra ahora sobre Re mayor para la mano izquierda y Do mayor para la derecha pero en esta empieza una progresión de quintas y va de Do a Fa y luego a Si ; después de una pequeña progresión de 4 compases el nuevo juego bitonal se encuentra sobre Mi para la mano izquierda y Do para la derecha. En el compás 36 empieza un puente que nos lleva a la bitonalidad Mi para la mano derecha y Do para la izquierda desde el compás 40. En el compás 48 la bitonalidad se encontrará entre Do y La. Después aparece nuevamente la superposición entre Mi y Do (compás 55). En el compás 72 las tonalidades se invierten de manos nuevamente ( siguen siendo

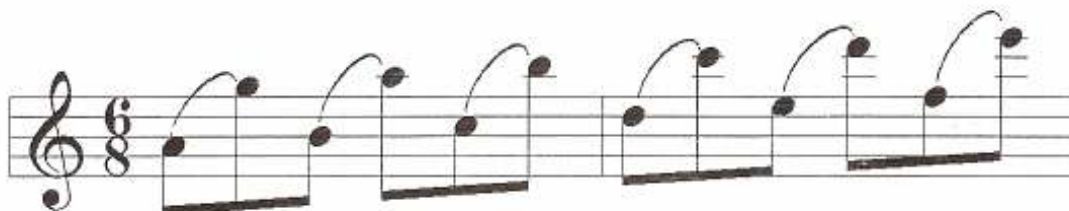
Do y Mi). Para el compás 90 se vuelve a repetir este periodo bitonal y en el compás 103 empieza un ligero puente que nos lleva a la recapitulación (inicia en el compás 106) con ligeras variantes para ambas manos. En el compás 128 con *fff* se anuncia el final de la pieza con una superposición de acordes de La mayor para la mano izquierda y Do mayor para la derecha.



motivo rítmico principal.



motivo rítmico usado para modular.



ejemplo de progresiones.

## **5. Scriabiniana (a Salvador Ordóñez)** **Rosa Guraieb**

### **5. 1. Marco histórico**

Rosa Guraieb es una digna representante de las mujeres mexicanas en la música contemporánea de nuestro país. Ella nace en 1931, por lo que el México en el que se ha desarrollado su carrera artística (finales de la década de los cincuentas hasta ahora) se caracterizaba por un no muy alto crecimiento económico y estabilidad política después de la Revolución de 1910.

“Al crecimiento de la población y a la rápida migración hacia las ciudades, se sumaba el desarrollo de una amplia clase media urbana, cuyas dimensiones no tenían precedente en la historia de nuestro país. Su expansión obedecía al aumento de empleados y funcionarios de empresas privadas, de burócratas, de profesionistas independientes y pequeños empresarios.”<sup>1</sup>

En el mundo, por otra parte, la situación que prevalecía era el enfrentamiento entre las dos grandes potencias, la URSS y Estados Unidos: la llamada Guerra Fría, periodo que duró casi toda la segunda mitad del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial.

Pero con la caída del muro de Berlín, entre 1989 y 1991, el bloque de países socialistas europeos y la Unión Soviética desaparecieron. Este hecho afirmó las intenciones estadounidenses y británicas con respecto a la liberación del mercado mundial.

En ese contexto, es en el cual el gobierno mexicano decidió controlar la inflación, reduciendo el gasto y vendiendo más empresas gubernamentales.

Durante esa época, tres cuartas partes de la población del país vivían en las ciudades, aunque en los últimos decenios del siglo XX, hubo un periodo de crecimiento que expandió las ciudades y las clases medias urbanas.

En los primeros años de la última década, y a un paso de firmarse el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica, explotó la rebelión indígena representada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), además de que el fenómeno de la migración al país vecino se incrementó como nunca antes en la historia.

En todo este contexto mundial de la globalización, sobre todo en asuntos políticos y económicos, la música mexicana y contemporánea del mundo tendió a la individualización: cada compositor busca timbres nuevos y propios a través de formas nuevas y libres, los cuales provienen de métodos como la indeterminación y el azar. Como ejemplos de músicos de estas corrientes tenemos a Cage, Ligeti, Penderecki y Xenakis, quienes son consideradas piedras miliars de la música contemporánea.

### **5.2. Marco histórico de la música del siglo XX (después de 1950)**

Durante el segundo tercio del siglo XX, surgió uno de los primeros métodos que representa el desarrollo musical de esa época: el serialismo total, es decir, la extensión del principio de la serie de Schönberg a elementos musicales fuera de la altura del sonido.

