



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**

**“Notas al programa”, obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Gabriela Ortiz Torres y Robert Schumann.**

**NOTAS AL PROGRAMA**  
**PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN PIANO**  
**QUE PRESENTA**  
**CITLALI GÓMEZ ESCOBAR**

**Asesores: Mtra. Edith García Lascuráin**

**Mtra. Adriana Sepúlveda Vallejo**

**MÉXICO D.F.**  
**CD.MX**

**2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## AGRADECIMIENTOS

*A mis padres Teresa y Salvador.*

*A mis hermanas Ere, Nichte y Naxieli.*

*A mis amigos Alejandro Jordán y Solángel Valencia.*

*A mis maestros Edith García Lascuráin, Rafael Cárdenas,  
Elías Morales Cariño, Adriana Sepúlveda  
y Alfonso Álvarez.*

*A mi maestra y amiga Victoria Espino.*

## CONTENIDO

	Pág.
Programa	iv
Introducción	v
1. Concierto para clave y cuerdas en Re menor BWV 1052 de J. S. Bach	1
1.1 Contexto histórico	2
1.2 Análisis musical	9
1.3 Reflexión personal y sugerencias interpretativas	19
2. Sonata No. 30 en Mi mayor, Op. 109 de L. V. Beethoven	21
2.1 Contexto histórico	22
2.2 Análisis musical	31
2.3 Reflexión personal y sugerencias interpretativas	43
3. "Papillons" Op. 2 de R. Schumann	45
3.1 Contexto histórico	46
3.2 Análisis musical	55
3.3 Reflexión personal y sugerencias interpretativas	75
4. Preludio No.1 de Gabriela Ortiz Torres	76
4.1 Contexto histórico	77
4.2 Análisis musical	82
4.3 Reflexión personal y sugerencias interpretativas	84
Anexos	
Anexo 1: Síntesis para el programa de mano	85
Anexo 2: Fuentes consultadas	90

## PROGRAMA

<b>Preludio No. 1</b>	Gabriela Ortiz Torres
<i>Molto libre, dolce espressivo</i>	(n. 1964)
	2'
<b>“Papillons” Op. 2</b>	Robert Schumann
Introducción. Moderato (Re mayor)	(1810-1852)
1. Waltz (Re mayor)	15'
2. Waltz. Prestissimo (Mi b mayor)	
3. Waltz (Fa# menor)	
4. Waltz (Fa# menor)	
5. Polonaise (Si b mayor)	
6. Waltz (Re menor)	
7. Waltz (Fa menor). Semplice	
8. Waltz (Do# menor)	
9. Waltz. Prestissimo (Si b menor)	
10. Waltz. Vivo (Do mayor)	
11. Polonaise (Re mayor)	
12. Finale (Re mayor)	
<b>Sonata No. 30 en Mi mayor, Op. 109</b>	Ludwig van Beethoven
<i>Vivace ma non troppo</i>	(1770-1827)
<i>Prestissimo</i>	21'
<i>Andante molto cantabile ed espressivo</i>	
	<b>Intermedio</b>
	5'
<b>Concierto para clave y cuerdas en Re menor BWV 1052</b>	Johann Sebastian Bach
	(1685-1750)
<i>Allegro</i>	26'
<i>Adagio</i>	
<i>Allegro</i>	

Duración total del programa: 1 hora 9 minutos

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo comprende la investigación y el análisis de las obras musicales que conforman el programa de mi recital de examen profesional para obtener el título de Licenciado en piano. Abarca cuatro obras con estilos contrastantes siendo, a su vez, muestra representativa de los diversos recursos del lenguaje pianístico desarrollado en diferentes momentos de la historia por grandes compositores.

El trabajo de preparación para la interpretación de una composición musical es muy complejo. Implica, además del dominio de habilidades como la lectura precisa de la pieza, el aprender a estudiar de forma metódica, contar con técnicas de memorización y desarrollar una sana y eficiente técnica instrumental, adquirir un profundo conocimiento del autor, su obra, su época y un método de análisis que permita comprender la totalidad de la música. Son todas estas habilidades las que ayudan al intérprete a establecer un concepto refinado de la obra.

Es por esta razón que en este trabajo cada pieza se encuentra contextualizada históricamente dentro de la biografía de su compositor.

También realizo un análisis formal, armónico y estilístico en donde se muestra la trayectoria que sigue la música. Incluyo sugerencias para una interpretación idónea de las obras, fundamentadas en el conocimiento teórico sustentado en este trabajo.

Al final de cada capítulo incluyo una reflexión personal donde plasmo la manera en que, después de todo este trabajo de análisis, investigación e interpretación, entiendo la obra.

## CAPÍTULO 1

JOHANN SEBASTIAN BACH

CONCIERTO EN RE MENOR BWV 1052



---

<sup>1</sup> Elias Gottlob Haussmann, *Retrato de Johann Sebastian Bach*. (Princeton, New Jersey: Biblioteca William H. Scheide, 1748).

## 1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

### La revolución intelectual

La época de Bach se desarrolló durante el denominado Siglo de las Luces, llamado así por lo que aportó al campo de la cultura y al mundo intelectual. Se caracterizó por el alto valor que se le dio al conocimiento, al pensamiento creativo y a la razón, como armas para combatir la ignorancia y la autocracia, permitiendo así el progreso de la humanidad.

El espíritu de búsqueda intelectual de esta época favoreció el inicio de un sistema de pensamiento crítico que propició el descubrimiento nuevas perspectivas en todos los campos, generando así un cambio de estructuras sociales y de instituciones educativas. Se desarrollaron una gran cantidad de corrientes de pensamiento y dogmas científicos, prevaleciendo la filosofía del Iluminismo. Gracias a estas ideas se declararon los principios de igualdad y libertad del hombre, se logró tener mayor libertad de prensa y de expresión, y la difusión del conocimiento se extendió entre todos los habitantes sin importar su nivel económico, ideas o lugar en la sociedad.

Los nuevos descubrimientos y razonamientos en la filosofía y la ciencia, encaminaron la investigación hacia el campo musical, buscando una nueva identidad para conjuntar el ideal artístico y el científico. Como resultado se consolidó la nueva escala temperada, y se produjeron tratados de armonía, contrapunto y estética para enseñar las nuevas teorías. (Basso 1999, 3-8).

Aunque estos hechos lograron darle un nuevo rumbo político a las ideas, no cambiaron la esencia de la realidad social: el soberano, aunque todavía mantenía la supremacía del gobierno, adquirió un giro interesante, ya que se convierte en un rey ilustrado. Gracias a este cambio, el soberano se aseguró de que la educación llegara a un número mayor de personas, y la música resultó beneficiada, ya que lo que antes se encontraba en el sector privado, corporativo o sectorial, pasó a ser de dominio público y social, hecho importantísimo para el desarrollo de este arte.

Desde el siglo IV, en Europa se habían creado numerosas instituciones para suplir las exigencias de la Iglesia y de la corte, como la *Scholae Cantorum*<sup>2</sup> (Escuela cantora). Gracias a las ideas iluministas

---

<sup>2</sup> Schola Cantorum: escuela de cantores. Grupo de cantores de la corte papal de Roma. (Randel 2003, 1000-1001).

del siglo XVIII, el carácter privado de estos organismos se modificó permitiendo que más gente pudiese acceder a ellos. Por ejemplo, en Alemania todos los que demostraran aptitudes podían asistir a la escuela de latín, donde era normal la presencia de un *Kantor*<sup>3</sup> con la función de impartir educación musical a los estudiantes. El servicio musical en las ciudades era de naturaleza pública y corría a cargo del presupuesto municipal. (Basso 1999, 13-14).

Se cubría también la necesidad de ofrecer interpretaciones musicales a las personas que no formaban parte de la concurrencia habitual: la iglesia, la corte, ceremonias y actos públicos, y reuniones de salón. Pero sobre todo, surgía la necesidad entre los músicos de reunirse para hacer música guiados por un director, trayendo consigo que se generaran conjuntos instrumentales que se convirtieron después en organismos estables. Algunos de ellos desempeñaron un papel fundamental en la historia de la música, como el *Collegium Musicum*, fundado en Leipzig en 1702 por Telemann (1681-1767). (Schweitzer 1955, 97).

Es importante hacer notar que el *Collegium Musicum* obtuvo una subvención por parte de las autoridades ciudadanas, hecho sin precedentes en la historia de la música, haciendo de este modo pública una actividad que antes era privada. (Basso 1999, 13-14).

Más específicamente, el *Collegium Musicum* era una asociación voluntaria de músicos profesionales y estudiantes que daban conciertos públicos semanales, en el café de Gottfried Zimmermann (1702-1741). Bach tomó su dirección en 1729, y gracias a ello compuso la mayoría de sus conciertos para violín y clave. (Wolff, Grove). Con la muerte del propietario disminuyeron las actividades, hasta que después de 40 años de importantes contribuciones a la escena musical en Leipzig, la asociación se disolvió.

Los géneros musicales existentes como el oratorio, la cantata, las danzas, etc., se habían desarrollado para cubrir las necesidades de la corte, la iglesia y el teatro. Con el desarrollo de las ideas ilustradas, apareció una clase media con educación y posibilidades que conformó un público conocedor y próspero que permitió el desarrollo del concierto para solista.

---

<sup>3</sup> Kantor: en la iglesia luterana, el director de música de una iglesia. Músico más importante de una iglesia protestante alemana, entre cuyas obligaciones se encuentran enseñar, componer, interpretar música adecuada para las celebraciones litúrgicas y las ceremonias municipales públicas (Randel 2003, 638).

Estos hechos, aunados a las innovaciones en teoría musical de la época, que abarcaron incluso la mejora de las capacidades de los instrumentos, llevaron a la música a una nueva cumbre, brillante y creativa, llena de nuevos recursos y aportes.

### **Johann Sebastian Bach: proceso compositivo**

Compositor y organista alemán nacido en Eisenach el 21 de marzo de 1685. Adquirió en vida una fama casi legendaria como virtuoso de teclado por su gran dominio técnico y capacidad de improvisar. Como compositor, produjo contribuciones en todas las grandes formas de la música barroca (excepto en la ópera), y llevó al *Concerto Grosso*<sup>4</sup> a la cima de su desarrollo. Considerado el último gran maestro del contrapunto, ha sido fuerte influencia e inspiración para posteriores compositores y músicos, lo que a finales del siglo XVIII le valió una posición histórica única. (Wolff, Grove).

Bach, al igual que sus contemporáneos, produjo su música para satisfacer las necesidades de una situación en particular, por ello, sus obras reflejan los requisitos de los distintos patrones a los que sirvió, en función de los recursos materiales que pusieron a su disposición.

Las primeras obras para órgano de Bach derivan de la primera etapa de su carrera cuando fue empleado como organista en la *Neue Kirche* (Nueva iglesia) de Arnstadt (1703-1707), y en la iglesia de San Blas en Mühlhausen (1707-1708). (Schweitzer 1955, 87,137).

Durante estos años, Bach se inició en los principios de la técnica organística y compuso obras dentro de todos los géneros musicales. Compuso cerca de 250 obras para este instrumento, de las cuales un centenar corresponden a obras "libres", no precisamente litúrgicas: preludios y fugas, fantasías, tocatas, etc; las restantes están relacionadas con corales luteranos. (Schweitzer 1955, 129).

Debido a que Bach aprendió su arte copiando y estudiando la música de otros compositores y escribiendo bajo la imitación de sus estilos, es posible encontrar en sus obras de estos periodos la influencia de los compositores alemanes Pachelbel (1653-1706), Böhm (1661-1773) y Buxtehude (1637-1707), entre otros. (Roeder 1994, 73).

---

<sup>4</sup> Concerto Grosso: En la música barroca, un concierto en el que un pequeño conjunto de solistas (concertino) se contrasta con un grupo más grande (ripieno). (Wolff, Grove).

De 1708 a 1717, Bach cambia de residencia y de trabajo. A petición del duque Wilhelm Ernst (1662-1728), se desempeñó como organista y violinista de la corte de Weimar. En marzo de 1714 obtuvo el puesto de *Konzertmeister* (concertino). Como parte de sus tareas debía tocar el clave en los grupos de cámara, y componer música para órgano, así como cantatas con acompañamiento de orquesta. De esta manera se familiarizó con la música orquestal. (Schweitzer 1955, 138).

Los años en Weimar fueron en cierta medida años de aprendizaje general. Como se verá más adelante, fue allí donde Bach estudió y asimiló los *Concerti Grossi* de los maestros franceses e italianos, principalmente de Couperin (1668-1733), Vivaldi (1678-1741), Albinoni (1671-1751) y Corelli (1653-1713). (Roeder 1994, 73).

En 1717 Bach dejó Weimar y se dirigió hacia Cöthen, en donde el príncipe Leopold (1694-1728) le ofreció el puesto de *Kapellmeister*<sup>5</sup> (maestro de capilla) de la corte, el cual desempeñó hasta 1723. Sin embargo, no era el organista titular y básicamente se dedicaba a tocar el clave para el príncipe, lo que le permitió escribir principalmente música instrumental de cámara y para orquesta. Es en esta época que compone los seis conciertos de Brandemburgo. (Schweitzer 1995, 88, 138).

Por otro lado, muchas de las obras para teclado de Bach con fines didácticos pertenecen a este periodo, ya que componía para desarrollar las aptitudes musicales de sus alumnos, sus hijos y su segunda esposa, Anna Magdalena (1701-1760). Algunas de estas obras son el *Clavierbüchlein* (libro para *clavier*) para Anna Magdalena, dos libros *Das wohltemperierte Clavier* (clave bien temperado), los preludios, las invenciones y sinfonías, las suites francesas y las seis sonatas para órgano. (Wolff, Grove).

En 1723 Bach obtuvo el puesto de *Kapellmeister* de las iglesias de Santo Tomás en Leipzig. Sin embargo, más que un maestro de capilla era un *Kantor* (director de coro) y profesor. Dado que su función era dar lecciones en la escuela de Santo Tomás, además de dirigir y componer para los coros formados por los internos de las cuatro iglesias principales, retomó la música vocal. Se ocupó de estudiar especialmente a los maestros del canto italiano tales como Palestrina (1525-1594), Lotti (1667-1740), Caldara (1670-1736) y otros. Durante los seis años que se mantuvo en el puesto, Bach

---

<sup>5</sup> *Kapellmeister*: el director de una capilla musical que puede ofrecer música tanto religiosa como profana (Randel 2003, 639).

compuso aproximadamente 300 cantatas y *La Pasión según San Mateo y San Juan*. (Schweitzer 1955, 95, 122).

Como había mencionado, de 1729 a 1737 Bach asumió la dirección del *Collegium Musicum* de Telemann, y la retomó de 1739 a 1741. (Wolff, Grove). Al estar asociado con un grupo de músicos que no dependía de ningún empleador que les impusiera cierto estilo u obra, Bach era libre de proseguir sus ideas musicales. Esto le proveyó de un soporte para trabajar con las formas musicales para ensamble instrumental, por lo que Bach retomó sus composiciones de Cöthen y Weimar, basadas en el concierto italiano, y dio vida a una manifestación musical inédita: el concierto para uno hasta cuatro claves y orquesta. (Basso 1999, 13-14).

El impacto que tuvo el estilo del concierto Italiano en Bach fue enorme y profundo: lo aprendió en su usual manera de copiar las partituras, luego de asimilarlas y combinarlas con su propio estilo contrapuntístico alemán. El resultado fue, como se verá en el siguiente apartado, una síntesis de las características italianas y alemanas en lo que ahora conocemos como el estilo de Bach. (Roeder 1994, 74).

Bach siempre contó con una extraordinaria salud, sin embargo, su parte débil eran los ojos. Su vista se debilitó progresivamente durante los últimos dos años de su vida. En el invierno de 1749-50, un cirujano inglés le practicó una operación que lo dejó ciego, y a partir de entonces su salud se resintió de manera considerable. El 18 de julio sufrió un ataque de apoplejía y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. (Schweitzer 1955, 88).

### **Conciertos para clave**

Los conciertos para clave de Bach datan del periodo en el que fue director musical en la corte del Príncipe de Cöthen (1717-1723), y cuando estaba comprometido con el *Collegium Musicum* (1729-37; 1739-41) en Leipzig. Dada la fascinación de Bach por el contrapunto alemán y sus dotes como tecladista, inició una nueva forma de concierto para clave y lo llevó a la cima de su desarrollo. Fue el primer músico que se arriesgó a utilizar el clave como instrumento solista, elevándolo del estatus de la parte del continuo a la de solista principal creando así el primer concierto para teclado.

Como tradicionalmente el clavecín había funcionado como un continuo o bien como un instrumento solista sin acompañamiento, Bach no tenía modelos para seguir como los que tenía en los conciertos para violín de Vivaldi de su etapa en Weimar. Por lo tanto, creó sus propios conciertos para clave aplicando su método de arreglar y transcribir. Tomó conciertos tempranos para violín y posiblemente para oboe, y los adaptó al idioma del teclado. (Roeder 1994, 73).

Su procedimiento general consistía en transponer la parte del violín un tono abajo con el fin de acomodar la altura del violín al alcance del teclado del clave. Aparte de la transposición, la parte del acompañamiento de las cuerdas era tomada sin algún cambio en particular. Daba la parte del solo del violín a la mano derecha del tecladista, mientras que la mano izquierda se basaba en una versión más idiomática de la línea del bajo continuo, a la que se le agregaron desarrollos figurativos. (Bach 2002, XII).

El estilo del concierto de Bach consiste, a grandes rasgos, en la alternancia de las secciones del *solo* con el *tutti*, donde el material del sujeto es continuamente ampliado y desarrollado. El número de apariciones del *solo* o del *tutti* no es fijo. Aunque no hay un sentido estricto de la relación de la tonalidad, Bach ocasionalmente alude a la relación tónica-dominante, que más tarde se convertirá en la base de la forma sonata. Bach siempre concluye el movimiento con la recapitulación completa del material principal en el tono original, incluso si éste pudo haber modulado hacia tonalidades lejanas durante el curso del movimiento. (Wendell 1969, 10-12).

Además, como era común en la época, Bach agrega ornamentación a los movimientos lentos, en los cuales la decoración no está indicada en las fuentes originales, ya que era improvisada por los violinistas. También implementa otras modificaciones relacionadas con las capacidades del clave, creando música muy característica para teclado, tales como: la intensificación de las partes interiores, la introducción de contrapunto y puntos de imitación, la adición de puntos de pedal, el enriquecimiento de la armonía, y el uso de importantes motivos en el bajo. (Roeder 1994, 74-75).

Los conciertos para clave de Bach incluyen siete para un clave (BWV 1052-1058), tres para dos claves (BWV 1060-1062), dos para tres claves (BWV 1063-1064), uno para cuatro (BWV 1065), un triple concierto para flauta, violín y clave en La menor (BWV 1044), y el Concierto Italiano (BWV 971) para clave sin acompañamiento. (Roeder 1994, 96-97).

Los conciertos para clave y acompañamiento de cuerdas y continuo BWV 1052-1059 son los que profundizan más en este desarrollo, y de hecho sobreviven en el mismo manuscrito autógrafo. La firma de la partitura sitúa la composición en 1738. Seis de estas obras (BWV 1052-1057) forman un *opus* en el sentido completo de la palabra, ya que Bach los presentó, de acuerdo con su costumbre, con las iniciales "J. J." ("*Jesu Juva*")<sup>6</sup>, y los concluyó con la leyenda "*Finis. S. D. Gl.*" ("*Soli Deo Gloria*")<sup>7</sup>. Aparte de los seis conciertos de Brandemburgo, esta es la única colección de conciertos agrupada por el propio Bach. (Bach 2002, XI).

### Concierto para clave en Re menor BWV 1052

Bach compuso el concierto en Re menor BWV 1052 en 1738, a partir de la transcripción de un concierto para violín en Re menor que se encuentra perdido. Antes de que Bach transformara el concierto para violín en un concierto para teclado, ya lo había utilizado dos veces como base de adaptaciones. (Bach 2002, XI-XII).

La primera adaptación probablemente fue escrita en 1728, cuando Bach colocó los primeros dos movimientos del concierto en el principio de su Cantata 146, *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (Es menester que por muchas tribulaciones entremos en el reino de Dios), donde conforman una sinfonía instrumental y el coro de apertura. El movimiento final lo utilizó para introducir la Cantata 188, *Ich habe meine Zuversicht* (Tengo mi esperanza). (Bach 2002, XI-XII).

La segunda adaptación fue hecha por el hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788), quien transcribió la obra en un concierto para teclado en 1733 o 1734, catalogado como BWV 1052a, probablemente como una sugerencia de su padre. Recordemos que el método de aprendizaje de Bach consistía en copiar y transcribir la obra de otros compositores. (Bach 2002, XI-XII).

A fines del siglo XIX el concierto en re menor fue sin duda el concierto más popular de Bach. Félix Mendelssohn lo incluyó en su repertorio y Johannes Brahms le escribió una *cadenza*. Fue el primer concierto de Bach presentado en una edición impresa, en 1838 por la casa editorial Kistner en Leipzig. (Bach 1999, V).