---

<sup>1</sup> Escalante, Gonzalbo Pablo et al. *Nueva historia mínima de México*. El Colegio de México, A.C. México, DF. 2004. p. 284

Este método consistía tanto en serializar los doce sonidos de la escala cromática, como también los factores de duración, intensidad, timbre, textura, silencios y así sucesivamente.

Hay que recordar que en los siglos XVIII y XIX, todos estos elementos eran independientes, pero ahora se les podía considerar intercambiables. Por ejemplo, ahora podría combinarse una serie de alturas con una serie de uno más de elementos restantes. La obra *Mode de Valeurs et d'intensité* de Messiaen, ilustra lo anterior.

Asimismo, las diferentes series podían concebirse de forma independiente o bien, podían derivarse una serie aritmética. Pero, en ambos casos, las diferentes series podían cortarse y seguir avanzando en forma simultánea hacia un punto de “control total” sobre todos los detalles de la composición, aunque nunca perdiendo una relación musicalmente racional.

La música basada en este método, se caracteriza por tener sucesos musicales irrepetibles e impredecibles, así como no tener temas o, (hablando en el lenguaje clásico) entes melódico- rítmico- armónicos de fácil percepción.

En consecuencia, existe ausencia de un pulso rítmico distintivo y de todo sentido de progresión. Además, se diferencia del lenguaje clásico por que no hay un movimiento hacia puntos de culminación definidos y previsibles hacia el final de la obra.

### 5.2.1. Timbres nuevos

Uno de los elementos que se introdujeron es este nuevo estilo, fue un inmenso número de sonidos nuevos: los “tone clusters” (racimos de sonidos) introducidos por el norteamericano Henry Cowell (1897-1965) y el “piano preparado” de John Cage, presentado en 1940.

Otro tipo de nuevos sonidos surgieron del uso de instrumentos convencionales que no se habían explotado hasta entonces: armónicos nuevos y un mayor empleo de la técnica del *flatterzunge* o *frullato*, y de otros efectos especiales con instrumentos de viento.

También figuran los densos clusters cromáticos o “bandas” de sonido para cuerdas y voces, como frecuentemente utilizaban el compositor griego Yannis Xenaxis (1922), el polaco Krzysztof Penderecki (1933) y el italiano Luigi Nono (1924).

Y otro más fueron el *glissandi*, o los sonidos hablados y susurrados -palabras, sílabas, letras y ruidos-. En la orquesta aparecieron el vibráfono y las *Ondes Martenot*, y además hubo una enorme expansión del grupo de percusión, que incluye instrumentos tomados de las músicas asiáticas y africanas.

Uno de los músicos que subrayó la importancia del timbre en la nueva música fue Edgar Varése (1883-1965). Para este autor, los sonidos eran los componentes estructurales esenciales de la música, más fundamentales que la melodía, la armonía o el ritmo.

En su obra *Ionisation* (1933), Varése creó una forma marcada por bloques y masas contrastantes de sonidos, ya que fue escrita para una inmensa batería de instrumentos de percusión: piano, campanas, cadenas, yunques y sirenas.

### 5.2.2. Los recursos electrónicos

El uso de sonidos electrónicamente producidos o manipulados, comenzó a principios de la década de los años 50's. Su reproducción, en un inicio, consistía en utilizar notas musicales o sonidos naturales que eran transformados por medios electrónicos, para grabarlos en una cinta.

Tiempo después, esos sonidos de origen natural se sustituyeron por sonidos electrónicamente generados en un estudio. Ejemplo de una de las primeras composiciones electrónicas es *Gesang der Jünglinge* (canto de los adolescentes, 1956) de Stockhausen, entre otras muchas de sus obras posteriores.

Puede decirse que este método libera al compositor de la dependencia del intérprete, además de permitirle tener control total y sin intermediarios sobre la sonoridad de sus composiciones.

Y no sólo eso: gracias a esto se creaban un mayor número de sonidos posibles, incluso algunos que no podían producirse por ningún medio natural.

Aunque los recursos electrónicos trajeron grandes beneficios para la música, ya que los sonidos electrónicos estimularon la invención de nuevos efectos sonoros que podían obtenerse de las voces y de los instrumentos, este estilo nunca sustituyó a la que se ejecutaba en vivo.

Existieron compositores nuevos que trabajaron con ambos estilos, como Pierre Boulez o el húngaro György Ligeti (nacido en 1923).

### 5.2.3. El continuum de alturas

La concepción de la altura como un *continuum* se refiere al ámbito sonoro ininterrumpido que va desde las frecuencias audibles más bajas hasta las más altas, sin que se distingan dentro de éste sonidos separados de altura fija.

La practica de utilizar algunos sonidos de altura variable, siempre se han utilizado (como los *glissandi* en el canto y en los instrumentos), así como usar sonidos fuera de los doce semitonos de la escala temperada, como en las minúsculas correcciones efectuadas por los instrumentistas de cuerda o en los cuartos de tono especificados.

El Concierto de Cámara de Alban Berg es un buen ejemplo de lo anterior; asimismo, una afinación variable no especificada caracteriza la *Sprechstimme* de ese mismo autor y Schönberg.

Otros compositores que utilizan el *continuum* de alturas son: las sirenas en Ionización de Varése y sonidos electrónicos similares en sus obras posteriores, así como los *glissandi* de las *Ondes Martenot* en Turangalila de Messiaen; en la música de Penderecki los frecuentes efectos de *glissando* en instrumentos tradicionales.

### 5.2.4. Indeterminación

En el siglo XX, una de las mayores aspiraciones de los compositores era ejercer un control total de la ejecución. Así lo mostró la multiplicación de las indicaciones detalladas en dinámica, modo de ataque, tempo, pausas y ritmos (cambios de compás, subdivisiones del tiempo).

Puede afirmarse que en esa época existió una polaridad entre el control (determinación) y la libertad (indeterminación). Este último fue el término que Cage utilizó para referirse a todo cuanto abarca desde la improvisación, hasta las mínimas instrucciones del compositor al ejecutante.

En la práctica, dicha indeterminación tiene lugar en el momento de la ejecución, ya sea en vivo o en la electrónica, o en la combinación de ambas. Ésta se presenta en secciones indeterminadas (un punto a la manera de una improvisación) dentro de una composición que está fijada en la partitura

Igualmente, la llamada forma “abierta” es la que consiste en una serie de sucesos musicales diferentes, todos especificados por el compositor, aunque éste deja indeterminado, en forma parcial o total, el orden en que ha de presentarse.

En esta clase de obras, el ejecutante puede determinar el orden de los sucesos, y además, ciertos procedimientos pueden guiarlo hacia un orden en apariencia arbitrario o casual.

Cabe señalar que un subproducto de la indeterminación es la variedad de nuevos tipos de notación: las partituras recorren todo el trecho que va desde fragmentos de pentagramas y notas convencionales, pasando por sugerencias gráficas de curvas melódicas, ámbitos dinámicos, ritmos y otras cosas por el estilo, hasta instrucciones aún más escasas.<sup>2</sup>

### 5.2.5. El “Antiarte”

Las ideas que se tenían acerca de la naturaleza y los fines de la música fueron cambiadas radicalmente en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Esto gracias a las novedades anteriormente mencionadas.

Dichas técnicas permiten que las melodías se escuchen como una sucesión de acontecimientos musicales discretos, ninguno de los cuales deriva de los que los preceden, ni plantean situación alguna a partir de la cual el oyente pueda anticipar lo que ha de seguir. Gracias a ello, y como ya antes se ha mencionado, el compositor tiene cierto grado de control.

El resultado principal: la espontaneidad, caracterizada sobre todo porque el compositor, ejecutante u oyente, cada cual decide aceptar lo que ocurre sin tener en cuenta sus propias preferencias en cuánto a qué debe ocurrir.

En ese contexto, los sonidos pueden no ser intencionales, y cualquier error, cualquier ruido accidental que provenga de cualquier parte en el curso de la ejecución, es totalmente aceptable.

John Cage ha sido uno de los principales defensores de esta posición; su influencia es grande en Europa. Él norteamericano tuvo gran interés por el budismo Zen, lo que representa un interés de los artistas de Occidente en lograr una mayor apertura hacia las ideas y creencias de otras culturas del mundo.

Desde 1956, este autor ha trabajado en una apertura total en todos los aspectos de la composición y de la ejecución. Su obra Variaciones IV (1963) resulta para cualquier número de ejecutantes, cualesquiera sonidos o combinaciones de sonidos producidos por cualquier medio, con o sin actividades como danza y teatro.

## 5.3 Marco histórico de la música mexicana contemporánea

En la segunda mitad de los años cuarenta, sucedió algo en la música mexicana: comenzó a desaparecer el nacionalismo musical, cuyo principal representante fue Carlos Chávez.