---

<sup>6</sup> Abreviación en latín para *Jesu Juva* (Ayúdame Jesús), usada por Bach para firmar sus manuscritos. (Gloria Dei 2015).

<sup>7</sup> Abreviación en latín para *Finis S.D.G.*: (Solo a Dios la Gloria), usada por Bach para firmar sus manuscritos. (Gloria Dei 2015).

## 1.2 ANÁLISIS MUSICAL

El concierto para clave en Re menor BWV 1052 consta de tres movimientos: Allegro-Adagio-Allegro. Está escrito para ser acompañado por el ensamble de cuerdas: violín I y II, viola y continuo (donde el continuo puede ser interpretado por un *violoncello* o *violone*).

### I Movimiento

Se encuentra en Re menor, en compás de 4/4 y textura contrapuntística a dos voces en el clave.

El movimiento tiene la típica estructura de la forma *ritornello*<sup>8</sup>, caracterizada porque el tema inicial, al que llamo A, se repite cada vez que la orquesta toca en conjunto (*tutti*) y da paso seguidamente a las apariciones del solista en los episodios o los solos.

El movimiento inicia y termina con una poderosa entrada de toda la orquesta y el solista (*tutti*) interpretando el tema A al unísono en la tonalidad original, el cual se muestra en la siguiente figura:

i ————— ii° i V

vii°-iv vii°-i vii°-V i

*cadencia auténtica*

Fig. 1. Tema inicial A.

A lo largo del movimiento el tema principal (A) se retoma de manera completa, explorando diferentes tonalidades que dividen al movimiento en cuatro secciones: la primera en la región de tónica (Re menor), la segunda en el quinto grado menor (La menor), la tercera en el cuarto grado (Sol menor) y la cuarta recapitula a la región de tónica (Re menor). El análisis estructural de cada una de las secciones se muestra en las tablas de las figuras 2 a la 5.

<sup>8</sup> Forma ritornello (pequeño retorno): forma característica del primero, y con frecuencia, del último movimiento de un concierto de finales del barroco o inicios del clasicismo, basada en la alternancia de secciones entre la orquesta y el solista. (Randel 2009, 964).

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052						
PRIMER MOVIMIENTO						
SECCIÓN	I					
COMPASES	1-7	7-13	13-22	22-40		40-56
DISEÑO	A	Episodio 1	A	Episodio 2 22-28      28-40 Similar al Episodio 1		Episodio 3 40-46      46-56
ESTRUCTURA TONAL	Re menor	Re menor	Re menor	La menor		Fa mayor

Fig. 2. Análisis estructural de la sección I del primer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052						
PRIMER MOVIMIENTO						
SECCIÓN	II					
COMPASES	56-62	62-91			91-104	
DISEÑO	A	62-70	Episodio 4 70-82      82-91 Similar a la 1a parte del Episodio 4      Similar a la 2a parte del Episodio 3		Episodio 5 Similar al Episodio 3 91-95      95-104	
ESTRUCTURA TONAL	La menor	La menor	Mi menor	Mi menor	Do mayor	Sol menor

Fig. 3. Análisis estructural de la sección II del primer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052						
PRIMER MOVIMIENTO						
SECCIÓN	III					
COMPASES	104-113		113-134		134-148	
DISEÑO	A 104-109      109-113 A      Cadenza interna (Orquesta)      (Solo)		Episodio 6 113-122      122-134 Similar a la 2a parte del Episodio 2		Episodio 7 134-140      140-148 Similar a la 1a parte del Episodio 3      Similar a la 1a parte del Episodio 4	
ESTRUCTURA TONAL	Sol menor		Sol menor	Re menor	Sib mayor	Sol menor

Fig. 4. Análisis estructural de la sección III del primer movimiento.



SECCIÓN	NÚMERO DE COMPASES	TONALIDADES
I	55	Re menor-La menor-Fa mayor
II	48	La menor-Mi menor- Do mayor
III	44	Sol menor-Re menor-Si bemol mayor
IV	43	Re menor

Fig. 6. Estructura tonal del primer movimiento.

## II Movimiento

Es un movimiento de carácter *cantabile* en textura contrapuntística a dos voces, se encuentra en Sol menor y compás de  $\frac{3}{4}$ .

El tratamiento que realiza Bach de este movimiento se asemeja a una maravillosa *passacaglia*<sup>9</sup> (pasacalle), ya que consiste en un casi bajo *ostinato* que se repite completo durante todo el movimiento, y acompaña a un tema y sus variaciones. A diferencia de la *passacaglia*, el bajo no se repite idéntico, ya que Bach, como se verá en el análisis estructural, agrega puentes para unir las repeticiones en diferentes tonalidades. A dicho bajo lo denomino A y a continuación se muestra en la figura 7:

Fig. 7. Bajo ostinato: A del segundo movimiento<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> La *Passacaglia* (Pasacalle), es una pieza musical que consiste en una sucesión de variaciones melódicas sobre un mismo bajo o esquema armónico. (Zamacois 1997, 144).

<sup>10</sup> En la figura 7, el cifrado del compás 10 muestra la abreviatura *g.o.* que se refiere a un acorde con el generador omitido.

El bajo *ostinato* (A), funciona como la base armónica del movimiento, y todo el tiempo es interpretado por la mano izquierda del solista y el continuo de la orquesta.

El espacio musical está completamente dedicado al solista, el cuál interpreta una larga melodía en la mano derecha, a la que denomino tema B, que es acompañada por el bajo *ostinato* (A). Bach enriquece dicha melodía llenándola de ornamentación, lo que le da un carácter de improvisación. El resto de la orquesta (violines y viola) aparece de forma discreta apoyando a la armonía. La primera aparición de la melodía tiene lugar en el compás 13 y se muestra a continuación en la figura 8:

**Tema B**

**Bajo ostinato: A**

Harmonic analysis symbols:  $i$ ,  $iv$ ,  $ii^\circ$ ,  $V_5^6$ ,  $V$ ,  $i^6$ ,  $i^6$ ,  $i^6$ ,  $VI$ ,  $V_{g.o./iv}^9$ ,  $iv^7$ ,  $Do\ menor: V$ ,  $i$ , *cadencia perfecta*

Fig. 8. Tema B sobre el bajo *ostinato* A.

Como se muestra en el análisis estructural de la figura 9, el bajo *ostinato* (A) se presenta seis veces: la primera y la última sin ningún acompañamiento, y las otras cuatro acompañando al tema B, cuyas subsecuentes apariciones se presentan en forma de variaciones melódicas: B', B'' y B'''.

CONCIERTO EN RE MENOR BWV 1052									
SEGUNDO MOVIMIENTO									
SECCIÓN	I		II					III	
COMPASES	1-13	14-26	27-29	30-42	43-44	45-57	58-60	61-74	75-87
DISEÑO	A	$\frac{B}{A}$	Puente	$\frac{B'}{A}$	Puente	$\frac{B''}{A}$	Puente	$\frac{B'''}{A}$	A
ESTRUCTURA TONAL	Sol menor		Do menor	Re menor	Sib mayor	Do menor	Sol menor	Sol menor	

Fig. 9. Análisis estructural del segundo movimiento.

El movimiento se puede dividir en tres secciones. Las secciones I y III se encuentran en la tonalidad de origen, Sol menor. Mientras que la sección II es la parte modulante, presenta al bajo *ostinato* de forma completa en las tonalidades de Re menor y Do menor, y lo alterna con breves puentes que tienen elementos tanto del bajo *ostinato* como del tema B.

Los puentes se encuentran en los tonos de la subdominante menor (Do menor), el relativo mayor (Sib mayor) y la tonalidad original (Sol menor).

En cuanto a la estructura tonal, como se aprecia en la figura 10, el análisis revela un arco en el cuál cada parte se encuentra equilibrada con su contraparte y el puente en la tonalidad mayor es el centro.

SECCIÓN	I	II					III
TONALIDAD	Sol menor	Do menor	Re menor	Sib mayor	Do menor	Sol menor	Sol menor
NÚMERO DE COMPASES	26	3	13	2	13	3	27



Fig. 10. Estructura tonal del segundo movimiento.

En cuanto a la realización de los ornamentos, para no generar dudas, en la figura 11 presento los que escribió Bach y se encuentran en el *Clavierbüchlein* (libro para el clave) de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)<sup>11</sup>. (Graetzer 1956, 7).



Fig. 11. Tabla de ornamentos de J. S. Bach.

### III Movimiento

Es un movimiento de textura polifónica basada en dos temas antagónicos, en la tonalidad de origen (Re menor) y compás de 3/4. Al igual que el primer movimiento, presenta forma *ritornello*.

El tema inicial, al que denomino A, está formado por dos temas principales: el sujeto y su contra sujeto, en *stretto*<sup>12</sup>. Como se muestra en los recuadros de la figura 12, el motivo principal del sujeto es descendente, mientras que el del contra sujeto es ascendente.

<sup>11</sup> Hijo de Bach que documentó las anotaciones de su padre en su libro *Clavierbüchlein*.

<sup>12</sup> *Stretto* (estrecho): procedimiento para una composición fugal en la que se comienza una segunda declaración del sujeto antes de que la declaración anterior haya terminado, de modo que los dos se traslapan. (Walker, Grove).

The image shows a musical score for a Ritornello (A) in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Sujeto' and the second system is labeled 'Contra sujeto'. The score includes various chord symbols: *i*, *V*<sub>4</sub>, *i*, *iv*, *i*<sup>6</sup>, *IINap*, *V*, *i*, *iv*, *V*, and *i*. The piece concludes with a 'cadencia auténtica'. Measure numbers 6 and 13 are indicated at the end of the first and second systems, respectively.

Fig. 12. Ritornello (A): Sujeto y Contra sujeto del tercer movimiento.

Ambos temas están contruidos a partir del motivo principal del tema del primer movimiento. En el caso del sujeto el motivo es el mismo pero en espejo, mientras que en el contra sujeto es el mismo pero con el acento cambiado. En los recuadros de la figura 13 se muestra la relación entre estos motivos.

The image shows a musical score illustrating the relationship between the main motifs of the first and third movements. It features three distinct motifs: the first movement motif, the 'Sujeto' motif, and the 'Contra sujeto' motif. Each motif is enclosed in a rectangular box to highlight its structure.

Fig. 13. Relación entre los motivos principales de los temas de los movimientos I y III.

Al igual que el primer movimiento, Bach modula por tonalidades vecinas, lo que permite dividir al movimiento en cinco secciones. El análisis estructural de cada una de las secciones se muestra en las tablas de las figuras 14 a la 18.

El tema inicial (A) aparece de manera completa (con su sujeto y contra sujeto), siete veces en las tonalidades de Re menor, La menor y Sol menor. Encontramos ocho diferentes episodios que hacen bastante referencia al tema A, ya que están contruidos con motivos del sujeto y el contra sujeto. Los episodios 3 y 6 incluso inician y terminan igual que A, por lo que podrían ser vistos como una variación de este.

En las secciones I (compases 55-73), II y III la parte A inicia con un pequeño pasaje modulante al que llamo Transición, que conduce a la aparición del sujeto y contra sujeto. Mientras que en la sección V conduce a la Cadenza (compases 235-241).

En cuanto al acompañamiento de la orquesta, es muy contrapuntístico en los episodios y más prominente que en el primer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052							
TERCER MOVIMIENTO							
SECCIÓN	I						
COMPASES	1-13	13-29	29-41	41-55	55-73		73-84
DISEÑO	A	Episodio 1	A	Episodio 2	A 55-61 (Transición)   61-73		Episodio 3 (A)
ESTRUCTURA TONAL	Re menor	Re menor	La menor	La menor	Fa mayor, Do mayor, Sol menor	Re menor	Re menor

Fig. 14. Análisis estructural de la sección I del tercer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052					
TERCER MOVIMIENTO					
SECCIÓN	II				
COMPASES	84-114			114-130	
DISEÑO	Episodio 4 (Solo) 84-94   94-104   104-114			A 114-118 (Transición)   118-130	
ESTRUCTURA TONAL	Re menor a La menor	La menor a Mi menor	Mi menor a Fa mayor	Fa mayor a Do mayor	Sol menor

Fig. 15. Análisis estructural de la sección II del tercer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052					
TERCER MOVIMIENTO					
SECCIÓN	III				
COMPASES	130-159			159-177	
DISEÑO	Episodio 5			A	
	130-138	138-150	150-159	159-165 (Transición)	165-177
ESTRUCTURA TONAL	Sol menor			Sib mayor, Fa mayor a Sol menor	Sol menor

Fig. 16. Análisis estructural de la sección III del tercer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052					
TERCER MOVIMIENTO					
SECCIÓN	IV				
COMPASES	177-187	187-213			213-224
DISEÑO	Episodio 6 (A')	Episodio 7 (Solo)			Episodio 8
		187-193	193-201	201-213	
ESTRUCTURA TONAL	Sol menor	Sol menor	Re menor	Sib mayor	Sib mayor a Re menor

Fig. 17. Análisis estructural de la sección IV del tercer movimiento.

CONCIERTO EN RE MENOR: BWV 1052					
TERCER MOVIMIENTO					
SECCIÓN	V				
COMPASES	224-241		241-274		274-286
DISEÑO	A		Cadenza		A
	224-235	235-241 (Transición)	241-250	250-265	265-274
ESTRUCTURA TONAL	Re menor		Re menor		Re menor

Fig. 18. Análisis estructural de la sección IV del tercer movimiento.

En cuanto a la estructura tonal del movimiento, en la figura 19 se observa que las secciones externas I y II se encuentran en Re menor, la tonalidad original, mientras que las secciones internas modulan a tonalidades vecinas: las secciones II y IV presentan el mismo camino tonal, la tónica en la cual se presentan y el relativo mayor. Y la sección III, que marca justo la mitad del movimiento, se encuentra en el quinto grado menor.

Hay que notar que las secciones en Re menor (I y V) suman 146 compases, y las secciones modulantes (II, III y IV) 140 compases, revelando un gran equilibrio entre ellas.

SECCIÓN	NÚMERO DE COMPASES	TONALIDADES
I	83	Re menor
II	46	Re menor-Fa mayor
III	47	Sol menor
IV	47	Sol menor-Sib mayor
V	63	Re menor

Fig. 19. Estructura tonal del tercer movimiento.

### 1.3 REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Basándome en el análisis que hizo el musicólogo Johann N. Forkel (1749-1818) sobre la manera de ejecutar las obras de Bach, encontrados en el libro de Schweitzer: *Bach, el músico poeta*, hago las siguientes sugerencias interpretativas:

En cuanto a la velocidad, propongo no tocar tan rápido los movimientos allegro, ni tan lento el adagio del concierto, ya que las características de los claves no permiten tocar tan veloz como en el piano. El *allegro* rápido de Bach no excede el *allegro moderato* actual. Aunque esto no nos impide usar el mecanismo de los pianos actuales para tocar más rápido, a mi gusto no se conciben y disfrutan bien las melodías en un *tempo* tan veloz. De igual manera, los movimientos lentos de Bach no tienen la lentitud de nuestra moderna ejecución; su *adagio* equivale a nuestro *moderato*.

En la época de Bach no era muy común hacer *ritardando*, y el ritmo que Bach adopta desde el primer compás de una frase, se continúa, por lo común, sin cambio alguno durante todo el fragmento. De igual manera, la cadencia de Bach es tan sólida y decidida que no necesita ser debilitada o disminuida con un *rallentando*.

Volviendo a las características del instrumento de Bach, no se puede hacer un *crescendo* o un *diminuendo* como en los pianos modernos. Bach maneja planos sonoros mediante el uso de diferentes registros o teclados, y cada grado de sonoridad representa momentos distintos para él. Las partes episódicas con un desarrollo denso suelen tener muchos cambios de armonía haciéndolas intensas, en cuyo caso, no es necesario tocarlas *forte* porque la misma textura crea un efecto de mayor sonoridad. De igual manera, no se trata pues, de presentar el contraste entre el *tutti* y el *solo* por la simple oposición de matices *forte* y *piano*, ya que Bach logra esos efectos a través de la orquestación. Por supuesto hay que resaltar las apariciones del tema, pero no siempre la única opción es el *forte*. La intensidad sonora depende de la cantidad de instrumentos de la orquesta que lo acompañan y la textura, ya que a veces ésta es ligera y el acompañamiento orquestal mínimo, lo que permite interpretar el tema en un matiz *piano* resaltándolo perfectamente.

Sobre el empleo del pedal, es posible usarlo para enfatizar el *legato* o para quitar "aridez" al sonido, para lo cual recomiendo bajarlo sólo un poco, menos de la mitad, hacer pedales cortos y cambiarlo cada tiempo. Por otro lado, está la posibilidad de hacer el *legato* sólo con los dedos, sin el uso del pedal, reteniendo las notas que se desea ligar, similar al método que los clavecinistas practican.

De forma general, aconsejo que los recursos pianísticos se utilicen en función del *performance*. Es decir, si se va a tocar con una orquesta grande se podría manejar un mayor uso del pedal o pedales más profundos, *fortes* más apoyados, etc.; en contraste con un cuarteto de cuerdas, donde quizá sería mejor reducir el uso del pedal a puntos de apoyo, hacer el *legato* con los dedos, así como evitar *fortes* excesivos.

## CAPÍTULO 2

LUDWIG VAN BEETHOVEN

SONATA OP. 109 NO. 30 EN MI MAYOR



13

---

<sup>13</sup> Retrato Beethoven realizado por Joseph Karl Stieler, 1820.

## 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

### Ludwig Van Beethoven

Compositor e intérprete alemán nacido en Bonn el 17 de diciembre de 1770. Sus primeras obras lo ubican como un continuador de la tradición clásica vienesa que había heredado de Mozart y Haydn. Pero la situación social, sus aflicciones personales e ideología, inminentemente lo llevan a componer en un estilo musical cada vez más individual, combinando la tradición, la exploración y su expresión personal. Llegando a ser considerado la figura musical dominante del siglo XIX e importante influencia para las siguientes generaciones de compositores.

Como veremos más adelante, en su paso por la revolución francesa y las guerras napoleónicas, Beethoven absorbió los nuevos ideales: iluminismo y patriotismo, y afrontó las consecuencias que fueron apareciendo durante los años 1789 a 1812, y lo reflejó en su pensamiento sonatístico, en el que se injerta directamente. (Pestelli 1990, 203-204).

Durante su niñez, Beethoven mostró ser un niño prodigio y estar dotado de una impresionante capacidad creadora, presentando talento también para la improvisación. El 26 de marzo de 1778, a la edad de ocho años presentó su primer concierto público en Colonia, donde interpretó varios conciertos para teclado. Y a la edad de doce años compuso su primera canción: *An einen Säugling* (A un infante) WoO108. Su padre, que era tenor de la corte y maestro de música, se encargó de la educación musical de Beethoven, quien también recibió clases de órgano y violín. (Kerman, Grove).

En 1780 o 1781 Beethoven comenzó a tomar clases de composición con el organista y compositor Christian Gottlob Neefe (1748-1798), gran admirador de Bach y adepto a los principios del iluminismo alemán. (Pestelli 1990, 205).

Neefe sería la figura fundamental que ayudaría a Beethoven a consolidarse como músico. Lo formó como ayudante del organista de la corte y clavecinista, logrando que en 1784 Beethoven fuera designado oficialmente organista de la corte. Neefe también dispuso la publicación de los primeros trabajos de Beethoven. Su primera obra publicada son las *Variaciones sobre una marcha de Dressler* WoO63, publicadas por Götze de Mannheim. (Kerman, Grove).

A través de Neefe, Beethoven concertó muchas relaciones aristocráticas durante sus últimos años en Bonn. Conoció al conde Ferdinand Waldstein (1762-1823), quien demostró ser un devoto amigo y mecenas de Beethoven, y a la familia del consejero de la corte Stephan von Breuning (1774-1827). En casa de este último participó en las lecturas del momento de Schiller, Goethe y Kant. (Pestelli 1990, 205).

En aquella época Bonn sólo era una pequeña provincia, sin mucho que ofrecer musicalmente a Beethoven, por lo que el conde Waldstein, Breuning y Neefe inducen al elector a enviar a Beethoven por un tiempo a Viena. Por lo tanto, a pedido del elector, Haydn (1732-1809), quien en un viaje anterior a Bonn había alabado una cantata de Beethoven, aceptó a Beethoven como su pupilo, quien llegó a Viena en noviembre de 1792. (Pestelli 1990, 205).

Los estudios con Haydn duraron poco más de un año, ya que en enero de 1794 Haydn dejó Viena para visitar Londres. Hay evidencia de que estudió con Salieri (1750-1825) desde 1801 por periodos intermitentes durante varios años. (Kerman, Grove).

En octubre de 1794 Beethoven se afianzó como artista independiente, un hecho sin precedentes en la historia de la música. El paso de la corte al libre profesionalismo se produjo porque las tropas francesas derribaron el electorado de Colonia junto con la capilla musical de Bonn, provocando que Beethoven perdiera el puesto de organista de la corte y tuviera que encontrar maneras de sostenerse por sí mismo con su arte. (Pestelli 1990, 205).

Gracias a los vínculos familiares de Waldstein y las relaciones musicales de Haydn, Beethoven obtuvo el respaldo de las casas de la nobleza hereditaria, incluidas varias que habían representado papeles importantes en la promoción de las carreras de Gluck, Haydn y Mozart; y querían apoyar a Beethoven en su papel de sucesor de los maestros de la tradición musical vienesa. A cambio de su patronazgo, Beethoven les dedicaba sus más recientes composiciones. (Maynard 1977, 83).

El 29 de marzo de 1795, en un evento de caridad, Beethoven apareció por primera vez en un concierto público como pianista y compositor, interpretando su segundo concierto para piano, e improvisando. Se le consideró un virtuoso y su reputación se extendió más allá de Viena. De febrero a julio de 1796 realizó una gira por Praga, Dresde, Leipzig y Berlín, y en la corte prusiana tocó para Federico Guillermo II. (Maynard 1977, 86).

Las primeras composiciones vienesas importantes de Beethoven comenzaron a aparecer en 1795. Debido a su éxito, su música se distribuía entre los mayores editores vieneses, hacia 1799 cinco editores difundían su música. (Maynard 1977, 86).

Como consecuencia de la revolución francesa (1789-1799), la situación financiera de la nobleza en Europa no era estable y varios de los protectores de Beethoven comenzaron a quebrar. El 2 de abril de 1800 Beethoven logró ofrecer el primer concierto público en el que las ganancias eran para su propio beneficio (Maynard 1977, 145). Hecho importante si tomamos en cuenta que en aquella época en Austria, los conciertos se realizaban en los palacios de la nobleza, donde no todas las personas tenían acceso, este hecho contribuyó a que la música tuviera un mayor alcance en el público, al mismo tiempo que abrió paso a una nueva forma de mercantilización para el músico, que le permitió trabajar de forma libre.

Los éxitos cosechados en Viena hasta el momento, se ven impregnados por la gran tragedia en la vida de Beethoven, la sordera. En una carta a su amigo de la infancia el médico Franz Wegeler (1765-1848), el 2 de junio de 1801, Beethoven confiesa que está perdiendo la audición y la acepta como algo definitivo, mientras que en el famoso testamento de Heiligenstadt a sus hermanos el 6 de octubre de 1802, Beethoven expresa sentimientos de sufrimiento y profunda desesperación, incluso confiesa pensamientos de suicidio ante la inminente sordera. (Maynard 1977, 151,154).

El comienzo de su dificultad auditiva data de 1796 y alcanza un estado de sordera casi total en 1818, año en que inicia los cuadernos de conversación, a través de los cuales Beethoven se comunica con la gente. Nunca se supieron las causas de su sordera. (Pestelli 1990, 206).

Hasta aquí, Beethoven había soportado varios años de angustia muy intensa. Pero su sordera, en términos de su legado, representó un papel positivo porque al tener que abandonar su carrera de virtuoso pianista, se centró totalmente en la composición. Fueron años de productividad sumamente elevada que originaron las obras que le dieron fama internacional.

El inicio de esta etapa del proceso compositivo de Beethoven, denominada por los historiadores como periodo heroico (1803-1812) (Kerman, Grove), es marcada por los sentimientos de libertad despertados a raíz del golpe de estado de Napoleón a Francia, y refleja las ideas extra-musicales de heroísmo de Beethoven. Como veremos más adelante, Beethoven siguió explorando este camino durante varios años más a pesar de su desilusión cuando Napoleón se declaró emperador en 1804.

Con la primera invasión de los franceses a Viena en 1805, la situación económica de Beethoven recayó drásticamente. A pesar de la independencia económica que Beethoven estaba logrando con su carrera, todavía contribuían en gran medida a su sostén una serie de nobles, siendo los más importantes el príncipe Joseph Lobkowitz (1772-1816), el príncipe Ferdinand Kinsky (1781-1812), el archiduque Rodolfo (1788-1831) y al príncipe Karl Lichnowsky (1761-1814); los tres últimos, en marzo de 1809 le aseguraron una renta anual vitalicia de 4.000 florines, con la única condición de que permaneciera en Viena y compusiera la música que le pareciera bien. Beethoven sólo recibió esta renta hasta el año 1811 debido a la muerte de Kinsky y la quiebra de Lobkowitz. (Pestelli 1990, 206).

Sin embargo, la segunda ocupación de Viena por los franceses de mayo a octubre de 1809, tuvo consecuencias más drásticas para Beethoven, quien prácticamente abandonó la composición. La moneda se devaluó y sus amigos más íntimos y protectores abandonaron el país o murieron por causas naturales. (Maynard 1977, 190).

Beethoven renovó la composición en 1813 al recibir el encargo del inventor alemán Johann Nepomuk Mälzel<sup>14</sup> (1772-1838) de componer una obra para celebrar la victoria británica sobre Napoleón: *Wellingtons Sieg* (La victoria de Wellington). Le dió a Beethoven un éxito nacional que no había tenido antes, ya que con esa obra, los sentimientos patrióticos de los vieneses, acentuados por la victoria, se desencadenaron, dando a Beethoven la inspiración y la oportunidad de componer más piezas ocasionales. (Maynard 1977, 275). Los beneficios económicos le permitieron invertir en ocho acciones bancarias. (Kerman, Grove).

Una vez terminadas las guerras napoleónicas en 1814, el estilo heroico ya no tenía razón histórica de ser. Después de veinte años de guerras, los vieneses retornaron a una vida de estabilidad que siguió a los periodos iluminista y heroico. Ello trajo como consecuencia una deserción masiva del público de Beethoven que cerró los oídos a una música que tenía un carácter serio y conflictuado. La época de la aristocracia, de los conocedores, que había sostenido a Gluck, Mozart, Haydn y Beethoven, había terminado. (Maynard 1977, 282).

A pesar del agotamiento del estilo heroico de Beethoven, la amplitud de sus ideas no se redujo. Ahora, libre completamente del patronazgo y las demandas sociales, podía expresar sus más

---

<sup>14</sup> Inventor del metrónomo

íntimos ideales. Beethoven ya no podía encontrar inspiración en sus contemporáneos, así que volvió al pasado, a Bach (1685-1750) y a Händel (1685-1759), pero, como veremos más adelante, en una medida nunca antes vista en la historia de la música. Por consiguiente, encontramos en su siguiente periodo, denominado tardío, un estilo sin precedentes en el que Beethoven compuso sus más sublimes y profundas obras. (Maynard 1977, 284).

En 1815, al morir su hermano Carl, Beethoven tomó el cuidado de su sobrino de siete años Karl, disputándosele a la madre en los tribunales y obteniendo la custodia en 1820. A partir de entonces la salud de Beethoven comenzó a deteriorarse, aparecieron los primeros síntomas de cirrosis hepática.

La relación con su sobrino fue muy tormentosa debido a que Karl quería regresar con su madre y Beethoven era demasiado controlador. En el verano de 1826 Karl intentó suicidarse, según sus propias palabras: "porque mi tío no me deja vivir" (Kerman, Grove).

En los últimos años de Beethoven su música cobró una renovada popularidad con la novena sinfonía, la *Missa Solemnis*, y sus últimos cuartetos y sonatas. Sus obras volvieron a ejecutarse en Viena de manera frecuente.

A finales de 1826 la salud de Beethoven comenzó a decaer, y el 26 de marzo de 1827 falleció en Viena, a causa de una falla hepática, rodeado de sus familiares y amigos. Heredó todos sus bienes a Karl, quién se había reconciliado con su tío después del intento de suicidio.

### **Pensamiento: el iluminismo**

Bajo el gobierno del elector de Colonia, Maximilian Franz (1756-1801), que comenzó en 1784, las ideas del iluminismo en Alemania como la virtud, la razón, la libertad, el progreso y la fraternidad universal, se convirtieron prácticamente en los principios oficiales del electorado. (Maynard 1977, 58).

A pesar de la receptividad con que se acogían las ideas del iluminismo, los pensadores avanzados y radicales estaban siempre atentos a los signos de represión, ya que pugnaban en contra del absolutismo. En 1781 se fundó en Bonn una orden secreta de *Iluminati*, que fue disuelta en 1787 en favor de un foro menos peligroso: la *Lese-Gesells-chaft* (Sociedad de lectura), que combinaba los

conceptos iluministas del “progreso a través de la razón”. La nómina de miembros incluyó más de cien nombres, entre ellos Neefe, el conde Waldstein y otros asociados y amigos de Beethoven. (Maynard 1977, 59).

No hay pruebas de que Neefe introdujera a Beethoven en los principios iluministas, sin embargo, como se aprecia en las siguientes citas, desde muy temprana edad, la virtud y el servicio a la humanidad se convirtieron en metas conscientes de Beethoven, y congeniaron fácilmente en los preceptos del pensamiento iluminista:

*Desde mi niñez más temprana el celo que me impulsó a servir a nuestra pobre y doliente humanidad por todos los medio posibles, utilizando mi arte, no cedió ante ningún motivo inferior. O también: desde que era niño mi principal felicidad y mi mayor placer ha sido la posibilidad de hacer algo por el prójimo. Finalmente: nunca, nunca cometeré un acto deshonesto, desde la niñez aprendí a amar la virtud... y todo lo que sé bello y bueno. (Maynard 1977,60)*

La mayor muestra de que Beethoven era partidario de las ideas iluministas es que estaba familiarizado con Kant (1724-1804), en varias citas del Cuaderno de Conversación de febrero de 1820, Beethoven parafraseó con la Regla áurea de Kant: “Actúa de tal modo que la máxima de tu acción pueda ser principio y ley universal”. Por lo que sin duda conocía el prefacio del libro a la *Religión exclusivamente a la luz de la razón*, de Kant:

*En la medida en que la moral se funda en la concepción del hombre como ser libre que, precisamente porque es libre, se somete a través de su razón a leyes no condicionadas, no necesita la idea de otro Ser superior a él que le indique su deber, ni un incentivo fuera de la ley misma que lo impulse a cumplir su deber (Maynard 1977, 62).*

Beethoven, al igual que los partidarios de las corrientes iluministas despreciaba a la tiranía, sin embargo, no preconizaba la abolición de la realeza. Beethoven era partidario también de otra de las corrientes utópicas de la época, la de la idea del *bon prince* (buen príncipe): un héroe que venía a resolver los problemas de las relaciones entre los amos y los hombres, que luchaba contra el absolutismo opresor en su carácter de representante de la monarquía ilustrada, y su meta no era la conquista sino la reconciliación de la monarquía contra la represión. Tales héroes los encontramos en *Fidelio* y *Egmont*. (Maynard 1977, 64).

Sin embargo, la veneración de Beethoven a los líderes ilustrados ideales se ve contrarrestada por un proceso de desilusión con tales jefes como se le aparecen en la realidad.

Para los contemporáneos alemanes y austríacos de Beethoven, la imagen napoleónica era particularmente grandiosa. Pero pronto la dificultad de reconciliar el ideal napoleónico con las guerras de conquista francesas, provocó la confusión e incluso la desilusión de muchos artistas e intelectuales europeos. La coronación de Napoleón, en 1804, fue considerada el más alto ejemplo de la ambición personal (Maynard 1977, 172).

Sin embargo, Beethoven no abandonó a su creencia en el principio del *bon prince*, traicionada por Napoleón, sino que reafirmó los ideales del iluminismo. Beethoven idealizaba, no a los nobles de carne y hueso, sino al concepto mismo de nobleza: "*Mi nobleza está aquí y aquí*", decía mientras se tocaba su propia cabeza y su corazón. (Maynard 120, 121).

### **Proceso compositivo: Sonatas para piano**

Como se puede ver en la figura 1. Treinta y dos sonatas para piano de Beethoven exhiben número de Opus. Fueron compuestas a lo largo de toda su vida, por lo que abarcan sus tres periodos compositivos: el vienés, el heroico y el tardío. Algunas de estas sonatas tienen un nombre especial, que no siempre fue dado por Beethoven.

Las primeras veinte sonatas fueron compuestas bajo la influencia de Mozart y Haydn, durante los años 1793 y 1802, y corresponden con el primer periodo en Viena de Beethoven.

Las características dominantes de estas sonatas son la amplitud y la variación. La mitad de ellas presenta un esquema de cuatro movimientos: a los tres movimientos habituales, como novedad compositiva, les agrega de un *Minué* o un *Scherzo*, alcanzando una duración de una vez y media más que sus predecesoras. Beethoven comienza a variar el tema y a vincular los movimientos con reminiscencias de material temático a fin. (Maynard 1977, 138).

A partir de la sonata *Patética*, Beethoven utiliza movimientos introductorios lentos con carácter de una improvisación soñadora para iniciar las sonatas, y desplaza al final un movimiento completamente desarrollado de la forma sonata. Esta nueva construcción más flexible de la forma sonata ha sido denominada como *Sonata fantasía* por los estudiosos de Beethoven. Ya que el uso de materiales de tipo improvisatorio permite una expresión más libre; y el desarrollo más amplio y dramático, permite nuevas posibilidades para expresar ideas e impulsos. (Maynard 1977, 139).

	TONO	MOVIMIENTOS	EDICIÓN	AÑO DE COMPOSICIÓN
<b>PERIODO VIENÉS</b>				
Tres Sonatas Op.2 No.1 No.2 No.3	Fa menor La mayor Do mayor	4 4 4	Artaria, Viena 1796	1793-1795
Sonata Op.7, <i>Gran Sonata</i> No.4	Mib mayor	4	Artaria, Viena 1797	1796-1797
Tres Sonatas Op.10 No.5 No.6 No.7	Do menor Fa mayor Re mayor	3 3 4	Eder, Viena 1798	1795-1798
Sonata Op.13, <i>Patética</i> No.8	Do menor	3	Eder, Viena 1799	1798-1799
Dos Sonatas Op.14 No.9 No.10	Mi mayor Sol mayor	3 3	Mollo, Viena 1799 Mollo, Viena 1798	1798
Sonata Op.22 No.11	Sib mayor	4	Hoffmeister, Leipzig 1802	1799-1800
Sonata Op.26, <i>Marcha fúnebre</i> No.12	Lab mayor	4	Cappi, Viena 1802	1800-1801
Dos Sonatas Op.27, <i>Casi una fantasía</i> No.13 No.14, <i>Claro de luna</i>	Mib mayor Do# menor	4 3	Cappi, Viena 1802	1800-1801
Sonata Op.28, <i>Pastoral</i> No.15	Re mayor	4	Bureau des Arts et d'Industrie, Viena 1802	1801
Tres Sonatas Op.31 No.16 No.17, <i>La Tempestad</i> No.18, <i>La caza</i>	Sol mayor Re menor Mib mayor	3 3 4	Nägeli, Zürich 1803 Nägeli, Zürich 1804	1801-1802
Dos Sonatas Op.49 No.19 No.20	Sol menor Sol mayor	2 2	Bureau des Arts et d'Industrie, Viena 1805	1798
<b>PERIODO HEROICO</b>				
Sonata Op.53 No. 21, <i>Waldstein</i>	Do mayor	3	Bureau des Arts et d'Industrie, Viena 1805	1803-1804
Sonata Op.54 No. 22	Fa mayor	2	Bureau des Arts et d'Industrie, Viena 1806	1804
Sonata Op.57 No. 23, <i>Apasionada</i>	Fa menor	3	Bureau des Arts et d'Industrie, Viena 1807	1804-1805
Sonata Op.78 No. 24, <i>À Thérèse</i>	Fa# mayor	2	Clementi, Londres 1810	1809
Sonata Op.79 No. 25	Sol mayor	3	Clementi, Londres 1810	1809
Sonata Op.81a No. 26, <i>Los adioses</i>	Mib mayor	3	Breitkopf&Härtel, Leipzig 1811	1809-1810
<b>PERIODO TARDÍO</b>				
Sonata Op.90 No. 27	Mi menor	2	Steiner, Viena 1815	1814
Sonata Op.101 No. 28	La mayor	4	Steiner, Viena 1817	1816
Sonata Op.106 No. 29, <i>Hammerklavier</i>	Sib mayor	4	Artaria, Viena 1819	1817-1819
Sonata Op.109 No. 30	Mi mayor	3	Schlesinger, Berlín 1821	1820
Sonata Op.110 No. 31	Lab mayor	3	Schlesinger, Berlín 1822	1821
Sonata Op.111 No. 32	Do menor	2	Schlesinger, Berlín 1823	1820-1822

Fig. 1. Sonatas para piano de Beethoven.

Las siguientes seis sonatas corresponden al llamado periodo heroico de Beethoven, fueron compuestas entre los años 1803 y 1810. Gracias al nuevo marco más flexible que había adquirido la forma sonata, Beethoven pudo expresar el ambiente emocional, sobre todo en los planos heroicos y trágicos, que los vieneses sentían durante las Guerras Napoleónicas.

Para ello, nuevamente tuvo que experimentar con recursos musicales novedosos que llevaron a la música para piano a un nuevo entendimiento. Para obtener sonoridades orquestales, extendió las posibilidades del instrumento y de la técnica pianística. A partir de un solo motivo rítmico desarrolla un movimiento, incluso una obra entera, crea impulsos armónicos más poderosos que los de sus predecesores, e introduce dentro de los movimientos de las sonatas, himnos, marchas y cantatas fúnebres para expresar la apoteosis de los héroes caídos. El resultado es un nuevo estilo grandioso perfectamente representado con las sonatas *Waldstein* y *Apasionada*.

Beethoven se alejó durante cuatro años de las sonatas para piano. A finales de 1809 regresó con las sonatas Op 78, 79 y 81a, optando por un estilo más lírico, reflexivo y sereno. Ahora profundizaba en un sentido de reposo íntimo que dejaron los estragos de las intervenciones francesas, que se ve manifestado en una nueva veta lírica que parece continuar donde la había dejado en las sonatas fantasía de 1802.

Las últimas seis sonatas de Beethoven corresponden al periodo tardío. Fueron compuestas entre 1814 y 1822 sin la expectativa de una ejecución en salones o conciertos públicos, sino más bien como algo personal; es en esta época también que estaba empeñado en concertar sus últimas obras orquestales. En estas sonatas Beethoven retoma las formas clásicas y les infunde más libertad y fantasía, para expresar sus sentimientos más profundos de amor y reconciliación de la humanidad, principios iluministas que nunca abandonó.

Beethoven crea estructuras musicales más flexibles y nuevas trayectorias tonales mediante técnicas, formas y procedimientos barrocos que habían sido eliminados por el clasicismo. Así, el Beethoven tardío se caracteriza por una exploración del contrapunto y las texturas polifónicas, cierto sesgo hacia el recitativo instrumental, una riqueza de la ornamentación preclásica con fines expresivos, y el uso de los procedimientos de la variación. Estos elementos no constituyen un retroceso en su música, de hecho, sus características y sonidos no tienen precedentes en la historia de la música,

fueron descubrimientos tan geniales y creativos que dieron paso al siguiente periodo de la historia de la música: el romanticismo.

### **Sonata para piano Op. 109 No. 30 en Mi mayor**

La sonata para piano Op. 109 No. 30 en Mi mayor, fue compuesta en Viena en el año 1820 y editada por Schlesinger en Berlín en 1821.

Esta sonata abre el grupo de las tres últimas obras para piano de Beethoven, cuya composición se desarrolló al mismo tiempo que dos de sus más grandes creaciones: *la Novena Sinfonía* y *la Misa Solemnis*. Según muchos autores, estas sonatas reflejan los estados afectivos del compositor, empeñado en rehacer su vida y completar su obra, luego de que Viena regresara a la calma con el fin de las guerras napoleónicas, y antes del intento de suicidio de su sobrino Karl. (Kerman, Grove).

Beethoven decidió dedicar la Op. 109 solamente a Maximiliane, la hija de Franz Bretano y Antonia Birkenstock ("mis únicos amigos", como dijo el propio autor). El manuscrito de la sonata se subastó en 1907 y fue adquirido por la sobrina de Maximiliane Bretano. (Poggi 1995, 403-406).

## **2.2 ANÁLISIS MUSICAL**

Esta sonata presenta interesantes aspectos con respecto a la forma, especialmente si consideramos su relación con las formas clásicas. El siguiente análisis muestra las relaciones entre los pasajes individuales y los movimientos de la sonata para comprender la profunda interacción entre cada sección de la obra y tener una idea más clara de la estructura. El intérprete, al comprender la forma, será capaz de ofrecer una interpretación más profunda y convincente.

Consta de tres movimientos:

I. *Vivace ma non troppo-Adagio espressivo*

II. *Prestissimo*

III. *Andante molto cantabile ed espressivo.*

## I Movimiento: *Vivace ma non troppo-Adagio espressivo*

El movimiento se encuentra en Mi mayor. Aunque a primera vista parece ser una fantasía por su carácter improvisatorio y los cambios continuos del *tempo*, (cinco para ser exactos), presenta todos los elementos de la forma sonata como se muestra en la figura 2.