Joaquín Gutiérrez Heras dijo: “Tal parece que en el año 1940 se apagó el espíritu creador del nacionalismo mexicano...El efecto del neoclasicismo europeo es evidente aquí...Tan sólo los más tercos nacionalistas, y los músicos divididos y sectarios que

---

<sup>2</sup> Grout, Donald J. *Historia de la música occidental, II*.  
2ª ed. Alianza Música, Madrid, 1996, p.



seguían creyendo en la curiosa teoría de la dodecafonía, considerada ya anticuada en los treinta, se salvaron.”<sup>3</sup>

Ese neoclasicismo utilizado por los mexicanos no fue tan evidente en sus composiciones, además de que era distinto al que utilizaban en Europa. En México, los compositores se inspiraban en las civilizaciones azteca y maya, y no en Bach, por ejemplo.

Y aunque Rodolfo Halffter, quien creció en España, aplicaba el neoclasicismo desde antes de llegar a México, no puede decirse que la tendencia que surgió después del nacionalismo, fue el neoclasicismo.

Es posible afirmar, en cambio, que lo que sí atrajo la atención de los compositores mexicanos fue la politonalidad (incluyendo la bitonalidad), alrededor de 1950.

Halffter también hizo uso de ésta como técnica de composición, y la cual seguramente, enseñó a otros de sus contemporáneos. Y Galindo también utilizó la vaguedad tonal en algunas de sus obras de los años cincuenta.

La dodecafonía, por otra parte, entró a nuestro país hasta 1950<sup>4</sup>, aunque fue hasta mediados de los sesenta que realmente comenzó a utilizarse. Halffter fue una de las principales figuras que interesó a sus discípulos sobre lo que ocurría en Europa.

Cabe señalar que entre esas discípulas se encuentra Guraieb y en otro apartado de este capítulo veremos qué es lo que ella opina sobre la dodecafonía y el serialismo.

Otro fue Carlos Jiménez Mabarak, quien estudió en 1956 en Bruselas, en donde encontró el dodecafonismo. Él también lo enseñó a sus discípulos como Leonardo Velásquez.

Para 1970, esta técnica ya había pasado de moda en México y el interés de los compositores de vanguardia se encontraba en otras ideas de composición.

En este apartado, no podemos olvidar las nuevas técnicas que han sido ampliamente practicadas por los autores mexicanos a partir de Manuel Enríquez a partir de los años setenta.

Éstas surgieron de algunas influencias como el sensualismo comprometido con la palabra, en su aspecto fonológico y semántico, de Luciano Berio (1925) y el expresionismo de la escuela polaca de Lutoslawsky (1913) y Penderecki (1933).

Un evento importante fue la aparición, a la mitad de los años setenta, de los primeros discípulos del taller de composición fundado por Chávez en el Conservatorio, del cual fue director hasta 1964.

Dentro de ese grupo se encontraban Eduardo Mata (1942), quien después fue director de orquesta; Julio Estrada (1943), discípulo de Julián Orbón y Gerhard Muench en México (al igual que Rosa Guraieb fue discípula de ambos maestros en México) y con estudios en Europa con Olivier Messiaen (1965-1968), Jean-Etienne Marie (1967-1969) y Yannis Xenaxis (1968-1969).

Otros fueron Mario Lavista (1943), también egresado del taller de composición y con estudios posteriores en Francia con Etienne Marie, Posseur, Xenaxis y, en Alemania con Stockhausen.

---

<sup>3</sup> Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Traducc. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1997. pp. 153, 154

<sup>4</sup> Aunque hay que señalar que la música de Schönberg había sido conocida antes por los nacionalistas mexicanos, por lo que la dodecafonía no se le puede considerar como una auténtica novedad de los cincuenta.

En 1970, este compositor fundó junto con los jóvenes artistas Antero Chávez, Víctor Medeles, Juan Herrejón, Fernando y Nicolás Echeverría el grupo de improvisación *Quanta*, el cual llevaba a cabo actividades como creación e interpretación simultánea, así como actualización de elementos electroacústicos en la música en vivo.

Por otro lado, en esta década tuvo lugar la consolidación de la creación sonora y la difusión musical. Par ello se fundaron nuevas orquestas: la Sinfónica del Estado de México (1971) y la Filarmónica de la ciudad de México.

La Orquesta Filarmónica de la UNAM, por su parte, en 1972 ofreció 276 conciertos para escuelas, estrenó 14 obras mexicanas y 10 de música internacional. Asimismo, se inauguró la sala de conciertos Nezahualcóyotl en 1976, y en 1980, la sala Ollín Yoliztli.