SONATA OP. 109 No. 30 EN MI MAYOR								
PRIMER MOVIMIENTO								
	EXPOSICIÓN		DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		CODA		
Material Temático	1a Área Temática	2a Área Temática	1a Área Temática	1a Área Temática	2a Área Temática	1a Área Temática	Transición	1a Área Temática
Tempo y compás	Vivace 2/4	Adagio espressivo 3/4	Tempo primo 2/4	Vivace 2/4	Adagio espressivo 3/4	Tempo primo 2/4		
Región tonal	Inicia en tónica-Termina en dominante		Dominante	Inicia y termina en tónica		Inicia y termina en tónica		
Secuencia armónica	I - V/V	vii°/vi - V	V	I - V	vii°/ii - I	I - V	V	I
Compás	1-8	9-15	15-48	48-57	58-65	65-74	75-85	86-99

Fig.2. Análisis del primer movimiento de la Sonata Op. 109 No. 30.

Podemos apreciar que está conformado por dos áreas temáticas: la primera es un *Vivace* en compás binario, y la segunda es un *Adagio espressivo* en compás ternario.

### Exposición

El tema de la primera área temática se muestra la figura 3. Está compuesta por arpeggios articulados, en los cuales, Beethoven oculta una dulce melodía en *piano*. La soprano y el tenor se mueven en paralelo, mientras que la contralto y el bajo realizan una escala descendente. Armónicamente está formado por una progresión 5-6, (podemos encontrar la progresión mirando en el intervalo entre la nota más baja y la más alta de cada acorde).

Fig. 3. Vivace: tema de la primera área temática.

El tema de la segunda área temática se muestra en la figura 4. Está constituido por una lírica melodía que proviene de la escala de la contralto y el bajo del tema de la primera área temática. Como se aprecia en los recuadros de la figura, la escala en las voces superiores desciende y en el tenor asciende.

Fig. 4. Adagio espressivo: tema de la segunda área temática.

Una variación de los primeros tres compases (9-11) tiene lugar en los siguientes tres (12-14). Además del diferente registro, contorno melódico y valores rítmicos, el carácter es mucho más energético. La armonía es muy similar y transita por Do# menor, Si mayor y Re# mayor. Hay que hacer notar que en la re-exposición la variación también es armónica. Las fluctuaciones en el ritmo y el contorno melódico dan la sensación de libertad, impregnando a la sección de un carácter improvisatorio que nos alude a una fantasía o *cadenza*.

La dinámica es muy contrastante: escalas ascendentes en *crescendo* que concluyen en *piano*, pasajes largos en *crescendo* con *sforzando* en tiempos débiles, y alternancia de pasajes en *forte* y en *piano*.

## Desarrollo

La sección del desarrollo regresa al *tempo primo*. Inicia en la región de la dominante. El material está completamente basado en la primera área temática: arpeggios articulados con melodías ocultas, melodías paralelas en forma de escala y mismas figuras rítmicas.

En la figura 5 se muestran los compases 21 a 25, donde se inicia un largo *crescendo* que culmina hasta el compás 48 en *forte* con el inicio de la re-exposición. Recomiendo dosificar cuidadosamente este largo *crescendo* para llegar al clímax en el momento preciso.

The musical score for measures 21-25 is presented in a grand staff format. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The piano part (bottom staff) features a series of arpeggiated chords, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The vocal line (top staff) is marked *sempre legato* and consists of a melodic line with some rests. The score concludes at measure 25. Below the staff, the chord progression is indicated as follows: sol# menor: V, i, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, i<sup>6</sup>, vii<sup>o4</sup><sub>3</sub>, vii<sup>o</sup>, and V.

Fig. 5. Desarrollo.

## Re-exposición

Aunque la primera área temática presenta la misma idea de la exposición, en la re-exposición ha perdido su carácter *dolce*, ya que Beethoven la presenta en *forte* y modificando los registros. La segunda área temática se encuentra transportada. Inicia con un acorde disminuido de Fa# mayor (ii grado) y termina en la tónica.

## Coda

La coda es inusualmente larga en proporción a las otras secciones del movimiento. Se divide en tres partes: la primera del compás 66 al 74, la segunda del compás 75 al 85, y la tercera del compás 86 al 99. La primera y la tercera parte están relacionadas con la primera área temática, mientras que la segunda es una progresión de acordes que para su ejecución puede ser vista como un coral, y conecta la primera parte con la segunda.

En la figura 6 se muestran los compases 69 a 77, correspondiente a la primera e inicio de la segunda parte.

Fig. 6. Coda: primera parte.

Existe una clara división de frases de cuatro notas de cuarto como se muestra en los recuadros. Cada uno de estos grupos crea una escala ascendente (Fa#, Sol#, La, Si). En los compases 73 a 77 la escala se reduce a tres sonidos, siendo el sonido faltante el Si. Esto genera tensión en el oyente que espera la cuarta nota, la cual reaparecerá hasta el final de la segunda parte de la coda en el compás 85, como se muestra en la figura 7.

Fig. 7. Coda: segunda parte.

## II Movimiento: Prestissimo

Está escrito en el homónimo menor (Mi menor), *tempo prestissimo* y compás de 6/8. Beethoven utiliza diferentes procedimientos contrapuntísticos, sobre todo de imitación. Aunque a simple vista parece estar completamente desconectado del primer movimiento, existen materiales derivados de éste que los vinculan como se muestra a continuación.

Beethoven no coloca un movimiento lento como segundo tiempo como era la costumbre, sino que elige un tempo rápido y también elige la forma sonata, algo novedoso. La figura 8 muestra el análisis general del movimiento.

SONATA OP. 109 No. 30 EN MI MAYOR										
SEGUNDO MOVIMIENTO										
	EXPOSICIÓN				DESARROLLO	REEXPOSICIÓN				CODA
Material Temático	A	Puente	B	Puente Conclusivo	C	A'	Puente	B	Puente Conclusivo	Progresión
Región tonal	Tónica que progresa a la dominante menor				Dominante menor	Tónica				Tónica
Secuencia armónica	i	i - v	V	v	i	i	i	i	i	i
Compás	1-24	25-32	33-57	57-66	66-104	105-120	120-131	132-157	158-169	170-177

Fig. 8. Análisis general del segundo movimiento de la Sonata Op. 109 No. 30.

### Exposición

Se trata de una exposición muy típica de la forma sonata con sus dos temas, el primero en tónica (A) y el segundo (B) en la dominante menor. Desde el inicio Beethoven utiliza elementos del *Vivace* del transformándolos de manera magistral. El inicio en *fortissimo* y el bajo octavado producen una sonoridad orquestal, ello aunado a la velocidad del movimiento, hace que su aparición produzca un fuerte impacto en el oyente, llenándolo de tensión.

El tema A es tomado de la melodía oculta del tema del *Vivace* del primer movimiento (ver figura 3), pero invirtiendo los intervalos. Y la línea del bajo del *Prestissimo* también es una escala descendente como en el *Vivace*. En la figura 9 se muestra dicha relación entre los movimientos.

*Vivace* 4

*p dolce*

I V<sup>6</sup> vi iii<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

*cadencia auténtica*

*Prestissimo* 8

*ff*

i VI iv<sup>7</sup> V iv i<sup>6</sup> ii<sup>67</sup> V i

Fig. 9. Relación entre el tema del Vivace y el tema A del Prestissimo.

El puente, que inicia al unísono como contraste, ayuda a transitar de la tónica a la dominante menor, en donde permanecerá el resto de la exposición.

El tema B está escrito a cuatro voces, el material rítmico de las líneas melódicas proviene del material presentado en el tema A como se constata en la figura 10.

*Prestissimo*

**Tema A**

*ff*

i VI iv<sup>7</sup> V

**Tema B** 36

*p* *cresc.*

V i<sub>4</sub> V<sup>7</sup>

Fig. 10. Relación entre los temas A y B del Prestissimo.

El puente conclusivo es una escala ascendente que reafirma la tonalidad de Si menor, dominante de la tonalidad original.

## Desarrollo

El desarrollo se encuentra en Si menor y como se muestra en los recuadros de la figura 11, utiliza recursos del tema A. Es muy interesante notar cómo en los compases 70 a 83, Beethoven realiza un contrapunto imitativo a dos compases de distancia entre la soprano y la contralto con el material inicial del bajo del tema A.

*Prestissimo*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Tema A' and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff is marked 'ff' and contains a pedal point on G2. Below the bass staff, Roman numerals are indicated: 'i' for the first measure, 'VI' for the second, 'iv7' for the third, and 'V' for the fourth. The bottom staff shows the development of the theme, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a continuous eighth-note bass line in the left hand and a melodic line in the right hand that imitates the initial motif of the first staff. Measure numbers 73 and 77 are marked at the end of the first and second phrases of the development, respectively.

Fig. 11. Relación entre el tema A y el desarrollo del *Prestissimo*.

Con la nota pedal en el bajo y la dinámica en *p* Beethoven produce una sensación de calma antes de la siguiente aparición del tema en la re-exposición.

## Re-exposición

Con la indicación *tutte le corde* y en *fortissimo*, inicia abruptamente la reexposición en la tonalidad original produciendo un impactante sonido orquestal. El tema A esta vez aparece dos veces, la primera en la soprano y la segunda en el bajo, llenando al oyente de tensión. Prácticamente siguen las mismas partes que en la exposición (puente, tema B y puente conclusivo), con la salvedad de que se encuentran transportadas a la tónica original.

## Coda

Como muestra la figura 12, Los últimos 8 compases son la coda que realiza un *crescendo* desde *piano* hasta *forte*. Termina con la misma cadencia del bajo y la contralto con la que empezó el movimiento.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *Prestissimo* and *ff*, with measures 1 through 8. The second system is marked *p* and *f*, with measures 177 through 180. Chord symbols are provided below the bass line for both systems.

Chord symbols for the first system (measures 1-8):  
 i — VI — iv<sub>7</sub> — V — iv — i<sup>6</sup> — ii<sup>07</sup> — V — i

Chord symbols for the second system (measures 177-180):  
 VI — VI<sub>2</sub> — iv — i<sup>6</sup> — ii — V — i

Fig. 12. Relación entre el tema A y la Coda.

### III Movimiento: *Andante molto cantabile ed espressivo*

*Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (Cantando, con la expresión más profunda)

Este movimiento se encuentra lleno de novedades desde el principio: en primer lugar, la indicación de carácter se encuentra en alemán y no en italiano. La forma que el compositor elige es el tema y variaciones, hay seis variaciones seguidas por una aparición final del tema. Y es un movimiento de carácter tranquilo y no rápido, como era lo usual en los últimos movimientos de las sonatas clásicas.

#### Tema

Se encuentra en compás de  $\frac{3}{4}$  y *tempo Andante molto cantabile ed espressivo*. Consta de dos partes, cada una con dos frases de cuatro compases, que se repiten produciendo una forma binaria AA-BB. Esta forma y dimensión está presente en todas las variaciones.

La figura 13 muestra la primera frase del tema. Beethoven escribe la indicación *mezza voce*, por lo que hay que cuidar de tocar en un término medio entre el *forte* y el *piano*, y no hacer grandes dinámicas en los *crescendos* y *decrescendos*. Las notas de la melodía principal se encuentran

señaladas en círculos. Utilizando solamente la primera frase, a lo largo de mi análisis, demostraré cómo este material aparece transformado en cada variación.

Fig. 13. Tema.

### Variación 1

Como muestra la figura 14, es una variación melódica del Tema con claro acompañamiento armónico en cuartos.

Fig. 14. Variación 1.

### Variación 2

Se trata de una variación doble: cada sección no se repite simplemente, sino que presenta una nueva variación. Los primeros ocho compases evocan el *Vivace* del primer movimiento.

Fig. 15. Variación 2.

### Variación 3

También se trata de una variación doble. Beethoven cambia el compás a 2/4 y el tempo a *allegro vivace*. Como se aprecia en la figura 16, consiste en una serie de contrapuntos a dos voces en movimiento contrario que la relacionan con el segundo movimiento. En la mano izquierda aparecen las notas del Tema y en la mano derecha las de su bajo.

**allegro vivace**

*f* *sf*

$I^6$   $I$   $V^6$   $V$   $I^6$   $I$   $V$

Fig. 16. Variación 3.

### Variación 4

En esta variación Beethoven vuelve a cambiar el compás a 9/8 y a un tempo más lento que el del Tema. Está escrita a cuatro voces polifónica a cuatro voces. Como muestra el recuadro de la figura 17, el ritmo evoca al segundo movimiento, pero transformado, más evocativo y sutil.

**un poco meno andante cio e un poco piu adagio come il tema**

*piacevole*

$I_4$   $ii$   $V$

Fig. 17. Variación 4.

### Variación 5

Es una variación en compás de 4/4 y tempo *Allegro*. Es un fugado que utiliza las dos primeras notas del *Vivace* del primer movimiento como sujeto, pero invirtiendo la dirección del intervalo y convirtiendo los valores de dieciseisavos en blancas. Ver figura 18.

*Vivace* 4

*p dolce*

I V<sup>6</sup> vi iii<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

*cadencia auténtica*

**Allegro ma non troppo** 4

*f*

I *sf* ii *sf* V<sup>2</sup> I<sub>s</sub> *sf* IV

Fig. 18. Variación 5 en contraste con el tema del Vivace del primer movimiento.

### Variación 6

Es una variación doble: donde Beethoven regresa el compás de 3/4 del Tema. Como se aprecia en la figura 19, la aparición del tema es bastante evidente en la contralto. La principal característica de esta variación es que los valores rítmicos del acompañamiento se van haciendo cada vez más rápidos, incrementándose de cuartos a octavos, a tresillos, a seisillos, a treintaidosavos. Culminan en un trino doble que inicia al final del compás 12 y termina en el compás 16. Esta acumulación de sonidos producida por el aumento de las figuras rítmicas genera un crescendo y la sensación de acelerando.

**tempo primo del tema**  
*cantabile*

*p*

I V I V<sup>6</sup> IV V<sup>2</sup>

Fig. 19. Variación 6.

Al final del compás 16, el trino se pasa a la mano izquierda sobre la nota Si, mientras la mano derecha interpreta una melodía a modo de escalas en treintaidosavos. Esta situación se invierte en el compás 25: el trino se pasa a la mano derecha, pero esta vez, además con una melodía más aguda en octavos; y la mano izquierda interpreta una melodía en escalas, como se muestra en la figura 20.

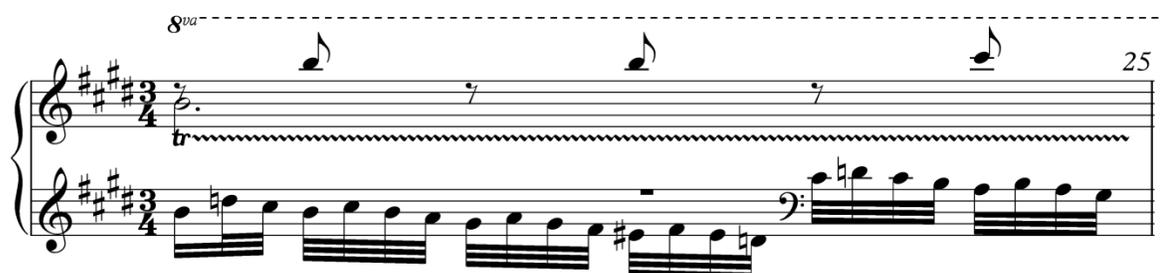


Fig. 20. Trino con melodía en octavos en la mano derecha.

Esta sección es bastante larga (del compás 16 al 35) y es interpretada con la indicación de *forte*, ello aunado a la sonoridad acumulada por las escalas, los trinos y la velocidad, la convierten en el clímax de la variación y a mi punto de vista de toda la sonata.

Al final de esta sección, a partir del compás 33, un *diminuendo* conduce a la última aparición del Tema en *pianissimo*, prácticamente igual a la que abre el movimiento.

## 2.3 REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Esta sonata presenta una estructura muy compleja: la revolucionaria disposición de los movimientos genera una dialéctica diferente difícil de comprender. No obstante, el análisis es una herramienta indispensable que arroja muchas claves para entenderla.

El *Vivace* con el que abre la sonata tiene un carácter absolutamente de ensoñación hacia el futuro. Es importante siempre destacar la melodía por encima de las demás notas que forman el discurso musical, produciendo una sonoridad cristalina. El *Adagio espressivo* está escrito en forma de *cadenza*, por lo que debe interpretarse con mucha libertad agógica, y marcando muy bien los contrastes dinámicos, buscando siempre sorprender al oyente. Todo lo anterior brinda libertad de ejecución al intérprete, y remite al oyente a una sensación de fantasía.

Por otro lado, la última barra de este movimiento no es una barra de final, sino una doble barra, por lo que este movimiento puede ser visto junto con el segundo como uno solo. En donde el segundo movimiento se puede entender como el desarrollo del primero. Ello es confirmado en el análisis, ya que en el primer movimiento Beethoven en realidad no hace un desarrollo motivico del tema o alguna modulación importante.

Sin embargo, el *Prestissimo* (segundo movimiento), es tratado por el compositor de forma autónoma, independiente de los otros movimientos, y con un carácter completamente contrastante: un ritmo conciso y un temperamento apasionado y decisivo. Como se aprecia en el análisis, algunos aspectos muestran su relación con el primer movimiento. El más importante es que el tema es completamente obtenido del tema principal del *Vivace*, tanto de la melodía de la soprano como la del bajo. Por otra parte, la melodía del bajo del *Prestissimo* es de suma importancia para revelar la estructura del movimiento, por lo que sugiero que cada que aparezca se resalte más que la melodía de la mano derecha, dando así unidad a todo el movimiento.

A pesar de la autoridad de estos movimientos, no se puede negar que el mayor peso expresivo se encuentra en el tercer movimiento. La profundidad expresiva que logra Beethoven a través de las variaciones ofrece imágenes de belleza, alegría y renovación. La sexta variación, es quizá la más importante porque conduce a la pulverización del material temático, lo disuelve en un maravilloso halo tímbrico producido por el trino sobre la dominante, el tema reemerge al final para terminar la obra, pero su re-aparición es sutilmente modificada por Beethoven para dejar ver que las experiencias a lo largo de las variaciones han modificado al tema. Después de todo el drama y la intensidad, al final aparece una imagen de belleza y renovación como posibilidad futura, que encuadra perfectamente en el principio iluminista de Beethoven, su fe en las posibilidades de renovación de la humanidad.

En cuanto a aspectos interpretativos, recomiendo que al decidir el tempo adecuado al cual interpretar el tercer movimiento, es preciso tomar en cuenta los pasajes de treintaidosavos de la última variación que deben ejecutarse en el mismo *tempo* del tema, por otro lado, mantener la sonoridad de los trinos lo más piano posible y destacar las melodías que suenan al mismo tiempo que los trinos.

### CAPÍTULO 3

ROBERT ALEXANDER SCHUMANN

PAPILLONS

(MARIPOSAS)



15

---

<sup>15</sup> Robert Schumann, litografía de Josef Kriehuber, 1839.

## 3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

### 3.1.1 ROBERT ALEXANDER SCHUMANN

#### La formación músico-literaria

Compositor y crítico musical alemán nacido en Zwickau, en el actual estado federal de Sajonia el 8 de junio de 1810. Desde muy niño mostró enormes aptitudes para lo que serían sus dos pasiones de vida: la música y la literatura.

Gracias a este dual interés, realizó contribuciones significativas dentro de todos los géneros musicales de su época. También desarrolló una crítica musical históricamente informada, y un estilo compositivo profundamente ligado a sus modelos literarios. Schumann fue un gran exponente de la música del Romanticismo. Los elementos de esta corriente artística se encuentran profundamente entrelazados en su obra musical y literaria. Se trata de una figura tan importante, que influyó fuertemente a las siguientes generaciones de compositores europeos.

La obra musical de Schumann se nutre de la extraordinaria conjunción de ideas culturales, poéticas, literarias y filosóficas que lo rodeaban, antes que musicales. Así que es dentro de este contexto, como se debe estudiar e interpretar su producción.

Su padre, comerciante de libros y lexicógrafo, hizo una pequeña fortuna publicando ediciones de bolsillo de novelas de Sir Walter Scott (1771-1832) y otros clásicos extranjeros que traducía al alemán. Gracias a esta actividad, Schumann pasó horas estudiando literatura clásica en su hogar. Como aspirante a escritor, bajo el nombre de *Sküler*, registró sus primeros esfuerzos poéticos, incluyendo letras, fragmentos dramáticos y cartas ficticias, en una especie de libro al que tituló *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* (Hojas y flores de la pradera de oro). (Daveiro 1997, 20-21).

A la edad de siete años comenzó a tomar clases de piano con Johann Gottfried Kuntsch (1757-1855), el entonces organista de *Saint Marien*, quien lo impulsó a escribir sus primeras composiciones. Cinco años más tarde, realizó sus primeras apariciones como pianista en los *Abendunterhaltungen* (entretenimientos nocturnos semi-privados) organizados por Kuntsch. (Daveiro 1997, 22).

En diciembre de 1825 fundó, junto con diez estudiantes más, el club literario *Literarischer Verein*. Quienes se reunieron hasta febrero de 1828. Dedicado al estudio específicamente de literatura alemana y trabajos originales de los miembros, el *Verein* proveyó un foro para la lectura y discusión de reconocidos maestros como Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Christoph Martin Wieland (1733-1813), Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) y Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), mejor conocido por su pseudónimo Jean Paul. Más tarde, en 1827, Schumann se apasionaría por las novelas de Jean Paul y estudiaría a fondo su obra. (Daveiro 1997, 24).

Según la voluntad de su padre, fallecido por un desorden nervioso en agosto de 1826, Schumann sólo recibiría su herencia si estudiaba una carrera universitaria en un campo específico, por lo que se matriculó como estudiante de leyes en la Universidad de Leipzig en 1828 y Heidelberg en 1829. Pero su estancia en estas ciudades universitarias sólo reforzó en él su amor por la música y la literatura.

Inmediatamente después de su llegada a la universidad de Leipzig, Schumann continuó con el estudio de la obra de Jean Paul. Su fascinación por las ideas y la manera de escribir de Jean Paul, lo llevó a embarcarse en una serie de proyectos literarios tales como ensayos sobre especulaciones estéticas, análisis biográficos y poesías. En muchas maneras *Hottentottiana*, el diario que Schumann inició el 2 de mayo de 1828 y mantuvo hasta el 1 de abril de 1830, evidencia un tono literario más avanzado de escribir prosa imaginativa y crítica en el estilo Jean Pauliano.

De igual manera, la música figuró prominentemente durante el primer año de Schumann en Leipzig. En agosto de 1828 realizó intensos estudios de piano y composición con el pianista Friedrich Wieck (1785-1873), quien jugaría un papel importante en su vida personal, al ser el padre de Clara (1819-1896), su futura esposa. Durante ese tiempo, Schumann también desarrolló una pasión y admiración por la música de Franz Peter Schubert (1797-1828), y entre agosto y septiembre, inspirado por su música, compuso las *VII Polonaises* a cuatro manos, que más tarde reutilizaría en *Papillons* Op.2.<sup>16</sup>(Daveiro 1997, 48-51).

En 1829 Schumann se trasladó a Heidelberg para estudiar un año en la universidad, donde, en casa de su profesor de leyes, el jurista Thibaut, Schumann se adentró en la música de Georg Friedrich

---

<sup>16</sup> La palabra en francés *Papillons* se traduce al español como mariposas.

Händel (1685-1759), ya que en su casa regularmente se reunían hasta 70 cantantes para leer sus oratorios.

En 1830 Schumann se encontró con Anton Töpken, un compañero de la universidad con quien pudo estudiar repertorio a cuatro manos. Ansiosos de mejorar a un ritmo más rápido su habilidad técnica, ambos amigos utilizaron un dispositivo llamado "quioplasta" que se usaba para estirar los dedos. Schumann intentaba tener más control y agilidad en el tercer dedo de la mano derecha, pero en vez de ello, como se verá más adelante, se lastimó la mano de forma permanente.

La decisión de Schumann de dedicarse completamente a la música maduró definitivamente en 1830. En una carta a su madre con fecha de 1 de julio, anunció su plan de abandonar sus estudios de leyes y labrarse una carrera en el mundo musical. Schumann partió de Heidelberg en septiembre, y por el 20 de octubre se instaló nuevamente en Leipzig donde retomó sus estudios de piano y composición con Friedrich Wieck, y estudió contrapunto con Heinrich Dorn (1804-1892), director del teatro de Leipzig. (Daveiro 1997, 61-62).

En esta época, durante 1829 y 1830, Schumann inició su *Projektenbuch* (Libro de proyectos). Uno de éstos proyectos fue la composición de 6 waltzer, material que después utilizó en tres danzas de su Opus 2, *Papillons*. (Daveiro 1997, 63).

## **Crítica musical**

El periodo alrededor del cumpleaños 21 de Schumann emerge como una fase crítica, musical e intelectual. En noviembre de 1831 vio su primera obra publicada, las variaciones *Abegg*. Las clases de contrapunto y piano terminaron y comenzó su propio estudio de forma autodidacta ayudado de la obra de J. S. Bach (1685-1750).

Un gran cambio que Schumann tuvo en la visión de sí mismo, de compositor-pianista a compositor-crítico, se produjo por el daño permanente de su tercer dedo de la mano derecha, causado por el uso de la "quioplasta". Los síntomas iniciaron en octubre de 1831 y hasta junio del siguiente año, reconoció en su diario que el dedo estaba completamente rígido, lo que lo obligó a abandonar su carrera como pianista para convertirse finalmente en uno de los más reconocidos compositores de su siglo. (Daveiro y Sams, Grove).

Es en esta misma época que Schumann, como se verá más adelante, inspirado por las lecturas de Jean Paul, toma de él la idea de que todo ser humano tiene su contraparte o sujeto dividido (*Doppelgänger*<sup>17</sup>), y junto con su propia idea de poetizar la experiencia del artista, Schumann decide dar a sus amigos "más belleza y nombres adecuados:" a Wieck lo nombró Raro, a Clara, Zilia, a Dorn el *Musikdirektor*, etc. Varios de ellos participarán, junto con Schumann, como escritores en "*Der Davidsbündler*" (La liga de David), un artículo publicado en tres capítulos en la revista *Der Komet* (El cometa) entre el 7 de diciembre de 1833 y el 12 de enero de 1834, que trata de representar de forma poética la relación del artista con el mundo real a través de críticas. Ahí, sus renombrados amigos conviven con Florestán (el improvisador e impulsivo) y su complemento opuesto Eusebius (el pensativo y soñador), quienes resultaron ser auto-proyecciones de Schumann mismo. Como se verá más adelante, Schumann escribirá bajo esos pseudónimos no sólo como agentes de efusivas confesiones en su diario, sino también como críticos en sus actividades como periodista. (Daveiro 1997, 72-76).

Durante el verano de 1833 su actividad como compositor se detuvo debido a dos incidentes que llevaron a Schumann al extremo de la neurosis con crisis de ansiedad y depresión: sufrió un ataque de fiebre de malaria en julio, y unos meses después murieron su hermano Julius y su cuñada Rosalie. Éste fue el primero de tres episodios que se irían agravando con los años.

A finales de junio de 1833, Schumann, junto con un grupo de amigos con ideas afines, unidos por su descontento con la escena musical de ese tiempo, que estaba dominada por los frívolos estragos de la ópera italiana en el teatro y por los superficiales e insípidos trucos de virtuosos pianistas en las salas de concierto, decidieron publicar una revista para expresar sus opiniones sobre la situación del estado de la escena musical.

La revista se llamó *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* (Nueva revista de música de Leipzig) y el primer ejemplar apareció el 13 de abril de 1834. Los miembros escribieron bajo los pseudónimos de Florestán, Eusebius, Raro, etc., conjuntando una original mezcla de prosa imaginativa, comentarios críticos y aforismos, trayendo como resultado un reparto de caracteres y constelación de ideas sobre la naturaleza del arte de escribir sobre arte que no se había visto antes.

---

<sup>17</sup> *Doppelgänger* es un término que Jean Paul mismo acuñó y un tema prominente en toda su obra. Se refiere a la representación por medio de un doble, de dos diferentes caracteres de una misma persona: la parte carnal (realismo) y la parte cognitiva (fantasía). (Webber 1996, 56-112).

En diciembre la revista se tuvo que disolver debido a varias disputas entre los miembros. El día antes de navidad, Schumann adquirió la propiedad exclusiva de la revista. El primer ejemplar de la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva revista de música) salió el 2 de enero de 1835. Schumann tenía los mismos intereses, así que no cambió mucho. Diez años después vendió la revista para dedicarse a sus proyectos compositivos por completo.

Como crítico, los principales objetos de la atención de Schumann no eran textos literarios, sino obras musicales cuya crítica por medio de otras obras musicales era posible sólo en un sentido metafórico. Por lo tanto su cruzada contra el filisteísmo<sup>18</sup> retoma el tono, estilo, e incluso la forma de crítica literaria-filosófica. El resultado es la inimitable "crítica poética" con la cual Schumann deja su marca como un escritor sobre música. Pero la calidad verdaderamente radical de su crítica reside en que Schumann reconoció que mientras las viejas formas musicales estaban en declive, las más nuevas formas estaban emergiendo para tomar su lugar. Bajo esta postura se encuentra la filosofía de la historia en la que el pasado es visto como una fuente de alimento para el presente, y el futuro como una era poética a la que el pasado y el presente deberían aspirar. (Daveiro 1997, 124-129).

### **Proceso compositivo y abatimiento por la enfermedad**

Es importante mencionar que Schumann padecía una enfermedad mental. Durante mucho tiempo se especuló que era esquizofrenia o sífilis. Estudios recientes confirman que fue un padecimiento de psicosis maníaco-depresiva (Braunschweig, nytimes). Las etapas del proceso compositivo de Schumann están marcadas por acontecimientos cruciales en su vida y las alternancias con sus episodios depresivos.

Durante la década de 1829-1839, a excepción de su primera sinfonía, compuso obras exclusivamente pianísticas. En su mayoría piezas de carácter, las cuales fueron redefinidas por Schumann al despojarlas de su tradicional connotación de describir una idea simple, dotándolas de un minucioso realismo descriptivo y un carácter interior poético, desarrollando así una tendencia programática en este tipo de piezas, que estaban destinadas al repertorio del salón burgués. (Di Benedetto 1999, 97).

---

<sup>18</sup> Con el término filisteísmo me refiero a la denominación con que se designa la cerrazón de espíritu, falta de conocimientos y poca sensibilidad con respecto a las artes y las letras.

El año de 1840 fue el año de su matrimonio con Clara Wieck, ambicionada culminación de un amor muy controvertido. A sus 25 años, Schumann se enamoró apasionadamente de Clara Wieck (quien tenía 15 años), y ya era una pianista reconocida internacionalmente. Debido a que el padre de Clara se opuso a la relación, Schumann acudió a la corte y, después de una larga lucha en los tribunales, el 12 de septiembre de 1840 logró casarse con Clara en Leipzig. Este año se caracterizó también por las composiciones de *Lieder* (compuso más de 120 y se encuentran distribuidos en unos 20 ciclos), en las cuales Schumann encontró una forma de expresar y desahogar su condición sentimental por Clara. (Di Benedetto 1999, 100-101).

El año de 1843 se caracterizó porque Schumann se centró a componer música de cámara, hasta que a finales de mayo de 1844 sufrió una segunda y grave crisis depresiva que determinó un nuevo giro radical en su vida, y lo dejó en precarias condiciones físicas y psicológicas. Schumann se vio obligado a dejar, primero, la dirección de la *Neue Zeitschrift für Musik* y luego la ciudad de Leipzig para trasladarse a Dresden, lugar que sus médicos consideraban más saludable para él. Sin embargo, el estado mental y físico de Schumann alcanzó su punto más bajo y a partir de entonces sólo se fue deteriorando, por lo que abandonó la crítica musical. (Di Benedetto 1999, 101).

El regreso a la actividad compositiva de Schumann se presenta con una serie de obras contrapuntísticas para piano compuestas entre 1845 y 1847 caracterizadas por fugas y estudios canónicos. Aunque durante este periodo también compuso su segunda sinfonía y continuó explorando la música de cámara. (Benedetto 1999, 101).

En 1850 Schumann se trasladó a Düsseldorf para ocupar el puesto de director de orquesta y coros del *Allgemeiner Musikverein* (Asociación General de Música) y lo abandonó en 1853. Durante este periodo, aprovechando que tenía una orquesta a su disposición, se orientó a componer música sinfónica y operística.

El 10 de febrero de 1854 su rutina fue brutalmente interrumpida por una tercera crisis de su enfermedad. Como Schumann mismo lo describió, se sentía plagado de "dolorosos disturbios aurales," escuchaba tonos producidos por una banda de viento distante y coros con voces de tigres y hienas. El 27 de febrero, en un intento de suicidio, se arrojó al Rhein, y sobrevivió gracias a que un pescador lo rescató. Fue internado en el sanatorio privado de Endenich, donde pasó sus últimos

años. Su estado mental fue empeorando hasta su muerte, debido a un colapso neurocirculatorio el 29 de julio de 1856. Fue enterrado en el cementerio de Bonn. (Daveiro y Sams, Grove).

### 3.1.2 PAPILLONS OP. 2: música como literatura

La búsqueda de Schumann de un acercamiento entre la literatura y la música, fue la fuerza motivadora de casi toda su producción creativa, encajó perfectamente en el concepto de hacer música como literatura y cobró vida en *Papillons*.

*Papillons* fue compuesta entre 1829 y 1831, época crucial para Schumann por el desarrollo de sus habilidades músico-literarias y las luchas internas que sufría por el daño de su mano derecha. La primera edición fue publicada entre febrero y marzo de 1832 como Opus 2 por Friedrich Kistner. La copia personal del compositor está preservada en el Robert-Schumann-Haus en Zwickau. (Hertrich 2002, IV-V).

En su diario en mayo de 1832, Schumann expresó interés en crear una segunda colección de *Papillons*, idea que regresó a él al final de su vida. La biblioteca del Congreso en Washington conserva una copia de la variación no. 10, transpuesta un tono abajo a Sib mayor. Conforme a la información proporcionada por Clara Schumann y su hija Marie Schumann, ésta fue preparada durante el internamiento del compositor en Endenich. (Schumann 2002, V).

*Papillons* constituye el primero de los ciclos para piano que Schumann compuso. No tiene un precedente entre compositores tempranos, así que podría decirse que forma parte de la contribución de Schumann a este género musical de su época. Uno de los factores que contribuyen a su originalidad es su aspecto extra musical, y verdaderas innovaciones estructurales en su organización tonal y formal.

*Papillons* pretende describir el último capítulo del libro *Flegeljahre* (La edad del Pavo), del escritor alemán Paul Friedrich Richter (1763-1825), mejor conocido como Jean Paul. La novela fue escrita en 1805 y publicada inconclusa después de su muerte.

La relación de *Papillons* con la obra de Jean Paul ha sido conocida desde que el mismo Schumann señaló las referencias musicales en una carta su madre el 17 de abril de 1832 cuando le envió una copia dedicada de la primera edición, en la cual se lee lo siguiente:

*Por favor pide a los demás sean tan amables de leer la escena final de Flegeljahre tan pronto como sea posible, porque las Papillons están destinadas a transformar este baile de máscaras en sonidos. (Daveiro 1997, 114).*

Y en la carta que Schumann le escribe al poeta y crítico musical Ludwig Rellstab (1799-1860), cuando le reenvió una copia de la revisión:

*Siento la libertad de agregar unas cuantas palabras a Papillons sobre sus orígenes, ya que el hilo que pretende atarlos juntos es apenas visible. Seguramente tu adoración evocará la escena final de Flegeljahre –baile de máscaras –Walt –Vult –las máscaras –Wina –el baile de Vult –el intercambio de máscaras –las confesiones –la ira –las revelaciones –la partida precipitada –y entonces la escena final, el hermano marchándose.- A menudo regresé a esta página final, para mí el desenlace parece augurar un nuevo comienzo. (Schumann 2002, V).*

La relación entre *Papillons* y *Flegeljahre* ha sido varias veces mal entendida. Hay quienes aseguran que *Papillons* no narra un programa en sí, sino que sencillamente representa un baile de máscaras que evoca mariposas. Este mal entendido se debe a que Schumann nunca hizo público el programa de *Papillons*, y nunca dejó en claro la manera en que el texto de Jean Paul se había hecho presente en su música.

Fue hasta 1941, cuando apareció la copia personal de Schumann de *Flegeljahre*, la cual contiene pasajes marcados por él y relacionados a específicas variaciones de *Papillons*, que se confirmó la relación entre *Papillons* y la novela. Sin embargo, nacen nuevas confusiones porque *Papillons* contiene doce variaciones y los pasajes de la novela seleccionados por Schumann sólo corresponden con las diez primeras.

### **Jean Paul y la idea papillon**

Schumann se vió atraído por el enorme sentimentalismo, las extravagancias, el uso de metáforas, contrastes y los cambios de humor en la obra de Jean Paul, pero sobre todo con su noción del

*Doppelgänger*, un término que Jean Paul mismo acuñó, como se explicó antes. (Webber 1996, 56-112). Posteriormente Schumann incorporó todos estos elementos en su música:

*Yo no sé a dónde hubiese llegado de no conocer a Jean Paul; parece por un lado, estar entrelazado con mi ser interior, como si tuviera una premonición antes de él... espejos de él mismo en toda su obra, pero siempre en dos personas: él es Albano y Schoppe (de Titán), Siebenkäs y Leibgeber (Siebenkäs), Vult y Walt (Flegeljahre), etc. Solamente el único Jean Paul puede combinar dos caracteres tan diferentes en un ser, esto es sobrehumano, pero aun así él lo hace. (Daveiro 1997, 38).*

Por otro lado, dentro del género de piezas cortas para piano de la época, se llamaba *Papillons* a las piezas de salón que, sin mayores pretensiones, aludían a la imagen musical del aleteo de una mariposa. Sin embargo, con Schumann la mariposa cobra un significado más profundo: se convierten en un emblema de la transformación humana con miras a la realización de un ideal superior. Este concepto es derivado de Jean Paul, para quien la metamorfosis de la mariposa es un símbolo de cambio y superación. Cada vez que sus protagonistas enfrentaban una transformación o un cambio radical y significativo en sus vidas, aparecía una mariposa en la narración. (Jensen 1998, 135).

La idea de la mariposa, crucial para las *Papillons* de Schumann, está estrechamente relacionada con la metáfora principal del último capítulo de *Flegeljahre*, la mascarada<sup>19</sup>. Y encuentra una hermosa expresión en un notable pasaje en el que Jean Paul celebra la capacidad de la máscara para transformar a Walt y a Wina, personajes principales de la novela, en espíritus unidos por una misteriosa comunión:

*Como espíritus lejanos que vienen de dos distantes noches cósmicas, se miraron uno al otro tras sus oscuras mascaradas; y así como las estrellas se hacen visibles por el eclipse de sol, cada alma podía ver y entender a la otra. (Daveiro 1997, 81).*

Todo lo anterior, constituye la evidencia más directa que podemos documentar sobre la relación que existe entre la novela y el ciclo para piano.

Ya es claro que Schumann siguió un programa definido al componer *Papillons*, pero para entenderlo, es imperativo conocer, al menos a grandes rasgos el argumento del libro de Jean Paul:

---

<sup>19</sup> La mascarada o baile de máscaras fue una popular forma de entretenimiento durante la primera mitad del siglo XIX. Como sus diarios atestiguan, Schumann estaba familiarizado con estos bailes y asistió a varios de ellos. (Jensen 1998, 137).

## *Flegeljahre*

La novela trata de los hermanos gemelos Walt y Vult, que logran reunirse luego de haber sido separados durante largo tiempo. Los dos son increíblemente diferentes. Walt es poético por naturaleza, ingenuo, pensativo y contemplativo. Mientras que Vult, quién es flautista de profesión, es apasionado e intenso, sarcástico y pragmático. Walt, ayudado por su hermano, debe superar dieciséis extravagantes pruebas que le han sido impuestas para ganar la posesión de una herencia. Mientras tanto los dos hermanos se enamoran de Wina, quien a su vez está enamorada de Walt, pero ninguno de los hermanos ha confesado su amor por ella.

La escena final es un hermoso baile de disfraces (mascarada) al que acuden los tres. La duda ronda alrededor de Walt, Vult y Wina, a que ninguno de ellos sabe qué disfraz usarán los otros. Walt (disfrazado de cochero) y Wina (disfrazada de monja) son los primeros en reconocerse y bailar juntos. Vult (disfrazado de la representación femenina de la virtud teológica de Hope), los ha observado, así que llama a su hermano y le pide que intercambien disfraces. Walt acepta, desconociendo los planes de su hermano y su amor por Wina. Vult se aproxima a Wina, y ella, convencida de que está con Walt, le confiesa su amor mientras bailan.

Vult, devastado, termina su baile con Wina y desaparece. Más tarde Walt regresa a casa y encuentra a Vult quien pretende que está dormido. Pero Vult, habiendo tomado la decisión de marcharse, ha escrito una carta de despedida a su hermano. En las primeras horas de la mañana, mientras su hermano duerme y el reloj de la torre marca las seis, Vult se aleja tocando su flauta. Entre sueños, Walt escucha cómo los sonidos de la flauta se van extinguiendo, Vult se aleja de su vida para siempre. (Ritcher 1981).

### **3.2 ANÁLISIS PROGRAMÁTICO-MUSICAL**

La aproximación que se hará al carácter programático de esta obra, está basada en el artículo *Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for Papillons, Op 2*, escrito por Eric Frederick Jensen y publicado por la Universidad de California.

Los pasajes de la novela marcados por Schumann, están extraídos de la partitura de *Papillons* Op.2, edición Urtext-G. Henle Verlag que está basada en los manuscritos autógrafos del *Studienbücher* (Libro de estudio) de Schumann. Para reconocerlos en mi análisis los escribo a modo de cita.