Con respecto a la difusión musical, ésta se incrementó en ciudades como Guadalajara, Jalapa, Guanajuato y Morelia. Y en 1978, se fundó el Centro Nacional de Investigación, Documentación en Información musical (CENIDIM), cuyo objetivo era preservar e investigar la producción de la música mexicana a lo largo de su historia.

En este centro, Rosa Guraieb participó en el taller de composición, recibiendo la enseñanza de Mario Lavista y Daniel Catán, dos de los máximos representantes de la música contemporánea de nuestro país.

También el foro de Música Nueva, fundado en 1979 y dirigido, desde entonces y hasta su muerte, por Manuel Enríquez, contó con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sus logros han sido extender, fortalecer y profundizar los avances logrados por festivales musicales, los cuales han formando un público estable de la música reciente.

Otro personaje que hay que mencionar es Julio Estrada, quien de 1971 a 1973 dirigió el conjunto Pro Nueva Música; asimismo, de 1979 a 1981 organizó los conciertos de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo, gracias a la cual se estrenaron obras de Cage, Ligeti, Takemitsu, Xenaxis y Oliveros.

#### **5.4 Rosa Guraieb: su vida**

Oriunda de Oaxaca, Rosa Guraieb Kuri nació el 20 de mayo de 1931 en el municipio de Matías Romero, en el istmo de Tehuantepec.

Su primer acercamiento con el aprendizaje de la música fue en esa localidad. En algunas entrevistas que ha dado, Guraieb menciona que desde muy pequeña había tenido la inquietud de componer; siempre traía un lápiz y un papel para apuntar cualquier idea o estaba escribiendo las canciones que estaban de moda.

Cuenta que una vez en la noche, después de regresar de un paseo por el campo, se levantó como sonámbula y fue al piano a tocar un tema que tenía en la cabeza, y desde ese momento empezó a componer y a estudiar mucho. En ese entonces tendría como unos trece o catorce años.

Más tarde, en la ciudad de México, fue alumna en piano y solfeo de Carmen Macías Morales y en 1949 estudió piano, teoría e historia de la música con Michel Cheskinoff en el Conservatorio de Beirut, Líbano.

Cuando regresó a México en 1950, ingresó al Conservatorio Nacional; allí estudió armonía con José Pablo Moncayo, composición con Julián Orbón y Héctor Quintanar, y la licenciatura en piano con Salvador Ordóñez.

Otros estudios de Guraieb son: piano con Simonds en la Escuela de Música de la Universidad de Yale, New Haven, en E.U. (1954); composición y piano con Gehard Muench, Rodolfo Halffter y armonía con Alfonso de Elías (1972-1975).

Por último, en 1977 cursó composición con Mario Lavista y Daniel Catán, en el taller de composición del CENIDIM.

Sus actuaciones como pianista solista han tenido lugar en las mejores orquestas mexicanas, entre ellas, la Sinfónica Nacional, dirigida por Herrera de la Fuente. Y además, ha participado en varios encuentros internacionales de música nueva en México, Estados Unidos y Europa.

La pianista y compositora ha recibido varios homenajes: “Bosquejos de Rosa Guraieb” en la Sala Carlos Chávez (UNAM), así como “La música de nuestro siglo” en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, dedicado a sus obras en diciembre de 1999.

### **5.5. La influencia que recibe Guraieb**

Como ya vimos en el apartado anterior, Guraieb recibió la enseñanza y, por ende, la influencia de grandes maestros de piano: el ruso Michel Cheskinoff y el mexicano Salvador Ordóñez. Y en cuestiones de composición con José Pablo Moncayo, Julián Orbón, Mario Lavista, Daniel Catán, Héctor Quintanar, Halffter, Muench y Alfonso de Elías.

Cuando comenzó a estudiar en el Conservatorio a los 19 años, aprendió música de Mussorgsky, Ravel y Bach. Este último es su preferido, ya que siempre se mantuvo estudiándolo y a quien llama “el padre de toda la música”.

Schönberg fue otro gran músico que llamó su atención. Ella declara que el austriaco abrió un nuevo camino, más allá de la tonalidad, y además considera que en su método hay una libertad de expresión formidable.

En sus propias palabras, Guraieb asegura que ha tratado de hacerse de un sonido contemporáneo, pero “la melodía siempre la está siguiendo”.

Alben Berg y Edgar Varése son artistas formidables para la oaxaqueña, quien considera que ambos abren un camino nuevo, al igual que Lutoslawski y Xenaxis, aunque afirma que la música serial es su idioma.

La autora de la *Scriabiniana* afirma que siempre hay que estar abiertos a toda influencia y a todo idioma. Primero hay que ver si a uno le gusta y si se cuenta con la técnica apropiada. Y entonces, si se recibe con gusto, enriquecerá el lenguaje en todos los sentidos.

La mexicana también ha probado con la música electroacústica, aunque no se ha podido acoplar a ésta y no le resulta de mucho interés, “pero nada es seguro”.

### **5.6. Su repercusión**

Guraieb ha dedicado la mayor parte de su carrera a la música de cámara: solos de piano, de flauta, canciones, dúos, tríos, cuartetos y todo lo que tenga que ver con la música de este tipo. Y también la voz humana le fascina.

Sobre si la autora pertenece a algún grupo de creadores mexicanos, la artista señala que no le gusta encajonarse en ninguno o en algún estilo en especial. “Lo que si trato es tener un lenguaje contemporáneo, utilizando las series y el dodecafonismo. Me siento cómoda con eso, pero siempre me guía el instinto: tener una melodía”.

Guraieb cree que una compositora nace, no se hace; que técnicamente se va perfeccionando, va adquiriendo nuevos conocimientos que afianzan su carrera en el arte de

componer, pero insiste en que se nace para ello. “Expresa, expresa todo lo que tienes en la cabeza; vacía lo que tienes en papel,”<sup>5</sup>.

Sobre la creación musical, considera que no hay diferencia entre hombre y mujer porque depende de la cultura de cada quien. “Lo que uno aporte a la música es individual, no de sexos”.

Cabe señalar que su obra ha sido presentada en algunos foros de música nueva, tanto nacionales como internacionales, y también ha sido grabada parte de ésta por auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y de la Sociedad Mexicana de Música Nueva.

## 5.7. La obra

*Scriabiniana* de Rosa Guraieb data de 1980. La partitura lleva una dedicatoria a Salvador Ordóñez Ochoa, su principal tutor de piano. La pieza fue estrenada por el pianista Gustavo Pimentel en 1994.

“En el entendido de que la *Scriabiniana* de Rosa Guraieb parte de una intención conmemorativa claramente establecida, es plenamente congruente que esta obra se mueva por lo general en un ámbito armónico austero, a veces seco, y con furtivos atisbos a parámetros expresivos de un romanticismo extremo.

“Esto pudiera parecer cabalmente contradictorio; si acaso lo es, se debe simplemente a la fugaz memoria de las contradicciones que marcaron el pensamiento y la música de ese alucinado compositor y pianista que fue *Alexander Scriabin* (1877-1915)”<sup>6</sup>.

La obra *Scriabiniana* es una breve suite en tres movimientos. Su mayor fuerza estructural y expresiva tiene lugar en el tercero de éstos. Lo que la hace atractiva es la repetición de ciertas figuras (*ostinati*) mismas que relacionan las ideas de cada uno de esos movimientos.

Como lo menciona Juan Arturo Brennan, en una audición de esta obra Aurelio Tello, crítico y musicólogo, escribió lo siguiente: “Es un homenaje al gran músico ruso que hizo patente el lirismo que domina la producción de Guraieb en un lenguaje romántico impresionista, trabajado con extrema calidad conceptual y formal, siguiendo el esquema de una muy libre suite con partes de definida personalidad.”<sup>7</sup>

Por su parte, Guraieb se refiere en los siguientes términos a su *Scriabiniana*: “Compuse esta obra pensando en Scriabin y su música, pero con un lenguaje propio que utilicé como vehículo para traducir mi admiración por este gran compositor.

“Esta admiración por el músico está dirigida sobre todo a sus nuevas propuestas técnicas y a esa sensibilidad tan especial que caracteriza su música”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. CONACULTA. Dirección general de Publicaciones. México, 2001. p. 188

<sup>6</sup> Brennan, Juan Arturo. Tomado de las notas al programa del disco: *SOLOS \* DÚOS*. Sociedad Mexicana de Música Nueva. CONACULTA. FONCA. SMMN. Grabaciones Lejos del Paraíso S. A de C. V. México, DF. 1995.

<sup>7</sup> IBIDEM.

<sup>8</sup> IBIDEM.