De forma general, *Papillons* consta de doce pequeñas danzas: diez valsos y dos polonesas. Comparten la repetición de motivos y progresiones, como un importante elemento estructural. Rítmicamente las danzas se caracterizan por contener frases simétricas y el uso frecuente de hemiolas, síncopas, contratiempos y cambios de compás. El lenguaje armónico es principalmente diatónico y frecuentemente involucra el cambio de tono al relativo. La marcha armónica se basa en progresiones tonales de acordes de séptima disminuida, séptima de sensible, séptima de dominante, sextas napolitanas y el uso de notas pedal de tónica y de dominante.

Como se explicó anteriormente, aunque las variaciones son 12, Schumann relacionó solamente las diez primeras variaciones de *Papillons* con diez pasajes específicos de la novela *Flegeljahre*. En la siguiente tabla se observa que la introducción de las últimas dos variaciones en la tonalidad de Re mayor dan como resultado que la tónica de Re marque el inicio, punto medio y fin del ciclo, revelando el intento de Schumann de hacer que Re sea el centro tonal de la obra.

PAPILLONS Op. 2		
Índice	Tono	Danza
Intro	Re mayor	Vals
1	Re mayor	Vals
2	Mib mayor-Lab mayor	Vals
3	Fa# menor	Vals
4	Fa# menor	Vals
5	Sib mayor	Polonesa
6	Re menor	Vals
7	Fa menor-Lab mayor	Vals
8	Do# menor-Reb mayor	Vals
9	Sib menor	Vals
10	Do mayor	Vals
11	Re mayor	Polonesa
12	Re mayor	Vals

Tabla 1. Organización estructural de *Papillons*.

Antes de seguir con el programa de *Papillons*, es necesario aclarar que Schumann no tuvo la intención de seguir el orden de la trama de Jean Paul si esto significaba sacrificar el efecto musical deseado. Éste es el caso de la sexta y octava variación, que fueron invertidas porque al ser

incorporadas dentro de la obra completa no resultaban los suficientemente contrastantes con la música que antecedian y precedían. Con esos cambios de orden Schumann logra un abrupto contraste de carácter entre las variaciones.

## INTRODUCCIÓN

*Papillons* inicia con un vals corto a modo de introducción en Re mayor, tempo *Moderato* y textura unisonal. Termina en el quinto grado de la tonalidad y una *fermata* en el silencio del último tiempo, creando cierto suspenso que deja al oyente a la espera de iniciar el vals en la primera variación.



Fig. 1. Introducción.

## VARIACIÓN 1

Esta variación corresponde con el pasaje en el que Walt se deleita cuando termina de confeccionar su disfraz para el baile de máscaras y se lo prueba:

*Cuando él [Walt] dejó su pequeña vivienda, se sintió como un héroe sediento de fama que sale a librar su primera batalla; le pidió a Dios que pudiera volver a ella con el corazón alegre.*

Es un vals en tempo *Allegro* en Re mayor, forma ternaria |ABA'| y textura de melodía acompañada.

La parte A presenta el tema principal de la obra al que llamaré: *Tema de Walt*. Está constituido por una escala ascendente en *crescendo* y con la indicación de *dolce*. En los compases 8 y 16, Schumann acentúa el segundo tiempo para enfatizar el punto más alto de la melodía. Lo anterior representa el temperamento heroico y noble de Walt.

Fig. 2. Variación 1, parte A.

La parte B inicia con acordes fuera de la tonalidad original y está construida con un motivo de 2ª menor ascendente, por medio del cual Schumann realiza una secuencia descendente que consiste en una dominante y su resolución. Hay que hacer notar que con los dos primeros acordes de la secuencia (Mi bemol mayor y La bemol mayor) se construye la siguiente variación. Este contraste tonal, totalmente inesperado, refleja la sorpresa que experimenta Walt al ver los buenos resultados en la confección de su disfraz.

Fig. 3. Variación 1, parte B.

## VARIACIÓN 2

Esta variación corresponde al pasaje que describe la confusión que sintió Walt al entrar en el salón de baile después de haberse equivocado de salón:

*Por un error (característico en él), [Walt], entró primero en el salón del ponche, que confundió con el salón del baile... buscó en vano a Wina, y no había rastro de Vult... al cabo, decidió examinar el salón contiguo abarrotado de gente, se encontró un bullicioso y caluroso salón lleno de figuras revoloteantes, una aurora boreal llena de figuras que se seguían unas a otras entrecruzándose.*

Es un vals en *tempo Prestissimo* que inicia en Mib mayor y termina en Lab mayor, forma binaria |AB| y textura homofónica.

La parte A está formada por un arpeggio ascendente sobre la tónica, seguido de su descenso en octavas alternadas sobre el arpeggio del vi<sup>7</sup> que termina con una semicadencia. Esta veloz cascada de notas en *ff* representa la confusión que experimentó Walt al entrar en el salón equivocado.

Fig. 4. Variación 2, parte A.

La parte B consta de dos melodías anacrúsicas alternadas entre las dos manos. La melodía que toca la mano derecha tiene un motivo rítmico de dieciseisavo-octavo con puntillo, y la que toca la mano izquierda está formada por saltos de décima. La alternancia de ambas melodías produce un carácter nervioso y agitado, que puede entenderse como el pasar veloz de las figuras disfrazadas entrecruzándose en distintas direcciones en el salón de baile.

Fig. 5. Variación 2, parte B.

### VARIACIÓN 3

Esta variación está basada en el pasaje que describe el disfraz más grotesco del baile, una bota gigante:

*Él estaba particularmente fascinado por una bota gigante, ambulando por sí sola alrededor del salón y disfrazada de sí misma.*

Es un vals en tempo *Allegro* en Fa# menor y forma |AA'A''|.

Está constituida por una melodía en octavas en *fortissimo* y casi siempre en figura de negra. La frase ha sido marcada con acentos y *sforzando*, lo que le da un ritmo uniforme y carácter marcial a la melodía.

En la parte A, la melodía es interpretada solamente por la mano izquierda. En la parte A', la mano izquierda acompaña a la melodía ahora en la mano derecha. Y en la parte A'', Schumann hace una imitación canónica de esta melodía, a dos compases de distancia entre la mano derecha y la izquierda.

Sin duda alguna, todos los aspectos musicales contribuyen a la imagen de la bota gigante dando saltos para desplazarse: las melodías en octavas, el registro, la articulación, la dinámica y las constantes figuras de negra. El canon de la sección final logra evocar a la imagen "disfrazada de sí misma". La figura siguiente muestra la parte A'' para apreciar dicho canon.



Fig. 6. Variación 3, parte A'.

## VARIACIÓN 4

Este pasaje se refiere a Vult vestido de Hope y a Wina vestida de monja y describe el momento en que aparecen en el baile de máscaras, sin conocer aún su verdadera identidad:

*Hope se giró rápidamente dando la espalda al lugar. Una pastora enmascarada se acercó y una monja vestida con sencillez, usando solamente media máscara, y un ramo de aurículas de dulce aroma.*

Es un vals en tempo *Presto*, en Fa# menor<sup>20</sup>, con forma ternaria |ABA| y textura homofónica.

La parte A presenta una melodía muy lírica que corresponde con la dulce Wina vestida de monja cargando su ramo de flores en el baile de máscaras (mascarada).

<sup>20</sup> Siguiendo la investigación de Kaminsky sobre la "tonitización" o "conflicto tonal" en la obra de Schumann, la tonalidad de la cuarta variación está determinada por el final de la variación. (Kaminsky 1989, 92-95).

**Región del Relativo Mayor: La mayor**

**Región de TONICA: Re mayor**

I  $\rightarrow$  V<sup>7</sup>  $\rightarrow$  iii<sup>6</sup>  $\rightarrow$  V<sup>7</sup> *semicadencia*

I  $\rightarrow$  V<sup>7</sup>/fa# menor  $\rightarrow$  I *cadencia auténtica del modo mayor*

Fig. 7. Variación 4, parte A.

La parte B está formada por una secuencia de acordes de séptima disminuida. La melodía es anacrúsica y está formada por una progresión de octavos alternados entre ambas manos. A la mitad de la frase Schumann acelera el tempo y cambia la acentuación al tercer tiempo. Todas estas características dan un carácter torpe y nervioso a la pieza, y describen perfectamente a Vult, un ser dinámico y apasionado, disfrazado de Hope, una virtud teológica y serena. Al ser lo opuesto a su personalidad, Vult no se siente cómodo por lo que se comporta de forma torpe.

Fa# menor: VI<sup>6</sup>    vii<sup>6</sup>/V    vii<sup>6</sup>/i  $\rightarrow$  La mayor: I<sup>6</sup>    ii<sup>6</sup>    vii<sup>6</sup>  $\rightarrow$  IV<sup>6</sup>    6Fr

Fa# menor: V<sup>6</sup>    vii<sup>6</sup>/V    vii<sup>6</sup>/i    vii<sup>6</sup>/IV    V<sup>6</sup>/vii    vii<sup>6</sup>    i    V *semicadencia*

Fig. 8. Variación 4, parte B.

## VARIACIÓN 5

Esta variación describe el encuentro de Walt y Wina y la conexión que hay entre ellos:

*Permaneció un momento solo, al lado de la apacible doncella. Mágicamente, como un capullo medio abierto bajo su protectora vaina, la media rosa y azucena de su rostro fueron reveladas bajo la máscara protectora. Como espíritus lejanos que vienen de dos distantes noches cósmicas, se miraron uno al otro tras sus oscuras mascararas; y así como las estrellas se hacen visibles por el eclipse de sol, cada alma podía ver y entender a la otra.*

Se trata de una polonesa en *tempo Moderato* en Sib mayor, forma ternaria |ABA| y textura polifónica a tres voces.

En la parte A, las melodías son muy expresivas. El diálogo entre el bajo cantando y la soprano, puede ser interpretado como el encuentro de Walt y Wina mirándose a través de las máscaras. Un grupo de hemiolas en los compases 6 y 7 da la sensación de alentar el tiempo, contribuyendo a representar el momento en que Walt y Wina se quedan mirando el uno al otro, sintiendo la conexión que hay entre ellos.

The musical score for Variation 5, Part A, is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a vocal bass line labeled "Basso cantando" and a piano accompaniment. Chord symbols below the bass line are: I, I<sub>4</sub>, IV<sub>4</sub>, IV<sup>6</sup>, V, I, I<sup>6</sup>, ii, ii<sub>4</sub>, V<sup>7</sup>. The second system (measures 5-8) continues the piece, with annotations for "hemiolas" in measures 6-7 and "acorde cadencial" in measures 7-8. Measure numbers 4 and 8 are marked at the end of the systems.

Fig. 9. Variación 5, parte A.

La sección B está conformada por una secuencia de acordes de séptima disminuida y otra cromática, marcadas con *sforzandos* y *crescendos*. Dichas secuencias producen una intensa tensión que expresa la alteración y el asombro que experimentaron Walt y Wina al reconocerse.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, likely for a waltz. The first system (measures 1-12) features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. It includes dynamic markings like *sf* and chord progressions:  $\text{vii}_3^{\flat}$ ,  $\text{V}^6$ ,  $\text{vii}_4^{\flat}/\text{ii}$ ,  $\text{IV}^6$ ,  $\text{V}_3^6$ ,  $\text{iv}$ , and  $\text{I}$ . The second system (measures 13-16) shows a chromatic sequence in the bass line and chords  $\text{vii}^{\flat}/\text{V}$  and  $\text{V}^7$ . The third system (measures 17-19) concludes with a cadence, showing chords  $\text{V}^7$  and  $\text{I}$ .

Fig. 10. Variación 5, parte B.

## VARIACIÓN 6

Esta variación corresponde al pasaje en que, mientras bailan, Vult se burla de la pobre habilidad de Walt al bailar:

*Tu baile hasta este momento ha sido, no lo tomes a mal, una cómica imitación, entre la parte horizontal de un minero, y la vertical de un cochero.*

Es un vals en tempo Allegro en Re menor, forma rondo [ABACA] con textura homofónica. En su estructura armónica alterna con los tonos de la región de la dominante y del relativo mayor.

La parte A se refiere al torpe baile de Walt que siempre interrumpe las melodiosas danzas B y C. Es una melodía formada por un motivo de dos acordes que inicia en el tercer tiempo marcado con *sforzando*, y que alternan con un La en el bajo en el segundo tiempo del compás. Todas estas características producen una sensación de torpeza, representando así la pobre habilidad de Walt al bailar.

**Región de Tónica: Re menor** **Región del Relativo mayor**

vii<sup>°2</sup> V<sup>7</sup> i<sup>6</sup> vii<sup>°2</sup> i<sup>6</sup> V<sup>7</sup> i<sup>6</sup> fa mayor: V<sup>7</sup>/V I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

*cadencia auténtica*

Fig. 11. Variación 6, parte A.

Las partes B y C representan el habilidoso baile de Vult y ambas están conformadas por el mismo motivo rítmico. La parte B es una agradable melodía en acordes sobre la mayor, mientras que C es una ligera e inquieta melodía que contrasta *staccatos* con *legatos*.

**Región de la Dominante: La mayor**

I IV I<sup>6</sup> V<sub>3</sub> I IV I<sup>6</sup> V<sub>3</sub> I

*cadencia auténtica*

Fig. 12. Variación 6, parte B.

**Región del Relativo mayor: Fa mayor**

I IV<sup>4</sup> V<sub>3</sub> V<sup>2</sup> vi<sup>4</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V I

*cadencia auténtica*

Fig. 13. Variación 6, parte C.

## VARIACIÓN 7

Esta variación se refiere al emotivo intento de Vult por convencer a Walt de intercambiar disfraces:

Él [Vult] arrojó su máscara, sus palabras y su semblante revelaron un árido y desolado sentimiento. 'Si alguna vez has amado a tu hermano,' dijo con voz seca mientras se quitaba su corona y su disfraz, 'si el cumplimiento de los sinceros deseos de tu corazón tienen algún valor para ti, y si en medio de tu alegría no puedes escucharlo con indiferencia, escucharás su más implorante súplica.'

Es un vals en tempo Moderato, inicia en Fa menor y termina en Lab mayor, con forma: |Introducción<sup>21</sup> A| y textura de melodía acompañada.

La introducción es una melancólica melodía que puede ser vista como la representación de Walt, el hermano tranquilo, soñador e idealista, contemplando la conmovedora actitud de su hermano.

Fig. 14. Variación 7, Introducción.

En la parte A, la melodía está formada por un repetitivo motivo rítmico, acompañado por un arpeggio en la mano izquierda. El ritmo obstinado y el carácter dulce y melancólico de la melodía representan perfectamente la insistente y emotiva súplica de Vult por convencer a Walt de intercambiar disfraces.

Región de del Relativo mayor: Lab mayor

Fig. 15. Variación 7, parte A.

<sup>21</sup> Llamo Introducción, en las variaciones 7, 8, 9, 10 y 11, a la melodía de apertura que presenta un tema que no es el principal y que no vuelve a aparecer en la pieza, y que incluso Schumann separa del resto de la pieza con una doble barra de compás. Lo anterior, me remite al comienzo de la obra, ya que *Papillons* inicia con una melodía a modo de introducción.

## VARIACIÓN 8

Esta variación describe el encanto de Walt mientras baila con Wina:

*Como un joven que toca por primera vez la mano de un gran, reconocido autor, así tocó ligeramente -como el aleteo de una mariposa, como el polvo de aurícula- la espalda de Wina, se mantuvo lo más lejos posible para poder contemplar su rostro lleno de vida. Si hay un baile de la cosecha que sea la cosecha en sí misma, si hay una rueda de fuego que sea de amor y hechicería, Walt, el cochero, tenía las dos.*

Es un vals en tempo *Allegro*, inicia en Do# menor y termina en Reb mayor, con forma: |IntroducciónABA'| y textura homofónica.

La Introducción está formada por un motivo de octavos y cuartos que constituye todo el motivo rítmico de la pieza. La melodía se presenta en *fortissimo* y contrasta *staccatos* con *legatos*. Todos estos elementos sugieren el valor y la decisión que requirió Walt para invitar a bailar a Wina.

Do# menor

*ff*

*motivo rítmico*

4

8

*f# f#*

*semanca cromática*

Fig. 16. Variación 8, Introducción.

Las partes A y B corresponden al baile de Walt y Wina. Como elementos expresivos encontramos apoyos en el tercer tiempo de cada compás, reguladores ascendentes y descendentes que agrupan los compases en parejas, un *ritenuto* al iniciar la parte B y acordes arpegiados. Todo lo anterior, junto con la melodía ascendente, ayuda a transmitir el estado de plenitud y embelesamiento en el que se encuentra Walt al poder estar tan cerca de Wina mientras bailan.

parte A  
Re mayor

motivo rítmico

12

16

motivo rítmico

ritenuto

semicadencia

parte B

Fig. 17. Variación 8, partes A y B.

## VARIACIÓN 9

Esta variación corresponde con el pasaje del rápido intercambio de disfraces entre Walt y Vult, ya que Vult está ansioso por usar el disfraz de Walt:

“Sólo puedo responder: con alegría [Walt].” “Entonces hazlo rápido,” dijo Vult, sin agradecerle.

Es un vals en *tempo Prestissimo*, en Sib menor, forma: [IntroducciónAA'] y textura polifónica a cuatro voces.

La Introducción se encuentra en la región de tónica. En la mano derecha encontramos dos melodías descendentes por grados conjuntos, una tética formada por cuartos con puntillo, y otra a contratiempo formada por dieciseisavos. Basándonos en los caracteres de los personajes, podemos interpretar que la melodía más rápida representa al inquieto Vult y la más lenta al soñador Walt, y se refiere al momento en que Vult apresura a Walt para que le dé su disfraz.

Región de Tónica: Sib menor

mf

sf

pedal de tónica

i

VI<sup>6</sup>

vii<sub>3</sub>

iv<sub>4</sub>

i<sup>7</sup>

iv<sub>4</sub>

i

semicadencia

8

Fig. 18. Variación 9, Introducción.

La parte A se encuentra en Re $\flat$  mayor (relativo mayor). Está formada por un ritmo constante de octavos en *staccato* que transmiten, junto con el *tempo prestissimo* de la variación, la sensación de prisa. El motivo principal cambia de voz constantemente y es imitado todo el tiempo a un compás de distancia, representando así el rápido intercambio de disfraces entre los hermanos.

Región del Relativo mayor: Re $\flat$  mayor

Fig. 18. Variación 9, parte A

## VARIACIÓN 10

Schumann relacionó dos pasajes con esta variación. El primero corresponde con la preocupación de Walt al entrar al salón de baile porque piensa que el intercambio de disfraces ha sido notado por otros. El segundo se enfoca en los aspectos del baile de Vult con Wina, quien no nota el cambio:

*Walt entró en el salón, sintió que todos podían ver el cambio de disfraces. Algunas señoritas afirmaron que Hope ahora llevaba el cabello rubio debajo de la corona de flores, y no negro como antes. El paso de Walt ahora era más corto y más femenino, lo cual es más apropiado para un Hope. Pero pronto Walt se olvidó de sí mismo, del salón y de todo alrededor de él, cuando el cochero Vult sin dudar, tomó a Wina, a la cabeza del Anglaise; y entonces, dejándola asombrada, ejecutó pasos artísticos y, como algunos pintores, comenzó a pintar con los pies, solo que con más largos y adornados trazos.*

*Hacia el final del baile, Vult, entre los apurados pases de manos, en los cruces y vaivenes, dejó escapar muchas palabras en polaco, como murmullos, como mariposas de una lejana isla revoloteando sobre el mar, este lenguaje le sonó a Wina como un extraño canto de alondra en el último verano.*

Es un vals en *tempo Vivo-Più lento*, en Do mayor, y texturas homófona y polifónica. Tiene forma: [IntroducciónABCB'DB].

La Introducción se encuentra en *tempo Vivo* y compás de  $\frac{3}{8}$ , en la región de tónica. Schumann reutiliza el motivo rítmico de las variaciones 7 y 9 que se refieren al intercambio de disfraces, ello aunado al tempo vivo, puede ser interpretado como la preocupación de Walt porque alguien note el intercambio de disfraces.

**Región de Tónica: Do mayor**

The musical score for the introduction of Variation 10 is in 3/8 time and C major. It features a piano (pp) dynamic. The score includes two rhythmic motifs: 'motivo rítmico variación 7' (measures 3-7) and 'motivo rítmico variación 9' (measures 8-12). The harmonic analysis below the bass staff shows the following progression: I, I<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, I<sup>7</sup>, V<sup>2</sup> → IV, V<sup>2</sup> → ii.

Fig. 21. Variación 10, Introducción.

La parte A, presenta un cambio de compás a  $\frac{3}{4}$ , de tempo a *Più lento* y de tonalidad a la región de dominante. Con estos cambios de tempo y tonalidad, Schumann re-expone completamente el tema B de la variación 6 que representa el baile de Vult, pero esta vez en *fortissimo* y no en *pianissimo*, y con textura es más densa. Recordándonos que ahora es el torpe Walt el que aparece bailando pero disfrazado de Vult.

**Región de Dominante: Sol mayor**

The musical score for Part A of Variation 10 is in 3/4 time and G major. It features a *Più Lento* tempo and a fortissimo (ff) dynamic. The score includes a cadencia auténtica at the end. The harmonic analysis below the bass staff shows the following progression: I, IV, I<sup>6</sup>, ii<sup>7</sup>, I, I, IV, I<sup>6</sup>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, I.

Fig.22. Variación 10, parte A.

La parte B es un tranquilo vals en la región de tónica, que representa el baile de Vult y Wina. Está compuesta por una línea melódica muy lírica en notas largas, acompañada por arpeggios ascendentes y descendentes, articulados en parejas de compases, en la mano izquierda. Todo lo anterior transmite el embelesamiento que produce en Vult bailar con la mujer que ama.

Región de Tónica: Do mayor

28

$\text{I}$   $\text{vii}^{\circ 6}/\text{III}$   $\text{I}$   $\text{vii}^{\circ 6}/\text{III}$   $\text{I}$   $\text{V}^7/\text{ii}$

Fig. 23. Variación 10, parte B.

La danza es interrumpida dos veces por frases cortas más vivas y contrastantes, (partes C y D), Tales cambios en el carácter de la melodía corresponden con los momentos en que Walt, mientras baila con Wina, le habla en polaco para intentar obtener de ella una confesión de amor.

parte C

*mf*

44

$\text{ii}^{\circ 6}$   $\text{V}^2$   $\text{i}^6$   $\text{V}_4^6$

parte D

*ff*

68

$\text{V}$

Fig. 24. Variación 10, partes C y D.

Como vimos en el apartado anterior, Schumann no relacionó ningún pasaje con las variaciones 11 y 12, y los pasajes que marcó no incluyen toda la trama de la escena final de *Flegeljahre*. Sobresalen por su ausencia, la confesión de amor de Wina y la partida de Vult. Como vimos, Schumann informó a Rellstab que *Papillons* también estaba basada en la conclusión de la novela, precisamente en las variaciones 11 y 12, las cuales pretenden narrar lo que ocurre al final del baile de máscaras. Por lo tanto, los comentarios del propio Schumann, la investigación hecha por Jensen y sobre todo la música en sí misma, permiten hacer una aproximación del programa de estas dos últimas piezas.

## VARIACIÓN 11

Esta variación se refiere al momento en que Vult provoca que Wina, sin haberse percatado del cambio de disfraces, le confiese su amor creyendo que es Walt.

Es una polonesa en tempo *Allegro-Più lento*, en Re mayor y con forma: [IntroducciónABA'CB'A].

La Introducción y las partes A y B están escritas en la región de tónica con textura homófona. Representan la continuación del baile de Vult y Wina, pero esta vez a modo de una divertida danza, ya que se han abandonado al disfrute del baile, para ello, Schumann se basa en el característico rítmico de la polonesa.

**Re mayor**

mf

pp

*Do mayor: V<sub>5</sub> → V V<sup>2</sup> → iii Re mayor: V<sup>7</sup> I cadencia auténtica*

Fig. 24. Variación 11, parte A'.

En la parte C, Schumann cambia de tonalidad de forma abrupta a la región de la subdominante, y el tempo se vuelve más lento. Está conformada por dos melodías, la principal es una línea muy emotiva, conducida por el pulgar de la mano derecha que aparece a contratiempo, mientras la mano izquierda dialoga con ella con una melodía sincopada en el bajo. Este cambio repentino a una melodía más dulce y expresiva corresponde a la confesión de amor que Wina le hace a Vult.

Región de la subdominante: Sol mayor

Fig. 25. Variación 11, parte C.

En los compases 40 a 43 tiene lugar una abrupta interrupción de la melodía que corresponde con la sorpresa que experimenta Vult al enterarse que Wina ama a su hermano. Enseguida la re-exposición a la región de tónica, de las partes B y A hacen que la danza continúe, dando a entender que Vult retoma el baile, ocultando su sorpresa, para no ser descubierto, recordemos que intercambió su disfraz con Walt, por lo que Wina piensa que es Walt.

Fig. 26. Variación 11, compases 40 a 43.

## VARIACIÓN 12: FINALE

El final de *Papillons* describe la reacción de Vult, quien destrozado al enterarse que el amor de Wina pertenece a su hermano, decide marcharse. Se va durante la madrugada, cuando las campanadas del reloj de la torre marcan las seis, se aleja tocando su flauta, cuyas notas van desapareciendo poco a poco.

Esta variación es un vals en tempo Allegro-Più lento, en Re mayor y forma binaria: |AB|

Inicia con la aparición de la danza alemana *Grossvater Tanz* (Danza del abuelo). Se trata de una danza alemana del siglo XVII que solía ser interpretada al final de los bailes, después de la media noche, y con ella los bailarines abandonaban el salón de baile (Daveiro y Sams, Grove). Schumann

introduce esta melodía para indicar que el baile de máscaras llegó a su fin. Comparte un motivo rítmico con la variación 11.

Fig. 27. Variación 12, parte A: Grossvater Tanz.

En la parte B, aparece el tema de Walt (parte A de la primera variación) a modo de re-exposición de toda la obra, pero esta vez aparece representando a Vult. Schumann usa exactamente la misma melodía porque los dos hermanos son gemelos. A partir del compás 30 Schumann mezcla sorprendentemente esta melodía con el Grossvater Tanz.

Fig. 28. Variación 12, parte B.

Con un largo pedal inferior de tónica a partir del compás 62, la melodía del primer vals de la obra va acortándose y *diminuendo poco a poco* hasta desaparecer gradualmente, representando a Vult

alejándose mientras toca su flauta. Durante los compases 62 a 73, aparece un La en el registro agudo, repetido seis veces cada dos compases, alternando con la melodía que va desapareciendo. Evocando así las seis campanadas del reloj de la torre que señala la hora de la madrugada en que Vult debe partir para no ser descubierto por su hermano.

Fig. 29. Variación 12, compases 62 a 73.

La variación finaliza en *pianissimo* con un arpeggio sobre el V que se va desvaneciendo poco a poco, representando así los sonidos de la flauta de Vult que van desapareciendo mientras se aleja.

Fig. 30. Variación 12, final: compases 90 a 93.

### 3.3 REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Cuando inicié la investigación sobre el programa de *Papillons* encontré muchas posturas contradictorias: las que apoyan la relación de la partitura con la novela, al nivel de poder relacionar cada variación con algún pasaje específico, y las que aseguran que Schumann encontró semejanza entre la novela y una composición ya realizada, por lo que decidió relacionarlas. Recordemos que Schumann utiliza en *Papillons* material de sus *polonaises* a cuatro manos y *waltzes* compuestos antes de leer el libro de *Flegeljahre*.

Desde mi punto de vista, y como se abordó en este capítulo, enfocándonos en el conocimiento que tenía Schumann de Jean Paul, en la música misma y en el proceso compositivo de *Papillons*, es posible descubrir las intenciones programáticas de Schumann, las cuales coinciden sorprendentemente con la trama de la novela.

La creación musical de Schumann nace de una extraordinaria riqueza de elementos poéticos, literarios y filosóficos antes que musicales, y fuera de ese contexto no puede estudiarse ni interpretarse su música.

El lenguaje musical que Schumann utiliza en *Papillons* es incuestionablemente complejo. Las variaciones son muy cortas, rápidas, y con tantos cambios inesperados de articulación, dinámica, ritmo y armonía; que sorprenden constantemente al oyente. Por todas estas características la interpretación puede ser inconscientemente llevada al límite de lo virtuoso y lo espectacular. Pero con el conocimiento del programa y su análisis, *Papillons* cobra otro sentido, y contribuye a esclarecer la ejecución al intérprete, conduciéndolo hacia una sonoridad más idiomática con respecto a la novela, al lograr ver la obra como un todo y no como un grupo de doce pequeñas piezas aisladas una de la otra.

CAPÍTULO 4  
GABRIELA ORTIZ TORRES  
PRELUDIO NO. 1



22

---

<sup>22</sup> Gabriela Ortiz. Fotografía de Rubén Ortiz Torres.

## 4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

### Gabriela Ortiz Torres

Nació en la Ciudad de México el 20 de diciembre de 1964. Antes de comenzar su preparación académica estaba ya inmersa en un estimulante ambiente de música tradicional latinoamericana, al ser sus padres músicos y fundadores del grupo *Los Folkloristas*. Este entorno, como se aprecia en su música, juega un papel clave en el desarrollo de su lenguaje compositivo.

Su catálogo de obras muestra una gran variedad de influencias musicales que van desde Debussy (1862-1918) y Bartók (1881-1945), su punto de partida, hasta Lutoslawski (1913-1994) y Takemitsu (1930-1996), pasando por la música tradicional latinoamericana y el folklore africano o de etnias tan lejanas como la de Indonesia, volviendo imposible encasillar su estética en alguna tendencia específica. (Carredano, 79).

Su preparación musical es muy completa: de 1983-84 estudió análisis musical con Jean Castered en el Conservatorio de París; a su regreso a México, en 1985 realizó estudios de piano con José Kahan y de análisis musical del siglo XX con Mario Lavista (1943--) en la Escuela Vida y Movimiento. En 1986 asistió al taller de composición del CENIDIM, bajo la guía de Daniel Catán (1949-2011), Federico Ibarra (1946--), Julio Estrada (1943--), y con Mario Lavista. (Carredano, 80-82).

De 1986 a 1990 cursó la licenciatura en composición en la Facultad de Música de la UNAM como alumna de Federico Ibarra. De 1990-91, gracias a una beca del Consulado Británico, realizó estudios de maestría en composición en The Royal School of Music and Drama de Londres con Robert Saxton (1953--). De 1991 a 1996, becada por la UNAM, estudió el doctorado en composición y música electroacústica en The City University en Londres bajo la dirección de Simon Emmerson. En 1992 obtuvo la beca de la fundación portuguesa Gulbainkein para participar en el Internacional Dance Course for Professional Choreographers and Composers en Wakefield, West Yorkshire, Inglaterra. (Carredano, 80-82).

El 7 de diciembre de 1985, por primera vez presenta formalmente al público una de sus obras: *Danza para piano* preparado que estrena Edison Quintana durante un concierto del ciclo *Música Mexicana para piano* en el Museo Nacional de Arte.

Su repertorio abarca obras para solista, ensamble y orquesta, así como música para diversas disciplinas.

En 1989 compone la música para la coreografía *Hacia la deriva* de Irene Martínez, directora del grupo de danza Mandinga. Ese mismo año incursiona en la música incidental componiendo y grabando *Ode to Nabu and Ea* (Oda a Nabu y Ea), proyecto multimedia de la escultora mexicana Elena Osterwalder.

En 1991 compone la música para la obra *Eve and all the rest* (Eva y todo el resto), de la coreógrafa Yael Flexer, y en octubre de 1993 colabora con *la Diamond Dance Company* de Nueva York en el proyecto *Errant Maneuvers* (Maniobras Errantes) de la coreógrafa Emma Diamond.

En cuanto al cine, en 1994 compone la música original del largometraje México-norteamericano *Fronterilandia*, dirigido por Ruben Ortiz y Jesse Lerner. En 1998 escribe la música original para el documental *Santo Domingo* de Juan Carlos Llaca, producido por el CONACULTA, y en el 2000 compone la música original de la película *Por la libre*.

Ha recibido encargos de numerosos festivales, instituciones y reconocidos solistas, algunos de ellos son: del Festival Internacional Cervantino, Sonic Arts Network, Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUMAN), La Camerata, Kronos Quartet, el Instituto de Cultura de Oaxaca, y el guitarrista Alejandro Lazo.

En el 2001 Esa-Pekka Salonen, director de la Orquesta Filarmónica de los Ángeles le encargó la composición de una obra para ser interpretada por la orquesta, con motivo de la inauguración de su nueva sede en el Walt Disney Concert Hall. Se trata de una serie de encargos a diez compositores de distintas partes del mundo para componer una obra para las distintas secciones de la orquesta. La comisión de Gabriela Ortiz fue para la sección de percusiones.

En cuando a premios y reconocimientos, en 1988 su primer cuarteto de cuerdas obtuvo el primer lugar en el concurso de composición Alicia Urreta, otorgado por el INBA, y en 1999 ganó el primer lugar en el Concurso Nacional de Cámara Silvestre Revueltas, convocado por el gobierno de Durango y la UNAM, por su obra *Altar de Muertos*.

En 1997 el Instituto Cultural Domecq y la embajada de Austria en México, le otorgaron la medalla Mozart, y en 1998 fue distinguida por la Asociación de Críticos de Teatro y Música, "por su sólida aportación a la nueva generación de compositores mexicanos". (Meierovich 2000, 222).

Desde 1989 es miembro fundador y vocal de la Sociedad Mexicana de Música Nueva. Además de su trabajo compositora, en el año 1993 fue maestra en residencia de los cursos *Women in Music* ofrecidos en Spalding, Boston y Nueva Inglaterra, así como asistente y maestra de composición en el área de música electroacústica en The City University. De 1993-1996 formó parte del Sistema Nacional de Creadores del FONCA.

Desde el año 1999 es profesora de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM, donde imparte las materias de Técnicas estructurales del siglo XXI, Análisis musical, Introducción a la composición, Seminario de música electroacústica e Instrumentación y Orquestación. En 2001 impartió el curso *Sonidos electroacústicos en la música latinoamericana* dentro del diplomado en Teoría y Análisis musical en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Sus obras han sido ejecutadas en las principales salas de concierto de México, Estados Unidos, Inglaterra, Francia e Italia; en festivales y encuentros como el Festival del Centro Histórico, el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, *Next Wave Festival* (Brooklyn Academy of Arts, Nueva York), *Summer Contemporary Music Festival* (Modern Art Museum, Nueva York), *Frau Musica Nova* (Festival für Neue Musik, Köln), Festival Latinoamericano de Música (Caracas), el Encuentro Latino-Americano de Percusión (Brasil), el Festival de Mayo (Santa Bárbara, California), *Plugged Festival* (Sonic Arts Network, Londres), *The North American New Music Festival* (Buffalo, Nueva York), *The World Music Days ISCM Festival* (en Estocolmo y en Zurich), *Het Slag Werk Festival* (Amsterdam) y en la exposición *México a Work of Art*, realizada en Los Ángeles y Nueva York. (Pareyón 2006, 787-788).

Entre sus obras más representativas se encuentran: *Danza* (1984) para piano preparado, Trío para flauta, chelo y piano (1985), *Patios serenos* (1986) para piano solo (publicada por EMM (Ediciones Mexicanas de Música) y grabada por Alberto Cruzprieto en 1993), *Divertimento* (1986) para clarinete solo, Cuarteto de cuerdas (1987), *Huitztil* (1989) para flauta de pico, *Magna Sin* (1992) para steel drum y cinta, *Concierto Candela* (1993) para percusiones y orquesta (grabado por la OFUNAM con

Ricardo Gallardo como solista), y *Altar de muertos* (1997) para cuarteto de cuerdas y cinta (grabado por Kronos Quartet). (Pareyón 2006, 787-788).

Algunas de sus partituras se encuentran publicadas por Ediciones Mexicanas de Música, Agenda Musicale (Italia), Arla Music (Canadá), y en el año 2001 firmó el contrato de publicación de sus obras con Universal Edition, Contemporary Publishing Worldwide (New York-London). (Carredano 2001, 93-108).

Entre sus logros más recientes cabe destacar que su ópera *Únicamente la Verdad: La Verdadera Historia de Camelia la Tejana* obtuvo el premio de *Las Lunas del Auditorio* al mejor espectáculo de música clásica en el 2013 y fue nominada en el 2014 al Grammy Latino como mejor obra de música clásica contemporánea. Ha sido acreedora al Premio Nacional en Artes y Literatura 2016. Actualmente terminó una residencia en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña).

### **Lenguaje musical: la situación actual frente al medio musical**

A lo largo de la historia de la música, siempre el proceso compositivo de un compositor está en función de los recursos de los que dispone y de su situación laboral. Actualmente la música se encuentra completamente integrada al sector público. Las instituciones encargadas del quehacer musical son quienes cuentan con los recursos para sustentarlo, funcionan de un modo bastante jerárquico y en función de costos, lo que hace muy difícil a los compositores tener la oportunidad de contar con esos recursos para crear sus obras o poder verlas estrenadas, sobre todo si se trata de obras para ensambles instrumentales grandes.

Esta situación frente al medio de creación musical actual, no sólo en México, sino en todo el mundo, ha guiado las composiciones de Gabriela Ortiz desde 1998, aproximadamente, ya que desde entonces sólo compone obras por encargo. (Meierovich 2000, 225). Gracias a que la mayoría de estas obras han sido requeridas para orquesta, ha tenido la oportunidad con la cual muy pocos compositores cuentan, de trabajar con grandes instrumentaciones y ver sus obras estrenadas. Como la compositora lo expresa en la entrevista que se le realizó para el libro *Mujeres en la creación musical* en el año 2000:

*Ahora sólo escribo a través de encargos y pienso que esa es la forma porque uno tiene que subsistir, además para mí es un gran estímulo saber que se va a estrenar. Yo no haría una obra para orquesta en las circunstancias actuales, sabiendo que no tiene fecha de estreno, ya que es un trabajo de locura que te lleva un año, a menos que tuviera la necesidad interna de comunicar algo y no encontrara el medio y no tuviera la comisión, y ésta fuera una necesidad muy imperiosa que la tuviera que sacar. (Carredano 2001, 225).*

Por otro lado, la situación social actual de México también guía las composiciones de Gabriela Ortiz. Desde el punto de vista estético, Ortiz describe que su quehacer musical trata de representar la cultura popular mexicana actual, como un medio de híbridos, es decir como la mezcla de diferentes culturas:

*Todos los países ya viven en un medio de híbridos, por ejemplo, si tú te fijas en cualquier iglesia hay altares que tienen luces de neón, o igual tienes una Virgen de Guadalupe junto a una Coca-Cola. Claro, yo siento que eso es lo que a mí me está tocando. Eso es para mí lo que refleja una cultura popular. Eso es exactamente lo que me nutre a mí, y con lo cual he vivido, y yo intento expresar algo que tiene que ver con mi idiosincrasia, pues va a ser esa contradicción de cosas. En ese sentido me alejo mucho de la generación de compositores posteriores al nacionalismo, su visión estética es muy ajena a lo que a mí me ha tocado vivir. Su fuente de inspiración puede ser la literatura, pero la literatura occidental, pero mi fuente de inspiración se basa en otros parámetros. En otras palabras, en este momento me interesa más analizar ese shock que se da en la cultura popular para realizar mi trabajo. Eso es lo que a mí me ha nutrido muchísimo, y después de haber estado en Europa, y de haber vivido en Londres que es una ciudad cosmopolita, y de estar en contacto con culturas no occidentales, donde escuchas música de Mali o de la India, y todo eso en conjunto ha influido en mi música... Mi música no es música concreta, pero tiene citas. (Meierovich 2000, 227-228).*

## **Preludio para piano No. 1**

Forma parte del ciclo para piano *Estudios entre preludios*, formado por las piezas:

I Piano

II Estudio

III Preludio

IV Estudio.

El ciclo fue compuesto en 1998 y estrenado el 18 de junio de 1999 en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México, dentro del festival para piano *Blanco y negro*, a cargo del pianista Alberto Cruzprieto, a quien Gabriela Ortiz dedicó la obra. (Carredano 2001, 105).

En cuanto a grabaciones, en la Audioteca Mexicana de Música de Concierto se encuentra una grabación no comercial del ciclo completo. Y actualmente hay una grabación del preludio número uno, a cargo del pianista brasileño Daniel Inamorato, en el disco: *Danza del Parque de las Acacias: A Collection of Solo Piano Music from Mexico and Brazil* (Una colección de música para piano solo de México y Brasil), producido en 2013 por *The Trustees* de la Universidad de Indiana.

La partitura se encuentra disponible en el archivo de la compositora.

## 4.2 ANÁLISIS MUSICAL

El preludio para piano No.1 es una pieza atonal libre, con la indicación metronómica ♩=48. La pieza carece de indicación de compás y de tonalidad, la compositora simplemente escribe las indicaciones *Molto libre, dolce espressivo*, y uso de pedal vibrato.

Como se aprecia en la figura 1, la textura es homófona, prácticamente una línea melódica, distribuida entre las dos manos del intérprete, que se mueve por un amplio rango del teclado durante toda la obra.

La pieza no sigue la lógica de la música que he tratado en los capítulos anteriores: aunque consta de seis largas frases delimitadas por elementos musicales y puntos de referencia, cada frase tiene diferente duración, y no existe una estructura en cuanto a la organización de las figuras rítmicas o de los intervalos.

Estas seis frases son claramente visibles porque cada una de ellas ocupa un sistema en la partitura y termina con una barra de compás. Y al final de cada frase la compositora usa recursos musicales que vuelven más lento el tempo: las frases 3, 4, 5 y 6 terminan con una fermata (ver figura 2), y en las frases 1 y 2 se lenta la figura rítmica (ver figura 1). Me parece importante señalar que todas las frases tienen un punto de llegada audiblemente significativo.