## 5.8 Análisis musical de la obra

Primer movimiento: Moderato

Estructura:

<b>Introducción</b> (1-9)	<b>A</b> (10-26)	<b>punte</b> (27-33)	<b>tema de la Introducción</b> (34-41) Variado	<b>B</b> (42-61)	<b>Coda</b> (62-66)
------------------------------	---------------------	-------------------------	--	---------------------	------------------------

La armadura de la obra es: Fa#, Sol# y Re#. El primer movimiento empieza con una introducción de 9 compases. Está formada por un motivo que dura un compás. La mano izquierda toca un intervalo de 4ª aumentada mientras que la derecha un tresillo formado por 2 intervalos; uno de un 9ª mayor y el 2º de una 4ª Justa. Sobre estos tres intervalos (de ambas manos) se forma la armonía del 1er movimiento.

Fragmento de la introducción:

Después de un calderón, en el compás 9, empieza la parte **A** en compás de  $\frac{3}{4}$ , del compás 10 al 26. Luego sigue un puente de 7 compases, del compás 27 al 33.

En el compás 34 empieza otra vez el tema de la introducción, con variaciones en el bajo, el que ahora lleva un ritmo en dieciseisavos, que dura hasta el compás 41.

En el compás 42 empieza la parte **B** (molto agitato), en  $\frac{3}{4}$ . El Ritmo que la caracteriza son los tresillos. Termina hasta el compás 61.

Le sigue una **Coda** (Lento) en 5 compases.

Segundo movimiento: Lento

Estructura:

A	B	puente
(1-11)	(12-26)	(27 y 28)
		Con material del Tema A (attacca)

La primera sección **A**, en *piano* y con carácter *cantabile* comienza con un motivo temático que se repite de manera idéntica en el segundo compás:

The musical score shows the beginning of the second movement. It is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Lento' and the character is 'cantabile'. The first measure (measure 1) is marked 'p' (piano). The second measure (measure 2) is marked 'mf' (mezzo-forte). The third measure (measure 3) is marked 'p sub.' (piano subito) and 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Le siguen tres compases con un motivo a manera de progresión. Los siguientes tres compases hacen una frase que está compuesta de la siguiente manera:

el primero de estos compases presenta dos motivos; el 1er motivo en tresillos y el 2º motivo es un tresillo también, sólo que está subdividido en un octavo y cuatro dieciseisavos. Esto mismo irá a manera de progresión en los siguientes dos compases.

El final de esta sección **A** empieza en el compás 9 y llega hasta el 11.

En el compás 12 empieza la segunda sección, **B**, a *Tempo cantabile*, en 2/4 también y con subdivisión ternaria, aunque termina con binaria como en la sección **A**.

Tiene una primera frase en 4 compases; la 2ª frase comienza en el compás 16 y dura 1 compases, hasta el calderón.

Los siguientes 2 compases repiten el motivo característico de la primera sección, **A**, en piano y sirven de puente al 3er movimiento.

Tercer movimiento: Allegro

Estructura: **A** **B**

**a b coda**  
**a a' a''**

**A (a manera de prelude)**

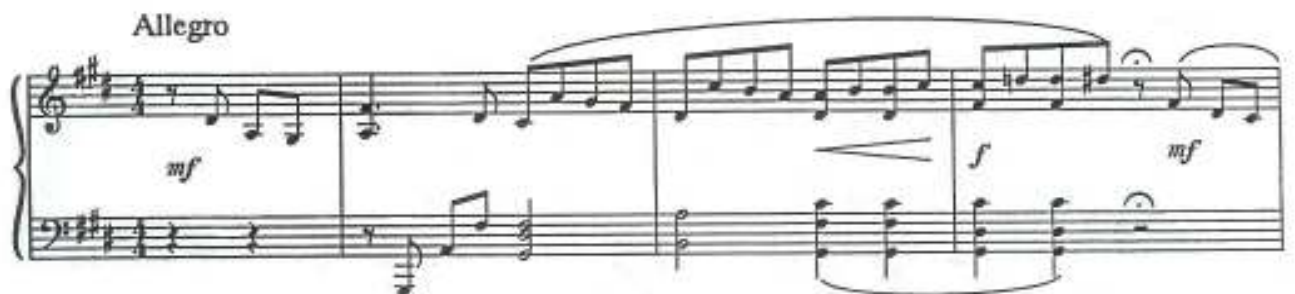
**a b Coda**  
(1-3) (3-6) (6-9) (10-14) (15-17)

**B**

**c c' (desarrollo) A'**  
**c Motivo1 Mot.2 d M.1 M.2 M.1 M.2 M.2 M.1 c M.1 c' b'**  
(18-28) (29-30) (31) (32-40) (41) (42) (43) (44) (46) (27)(48) (49) (50) (51-54)  
fragmento fragmento frag. frag. frag. frag. viene de la **A**

**c**  
**d' fragmento final de c M.1 M.2 M.1 M.2 d'' M.1**  
(55-59) (59-62) (63) (64) (65) (66) (67-76) (77-78)  
Fragmentado fragmentado

Este movimiento empieza con una primera parte A, que expone un tema en los tres primeros compases (a):



Después de un calderón le sigue otra frase de tres compases que expone el tema una tercera ascendente (**a'**) y finalmente, seguido de otro calderón viene por tercera vez este tema, igual en tres compases, variado esta vez y todavía en una región más aguda que las dos veces anteriores (**a''**). A estas tres presentaciones le sigue una parte **b**, a manera de una progresión de acordes y que reafirman la armadura (Fa#, Sol# y Re#).