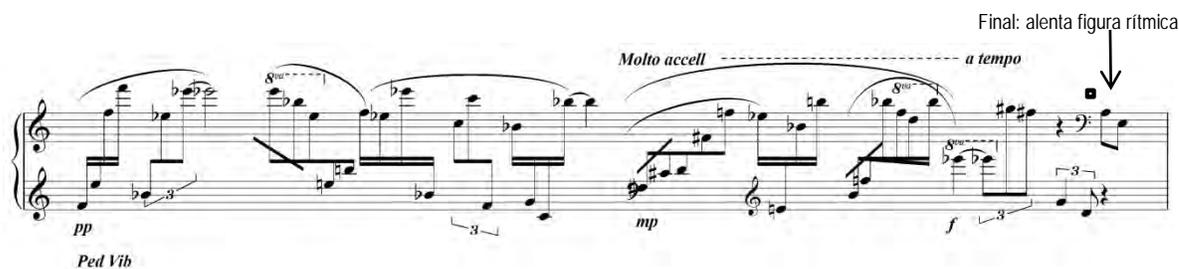


Fig. 1. Primera frase.

Dentro de las frases existen puntos de apoyo que se encuentran siempre al final de un contorno melódico ascendente, apoyados por un acento o un crescendo, y en su mayoría en el registro agudo del piano (ver figura 2). Es importante señalar que estos contornos melódicos en conjunción con el pedal vibrato producen diferentes sensaciones sonoras.

Existen dos tipos de agrupaciones de figuras rítmicas, aquellas en las que la figura rítmica está bien definida, tales como:  las agrupaciones de 4, 5, 7, 8 y 9 notas, señalados con una línea diagonal, que se tocan en *accelerando* y a modo de *acciaccatura*, como lo muestran los recuadros en la figura 2.

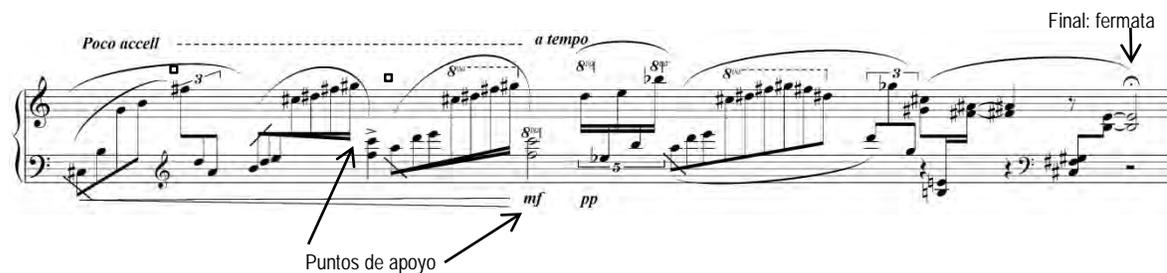


Fig. 2. Tercera frase.

Como elemento de unión, considero importante conservar una pulsación constante y regular en todo momento, sobre todo en los grupos de figuras en *accelerando*, ya que ayuda a definir cómo deben ser interpretados, lo cual es clave para el entendimiento y fluir de la obra.

Al inicio de las frases 3, 4, 5 y 6 la compositora indica un *largo accelerando* y *crescendo* hasta casi la mitad de la frase para luego regresar a *tempo* y *piano*. Estos cambios en la agógica y en la dinámica, junto con el pedal vibrato crean una sonoridad más libre, con cierto carácter de fantasía.

La organización de las estructuras rítmicas, los contornos melódicos, la dinámica y las indicaciones agógicas permiten relacionar las frases entre sí, dando unidad a la obra. Las texturas que se generan y que se relacionan entre sí gracias al uso ininterrumpido del pedal vibrato, recrean una atmósfera etérea más que una melodía, un efecto sonoro, perfectamente definible como un entorno sereno y libre, por lo que propongo acercarse a esta obra en términos de ambientes sonoros.

### **4.3 REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS**

Esta obra me significó un reto debido a la novedad y contemporaneidad del lenguaje que maneja, y a que uno siempre busca orientarse dentro de la tonalidad y la estructura formal, pero el prelude me llevó a cambiar mi modalidad de trabajo. Al buscar una lógica en el discurso musical a través de los puntos de apoyo, las alturas interválicas, la rítmica y la agógica, encontré que eran la guía para abordar esta música. Mi análisis me llevó a encontrar el sentido musical en la creación de efectos sonoros, por lo que propongo acercarse a la pieza en función de las atmósferas.

En cuanto a la interpretación, para conducir las ideas musicales recomiendo relacionar la pieza con una situación vivencial, personal, que remita a esos ambientes sonoros, Quizá la idea de un compositor al escribir una pieza tan libre es precisamente la de dejar al intérprete “adueñarse” de ella.

Por otro lado, considero que como intérpretes es importante programar música de compositores contemporáneos mexicanos, no por ser nacionalistas, sino porque podemos aprovechar la oportunidad de poder tener una relación cercana y directa con los autores, quienes pueden aportar algo y enriquecernos con sus ideas y conocimientos, que reflejan no sólo su estilo, sino su concepción de la situación social que vivimos. Al entender ambos, el intérprete y el compositor, el lenguaje musical y poder comunicarse en términos de éste, la interacción puede ser amplísima y llevarnos a explorar nuevos lenguajes y quehaceres musicales.

## ANEXO 1

### SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

#### JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach 1685-Leipzig 1750)

La época de Bach se desarrolla durante el que fue denominado Siglo de las Luces, llamado así por lo que aportó al campo de la cultura y al mundo intelectual. El espíritu de búsqueda intelectual de esta época favoreció el inicio de un sistema crítico que propició el descubrimiento de nuevas perspectivas en todos los campos, generando así un cambio de estructuras sociales y de instituciones educativas.

Gracias a este cambio, el soberano trató que la educación llegara a un número mayor de personas, y la música se vio beneficiada, ya que lo que antes se encontraba en el sector privado, corporativo o sectorial, pasó a ser de dominio público y social, hecho importantísimo para el desarrollo de la música.

Se generaron conjuntos instrumentales que se convirtieron después en organismos estables. Algunos de ellos desempeñaron un papel fundamental en la historia de la música, como el *Collegium Musicum*, fundado en Leipzig en 1702 por Telemann (1681-1767). Más específicamente, el *Collegium Musicum* era una asociación voluntaria de músicos profesionales y estudiantes que daban conciertos públicos semanales, en el café de Gottfried Zimmermann (1702-1741). Bach tomó su dirección en 1729, y gracias a ello compuso la mayoría de sus conciertos para violín y clave.

Los conciertos para clave de Bach datan del periodo en el que fue director musical en la corte del Príncipe de Cöthen (1717-1723), y cuando estaba comprometido con el *Collegium Musicum* (1729-37; 1739-41) en Leipzig. Dado el impacto que tuvo el estilo del concierto italiano en Bach, su fascinación por el contrapunto alemán y sus dotes como tecladista, Bach inició una nueva forma de concierto grosso para clave que llevó a la cima de su desarrollo. Fue el primer músico que se arriesgó a utilizar el clave como instrumento solista, elevándolo del estatus de la parte del continuo a la de solista principal, creando así el primer concierto para teclado.

Bach compuso el concierto en Re menor BWV 1052 en 1738, a partir de la transcripción de un concierto perdido para violín en Re menor. Antes de que Bach transformara el concierto para violín en un concierto para teclado, ya lo había utilizado como base en otras adaptaciones. La primera adaptación probablemente fue escrita en 1728. Cuando Bach colocó los primeros dos movimientos del concierto en el principio su Cantata 146, *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (Es menester que por muchas tribulaciones entremos en el reino de Dios), y el último movimiento lo utilizó para introducir la Cantata 188, *Ich habe meine Zuversicht* (Tengo mi esperanza).

A fines del siglo XIX el concierto en re menor fue sin duda el concierto más popular de Bach. Félix Mendelssohn lo incluyó en su repertorio y Johannes Brahms le escribió una *cadenza*. Fue el primer concierto de Bach presentado en una edición impresa, en 1838 por la casa editorial Kistner en Leipzig.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Bonn 1760-Viena 1827)

Las primeras obras de Beethoven lo ubican como un continuador de la tradición clásica vienesa que había heredado de Mozart y Haydn. Pero la situación social, sus aflicciones personales e ideología, inminentemente lo llevan a componer en un estilo musical cada vez más individual. En su paso por la revolución francesa y las guerras napoleónicas, Beethoven absorbió los nuevos ideales: iluminismo y patriotismo, y afrontó las consecuencias que fueron apareciendo durante los años 1789 a 1812, y lo reflejó en su pensamiento sonatístico, en el que se injerta directamente.

Las últimas seis sonatas de Beethoven corresponden a lo que ha sido denominado por los historiadores, su periodo tardío. Fueron compuestas entre 1814 y 1822, sin la expectativa de una ejecución en salones o conciertos públicos, sino más bien como algo personal. En ellas, Beethoven retoma las formas clásicas y les infunde más libertad y fantasía, para expresar sus sentimientos más profundos de amor y reconciliación con la humanidad, principios iluministas que nunca abandonó. Así, el Beethoven tardío se caracteriza por una exploración del contrapunto y las texturas polifónicas, cierto sesgo hacia el recitativo instrumental, una riqueza de la ornamentación preclásica con fines expresivos, y el uso de los procedimientos de la variación. Estos elementos no constituyen un

retroceso en su música, de hecho, sus nuevas características y sonoridades no tienen precedentes en la historia de la música, fueron descubrimientos tan geniales y creativos que dieron paso al siguiente periodo de la historia de la música: el romanticismo.

La sonata para piano Op. 109 No. 30 en Mi mayor, fue compuesta en Viena en el año 1820 y editada por Schlesinger en Berlín en 1821. Esta sonata abre el grupo de las tres últimas obras para piano de Beethoven, cuya composición se desarrolló al mismo tiempo que sus dos más grandes creaciones: la Novena Sinfonía y la *Missa Solemnis*. Según muchos autores, estas sonatas reflejan los estados afectivos del compositor, empeñado en rehacer su vida y completar su obra, luego de que Viena regresara a la calma con el fin de las guerras napoleónicas, y antes del intento de suicidio de su sobrino Karl.

En cuanto a la dedicatoria, Beethoven decidió dedicar la op. 109 solamente a Maximiliane, la hija de Franz Bretano y Antonia Birkenstock ("mis únicos amigos"), como dijo el propio autor.

## ROBERT ALEXANDER SCHUMANN

(Zwickau 1810-Bonn 1856)

La obra musical de Schumann se nutre de la extraordinaria conjunción de ideas culturales, poéticas, literarias y filosóficas que lo rodeaban, antes que musicales. Gracias a su dual interés en la música y la literatura, realizó contribuciones significativas dentro de todos los géneros musicales de su época. También desarrolló una crítica musical históricamente informado, y un estilo compositivo profundamente ligado a sus modelos literarios. Schumann fue un gran exponente de la música del Romanticismo.

*Papillons* pretende describir el último capítulo del libro *Flegeljahre, La edad del Pavo*, del escritor alemán Paul Friedrich Richter (1763-1825), mejor conocido como Jean Paul. Fue compuesta entre 1829 y 1831, época crucial para Schumann por el desarrollo de sus habilidades músico-literarias y las luchas internas causadas por el daño de su mano derecha. La primera edición fue publicada entre febrero y marzo de 1832 como Opus 2 por Friedrich Kistner. La copia personal del compositor está preservada en el Robert-Schumann-Haus en Zwickau.

*Papillons* constituye el primero de los ciclos para piano que Schumann compuso. No tiene un precedente entre compositores tempranos, así que podría decirse que forma parte de la contribución de Schumann este género musical de su época. Uno de los factores que contribuyen a su originalidad es su aspecto extra musical, y verdaderas innovaciones estructurales en su organización tonal y formal.

La relación entre *Papillons* y *Flegeljahre* ha sido varias veces mal entendida. Hay quienes aseguran que la obra no narra un programa en sí, sino que sencillamente representa un baile de máscaras que evoca mariposas. Este mal entendido se debe a que Schumann nunca hizo público el programa de *Papillons*, y nunca dejó en claro la manera en que el texto de Jean Paul se había hecho presente en su música. Fue hasta 1941 cuando apareció la copia personal de Schumann de *Flegeljahre*, la cual contiene pasajes marcados por él y relacionados a movimientos individuales en *Papillons* se supo de su relación con la novela.

Por otro lado, dentro de los géneros de piezas cortas para piano de la época, eran llamadas *Papillons* las piezas de salón que sin mayores pretensiones aludían a la imagen musical del aleteo de una mariposa. Sin embargo, con Schumann la mariposa cobra un significado más profundo. Este concepto es derivado de Jean Paul, quien al igual que Schumann, también asocia la metamorfosis de la mariposa como símbolo de la transformación personal para la realización de un ideal superior. La idea de la mariposa, crucial para las *Papillons* de Schumann, está estrechamente relacionada con la metáfora principal del último capítulo de *Flegeljahre*, la mascarada. Y encuentra una hermosa expresión en un notable pasaje en el que Jean Paul celebra la capacidad de la máscara para transformar a Walt y a Wina (los personajes principales) en espíritus unidos por una misteriosa comunión: *“Como espíritus lejanos que vienen de dos distantes noches cósmicas, se miraron uno al otro tras sus oscuras mascarar; y así como las estrellas se hacen visibles por el eclipse de sol, cada alma podía ver y entender a la otra”*.

**GABRIELA ORTIZ TORRES**

**(Ciudad de México 1964)**

Antes de comenzar su preparación académica estaba ya inmersa en un estimulante ambiente de música tradicional latinoamericana, al ser sus padres músicos y fundadores del grupo Los

*Folkloristas*. Este entorno, como se aprecia en su música, juega un papel clave en el desarrollo de su lenguaje compositivo.

Más adelante, su preparación musical no pudo ser más completa, estudió composición en el Taller del Conservatorio Nacional con Mario Lavista y obtuvo la licenciatura en Composición en la Facultad de Música de la UNAM como alumna de Federico Ibarra. En 1990 obtuvo una beca del Consejo Británico para estudiar en The Guildhall School of Music and Drama de Londres bajo la guía de Robert Saxton. Posteriormente cursó el doctorado en composición y música electroacústica en la City University de Londres.

Su catálogo de obras refrenda lo antes dicho, ya que muestra una gran variedad de influencias musicales que van desde Debussy (1862-1918) y Bartók (1881-1945), su punto de partida, hasta Lutoslawski (1913-1994) y Takemitsu (1930-1996), pasando por la música tradicional latinoamericana y el folklore africano o de etnias tan lejanas como la de Indonesia, volviendo imposible encasillar su estética en alguna tendencia específica

Como Gabriela misma lo describe, la situación social actual de México también guía sus composiciones. Desde el punto de vista estético, describe que su quehacer musical trata de representar la cultura popular mexicana en la que vivimos, como un medio de híbridos: *“Todos los países ya viven en un medio de híbridos, por ejemplo, si tú te fijas en cualquier iglesia hay altares que tienen luces de neón, o igual tienes una Virgen de Guadalupe junto a una coca-cola. Claro, yo siento que eso es lo que a mí me está tocando. Eso es para mí lo que refleja una cultura popular. Eso es exactamente lo que me nutre a mí, y con lo cual he vivido, y yo intento expresar algo que tiene que ver con mi idiosincrasia, pues va a ser esa contradicción de cosas”*.

El Preludio para piano No. 1 de Gabriela Ortiz forma parte del ciclo para piano *Estudios entre preludios*, formado por las piezas: I Piano, II Estudio, III Preludio, IV Estudio.

El ciclo fue compuesto en 1998 y estrenado el 18 de junio de 1999 en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México, dentro del festival para piano *Blanco y negro*, a cargo del pianista Alberto Cruzprieto, a quien Gabriela Ortiz dedicó la obra.

## ANEXO 2

### FUENTES CONSULTADAS

#### Bibliografía

Alier, Roger. 1985. *El concierto*. Barcelona: Daimon.

Basso, Alberto. 1999. *La época de Bach y Haendel*. Vol. 6 de *Historia de la Música*. Editado por Andrés Ruíz Tarazona y Traducido por Verónica y Beatriz Morla. Madrid: Turner Libros S.A.

Daveiro, John. 1997. *Robert Schumann, Herald of a New Poetic Age*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

Di Benedetto, Renato. 1999. *Historia de la Música*. Vol. 8 de *El siglo XIX*. Traducido por Carlos Fernández. Madrid: Turner Libros, S. A.

Graetzer, G. 1956. *La ejecución de los adornos en la obra de J.S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Maynard, Solomon. 1977. *Beethoven: biografía e historia*. Nueva York: Schirmer Books.

Meierovich, Clara. 2000. *Mujeres en la creación musical de México*. Col, Cuadernos de Pauta. México D.F.: CONACULTA.

Nieto, Velia. 2005. *Piano del siglo XX: autores latinoamericanos*. México D.F.: UNAM.

Pareyón, Gabriel. 2006. *Diccionario enciclopédico de música de México*. Vol. 2. Guadalajara, Jalisco: Universidad Panamericana.

Pestelli, Giorgio. 1990. *Historia de la música*. Vol. 7 de *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner Libros, S. A.

Poggi, Amedeo y Edgar Vallora. 1995. *Beethoven: repertorio completo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Randel, Don Michael, trad. 2009. *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

- Ritcher, Jean Paul. 1981. *La Edad del Pavo*. Traducido por Manuel Olasagasti. Madrid: Alianza.
- Roeder, Michael Thomas. 1994. *A history of the concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Schweitzer, Albert. 1955. *J. S. Bach: el músico poeta*. Traducido por Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Webber, Andrew J. 1996. *The Doppelgänger Double Visions in German Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wendell, Nelson. 1969. *The Concerto*. Debuque, Iowa: W.M.C. Brown Company Publishers.
- Zamacois, Joaquín. 1997. *Curso de formas musicales*. España: SpanPress Universitaria.

#### Fuentes electrónicas

- Braunschweig, Yael. "Schumann's death linked to his music", *To Listen to Schumann, Bring a Couch*. The New York Times, accesado el 26 de noviembre de 2010, disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/11/28/arts/music/28schumann.html>
- Daverio, John y Eric Sams. "Schumann, Robert." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accesado el 17 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704>.
- Ellis, Little Meredith. "Anglaise." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accesado el 17 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00932>.
- Ferro, Alberto. 2014. *L.V. Beethoven, Sonata Op. 109 – Formal Analysis*. Academia.edu., accesado el 17 de febrero de 2017, disponible en: [https://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven\\_Sonata\\_op.\\_109\\_-\\_Formal\\_Analisys](https://www.academia.edu/9835958/L.V._Beethoven_Sonata_op._109_-_Formal_Analisys)
- Gloria Dei. 2015. "Jesu Juva". *Gloria Dei Lutheran Church*, accesado el 19 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.gatheredbygrace.org/2015/08/jesu-juva.html>.

Kerman, Joseph et al. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accesado el 21 de marzo de 2017, disponible en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026>.

The Trustees of Indiana University. 2013. "LMC Recordings", accesado el 26 de marzo de 2017, disponible en: <https://blogs.music.indiana.edu/lamcrecordings/classical-cd-series/vol-4-danza-del-parque-de-las-acacias/about-the-performers/>

Tilmouth, Michael. "Grossvater-Tanz." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accesado el 17 de marzo de 2017, disponible

en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14823>.

Walker, Paul M. "Stretto." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accesado el 11 de mayo de 2017, disponible en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26948>

Wolff, Christoph et al. "Bach." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accesado el 19 de marzo de 2017, disponible en:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>

## Hemerografía

Carredano, Consuelo. 2001. "Viñetas de compositores: Gabriela Ortiz". *Revista Pauta*, vol. XIX, no. 79, (enero-septiembre): 78-111.

Jensen, Eric Frederick. 1998. "Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for "Papillons," Op. 2." *19<sup>th</sup>-Century Music* vol. 22, No. 2 (Otoño): 127-143.

## Partituras

Bach, Johann Sebastian. 1999. *Concerto No.1 in D minor for Harpsichord and Strings: BWV 1052*. Editado por Werner Breig. Kassel: Bärenreiter Urtext.

Bach, Johann Sebastian. 2002. *Concertos for Harpsichord: BWV 1052-1059*. Editado por Werner Breig. Kassel: Bärenreiter Urtext.

Beethoven, Ludwig van. 1980. *Piano Sonata no. 30 in E major op. 109*. Editado por Bertha Antonia Wallner: G. Henle Verlag.

Schumann, Robert. 2002. *Papillons Opus 2*. Editado por Ernst Herttrich. Alemania: Urtext-G. Henle Verlag.

### **Trabajos de Grado**

Dias de Oliveira Alcantara, Alexandre. 2013. *Flegeljahre, Schumann y transducción: respecto a algunos números de Papillons op. 2*. Trabajo de Iniciación a la Investigación, Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias. Universidad Autónoma de Madrid.

Galindo Morales, Laura G. 2011. *Papillons Op. 2: Análisis programático*. Trabajo de Carrera de Estudios Musicales. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

Kaminsky, Peter M. 1989. *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze*. Tesis de Doctorado en Filosofía. University of Rochester.