La segunda sección comienza en el compás 18, con un nuevo tema **c**, que se divide en dos partes. Este tema se repite con ligeras variaciones de altura. Ahora en un compás de 6/8 viene la parte **d**, que dura sólo dos compases; le sigue una parte **e** de un compás para llegar a la parte **f** en el compás 32.

Después de esto vendrán una serie de alternancias entre estas cuatro partes en las que se divide este movimiento.

Este movimiento es sumamente expresivo. Existen diálogos entre las voces. Generalmente la melodía se encuentra en el dedo 5 para la mano derecha y el bajo en el dedo 5 de la izquierda; mientras estos extremos cantan y se hacen contrapunto entre si, hay un relleno armónico que le da un ambiente impresionista al movimiento. Éste es muy reiterativo dado la repetición y variación de las partes que lo conforman (como se alcanza a ver en la estructura de arriba). Y pese a la tonalidad inventada por nuestra compositora, este movimiento, como la obra en su totalidad es muy cantabile, por lo que se pueden distinguir claramente diversas melodías.



## Bibliografía

- BAILIE, Eleanor. *The Pianist's Repertoire. Chopin. A graded practical guide.* Kahn and Averill, London.
- DE LA GUARDIA, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven.* Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947.
- DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. *Historia de México. Formación del estado moderno.* Editorial Alambra, S.A. México, 1987.
- ESCALANTE GOZALBO, Pablo. et. al. *Nueva historia mínima de México.* El Colegio de México, A.C. México, DF. 2004.
- FLEMING, William. *Arte, Música e Ideas.* Mc Graw-Hill. Interamericana de México, S.A de C.V. México, 1970.
- FORBES, Milne A. *Beethoven "The Musical Pilgrim". "The pianoforte Sonatas".* Oxford University Press Book I.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era.* Altalena Editores S.A. Madrid, 1966.
- GROUT, Donald J. *Historia de la música occidental, II.* 2ª Ed. Alianza Música, Madrid, 1996.
- HERZFELD, Friedrich. *La música del siglo XX.* Editorial Labor, Barcelona, 1964.
- KOBYLAŃSKA, Krystina. Chopin. *Thematisch-Bibliographisches Werverzeichnis.* Henle Verlag, München, 1979.
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea.* Ediciones Marymar. Buenos Aires, 1975.
- MALMSTRÖM, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX.* Traducc. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
- MEIEROVICH, Clara. *Mujeres en la creación musical de México.* CONACULTA Dirección General de Publicaciones. México, 2001.
- MONDADORI. Novaro. *Los grandes de todos los tiempos. "Chopin".* Editora Cultural y Educativa. S.A de C.V. Volumen XVII. Italia, 1968.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX.* CONACULTA. Cultura Contemporánea de México. México, 1994.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana.* 2ª Ed. ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, UNAM. México, 1995.
- PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario de Música de México.* CONACULTA. Secretaría de Cultura de Jalisco. México, 1995.
- SALAZAR, Adolfo. *En torno a Juan Sebastián Bach.* Editorial Patria S.A. México, 1951.
- SALAZAR, Adolfo. *Juan Sebastián Bach. Un ensayo.* Fondo de Cultura Económica, Para El Colegio de México. México, 1951.
- SCHONBERG, Harold C. *Los grandes compositores.* Traducc. Aníbal Leal. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987.
- SCHWEIZER, Albert. *J. S. Bach. El músico poeta.* Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955.
- SIEGMEISTER, Elie. *Música y Sociedad.* Critics group press. Siglo XXI Editores. Nueva York, 1938.

SOTO MILLÁN, Eduardo. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto.*

Sociedad de Autores y Compositores de México. Fondo de Cultura Económica, Tomo I. México, 1996.

VELÁZQUEZ, Leonardo. Et. Al. *Homenaje al maestro Blas Galindo (1910-1993).* Academia de las Artes. México, 1994.